Будущее искусства.

Спенсеръ сравнивалъ науку съ Сандрильоной, которая долго скрывалась въ печальной неизвѣстности, тогда какъ ея надменныя сестры кичились передъ всѣмъ свѣтомъ своей сверкающей мишурой. Теперь очередь за Сандрильоной; пришло ея время и близокъ день, когда наука, признанная самой достойной и прекрасной изъ сестеръ, воцарится, какъ всемогущая властительница. Посрамлены будутъ кичливыя сестры—религія, метафизика, искусство.

Спенсеръ слишкомъ низко цѣнитъ свой авторитетъ, свое признаніе; оттого онъ перетасовалъ роли и отчасти перенесъ будущее въ настоящее. Если всемогущей властительницей считаетъ науку онъ, то чье признаніе сдѣлаетъ ее болѣе самодержавной? Признаніе массъ? Оно неизбѣжно отольется въ форму религіи—и съ этой точки зрѣнія наука навѣки останется Сандрильоной. Но если истинное торжество въ признаніи высокихъ избранниковъ, если обратить преимущественное вниманіе не на громкую славу, которою окружаетъ артиста толпа, а на то признаніе, какое даютъ его искусству мыслители, теоретики этого искусства, то ясно, что печальный удѣлъ непризнанной Сандрильоны достался искусству. Чтятъ его или отвергаютъ — его считаютъ прелестной, но ненужной забавой. Даже тамъ, гдѣ не противополагаютъ его теоретической безполезности элементарную пользу повседневнаго обихода, въ немъ видятъ нѣчто, далеко не безусловно необходимое для жизни. Это тихое пренебреженіе избранниковъ не искупается громкими восторгами толпы. Восторги проходятъ, — а мысль такого человѣка, какъ Ренанъ, остается. А Ренанъ—ужъ онъ-то,

историкъ, филологъ и просто эстетически мыслящій и тонко мыслящій человѣкъ, могъ бы понять роль искусства—Ренанъ предвидитъ, что „настанетъ время, когда великій художникъ будетъ изображать изъ себя нѣчто устарѣвшее, почти безполезное“. Эту цитату приводитъ Гюйо, который для выясненія роли искусства въ будущемъ собралъ, кажется, всѣ возможныя защитительныя соображенія, кромѣ, быть можетъ, самаго важнаго. Между тѣмъ—только при посредствѣ этого важнѣйшаго, окончательно установленнаго современной наукой воззрѣнія на существо художественнаго творчества могутъ быть рѣшительно отвергнуты тѣ предположенія о предстоящемъ паденіи роли искусства, которыя такъ часто раздаются изъ устъ представителей разнообразнѣйшихъ взглядовъ и такъ рѣдко встрѣчаютъ рѣшительный и *мотивированный* отпоръ. Правда, обязанность доказывать лежитъ на томъ, кто утверждаетъ. Но надо же признать, что, какъ ни слабы доводы отвергающихъ высокую роль искусства въ будущемъ, въ отвѣтъ они рѣдко получаютъ что-либо, кромѣ эстетическихъ по формѣ, но истерическихъ по содержанію возгласовъ о томъ, что все высокое и все прекрасное вѣчно, что сомнѣніе ужъ есть профанація, что искусство переживетъ все сущее уже потому, что этого хочется его адепту. Онъ *вѣритъ* въ будущность искусства: какъ смѣете вы сомнѣваться? Человѣку здравомыслящему, какъ всегда, когда онъ имѣетъ дѣло съ человѣкомъ религіознымъ, — остается отнестись почтительно къ чужой вѣрѣ, не оскорблять ея логикой и предоставить ее вѣрующему...

Попробуйте, напримѣръ, подойти съ логикой къ знаменитому гимну Теофиля Готье въ честь вѣчности искусства, такъ эффектно и горделиво воспѣтой поэтомъ:

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité
Le buste
Survit a la cité
Et la medaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.
Les dieux eux mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus fort que l'airain...

Оставимъ въ сторонѣ красивыя тавтологіи оды: „Все проходитъ. Лишь могучему искусству принадлежитъ вѣчность... Даже боги умираютъ. Но тверже бронзы вѣковѣчны царственные стихи“. Это убѣдительно для того, кто уже вѣритъ. Но вотъ доводы: „Бюстъ переживаетъ государство. И грубая медаль, которую пахарь находитъ подъ землею, открываетъ міру императора“...

Прежде всего — какой удивительный матеріализмъ. Бюстъ переживаетъ государство? Развѣ онъ переживаетъ его въ качествѣ произведенія искусства? Развѣ его сохраняетъ творческая идея, вложенная въ него? Развѣ въ этой устойчивости онъ не равенъ другому остатку матеріальной культуры — любому чурбану, любому куску желѣза? Скелетъ помпейской собаки пережилъ римскую государственность, долмены и кромлехи пережили кельтскую культуру: какое отношеніе вѣчность этихъ кусковъ кости и камня имѣетъ къ устойчивости государственныхъ или культурныхъ формъ? Да, бюстъ переживаетъ государство, — одинъ изъ тысячъ, изъ десятковъ тысячъ: вѣдь это чистая случайность. Вѣдь отъ громаднаго міра греческаго художественнаго творчества мы имѣемъ лишь жалкіе остатки, по которымъ можемъ судить о его неисчерпаемомъ величіи; и ничто — ни сокровища творческой мысли, въ него вложенныя, ни высокое мѣсто, которое ему удѣлила окружающая культура, — ничто не спасло его отъ гибели. Да, Гермесъ Праксителя пережилъ греческую государственность; но вѣдь и „Политейя“ Аристотеля ее пережила и не только пережила, но и донесла до насъ. И творческая мысль, вложенная въ греческую государственность, дошла до насъ и въ извѣстномъ смыслѣ такъ же жива, какъ мысль, воплощенная въ „Гермесѣ“.

Или другой примѣръ: погибъ древній деспотъ, исчезъ съ лица земли его обликъ, стерлась память о немъ; но вотъ, пахарь, идя за плугомъ, поднимаетъ вырытую лемехомъ монету — и въ грубыхъ „чертахъ и рѣзахъ“ древней медали ученый міръ находитъ извѣстіе о неизвѣстномъ государѣ. Очень хорошо: какое отношеніе это имѣетъ къ вѣчности искусства, какъ особаго вида мышленія? Развѣ въ созданіи этой медали непремѣнно было вложено что-либо, кромѣ узко-утилитарныхъ цѣлей? Развѣ ея чеканъ необходимо запечатлѣнъ художественнымъ творчествомъ? Развѣ любая надпись на камнѣ не сообщила бы намъ того же о забытомъ императорѣ? Tout passe —

разумѣется: поскольку мы находимся въ области матеріальной культуры. И бюсты не составляютъ исключенія. Напрасно Готье кичится тѣмъ, что „царственные стихи вѣковѣчны“. Просто совершенно непонятно, какъ поэтъ, знакомый съ исторіей литературы, можетъ сказать нѣчто подобное. Только что онъ назвалъ бюстъ болѣе вѣковѣчнымъ, чѣмъ государственный строй; теперь оказывается, что стихи болѣе устойчивы, чѣмъ бронза, т.-е. тотъ же бюстъ. Но вѣдь всякій знаетъ, что исторія древней литературы съ величайшимъ трудомъ конструируется изъ ничтожныхъ остатковъ, что то, что отъ ея памятниковъ дошло до насъ, есть поистинѣ Fragment der Fragmente. Мы не имѣемъ *почти ни одного* гревне-греческаго писателя, отъ котораго сохранилось бы все его литературное достояніе. Гдѣ греческіе киклики? — мы едва знаемъ ихъ имена. Гдѣ сатиры Архилоха? Гдѣ гимны Тиртея? Изъ семидесяти двухъ пьесъ Эсхила до насъ дошло семь, изъ ста пьесъ Софокла тоже семь, изъ многочисленныхъ пьесъ Еврипида мы имѣемъ сатирическое представленіе „Циклопъ“ и семнадцать трагедій. Ничего не спасли les vers souverains. Увы, больше сдѣлали невѣжественные монахи средневѣковые, которые кощунственной рукой стирали пемзой съ пергамента драгоцѣнныя слова мыслителей и поэтовъ древности и на этихъ палимпсестахъ вели свои приходо-расходныя записи.

Между тѣмъ, если бы Теофиль Готье обратилъ вниманіе на менѣе матеріальную сторону произведеній искусства, онъ былъ бы болѣе убѣдителенъ. Не такъ ужъ вѣковѣчны созданія искусства, какъ кажется поэту, но они все-таки устойчивѣе весьма недолговѣчныхъ бюстовъ и тысячами гибнущихъ стиховъ. Даже погибнувъ, они живутъ въ душахъ тѣхъ, кто ими наслаждался, — они живутъ въ вѣчно обновляющемъ ихъ пониманіи, они живутъ въ вліяніи, которое они оказали на душевную жизнь и на искусство. Они живутъ въ художественной традиціи. Конечно, бываютъ случаи, что гибнетъ традиція, что прерывается нить развитія. Но вообще-то, если можно говорить о вѣчной жизни отдѣльнаго художественнаго произведенія, то только въ смыслѣ его жизни духовной, которая, конечно, безконечно продолжительнѣе и надежнѣе, чѣмъ его неустойчивое существованіе въ мірѣ матеріальномъ или въ живой рѣчи народа. Умретъ народъ, умретъ языкъ — и перестанутъ переходить изъ устъ въ уста плѣнительные или цар-

ственные стихи. Но вѣчно то душевное движеніе, первымъ двигателемъ котораго было созданіе творческой мысли поэта. Эти волны моральной энергіи никогда не утратятъ своей силы; эта энергія, какъ и всякая другая, можетъ только измѣнить свою форму, но не исчезнуть безслѣдно.

Важнѣе всего, однако, то, что Готье, воспѣвая вѣчность искусства, воспѣлъ то, что въ немъ бренно. Онъ говоритъ о томъ, что созданія искусства вѣчны—хотя мы видѣли, что они далеко не вѣчны. Но онъ ни слова не сказалъ о вѣчности самого искусства. Пусть сегодня прекратится навѣки всякое художественное творчество; стоя на точкѣ зрѣнія оды Готье, можно съ тѣмъ же паѳосомъ и самоудовлетвореніемъ повторить ея торжественныя увѣренія:

Tout passe. L'art robust
Seul a l'eternité.

Старые бюсты останутся и старые стихи будутъ жить въ памяти. Для Готье вѣчно только искусство прошлаго; таинственная сила сохраняетъ его остатки вопреки стихіямъ и утвержденіямъ исторіи. До искусства настоящаго, до искусства будущаго ему нѣтъ дѣла. Все обстоитъ благополучно: по медали можно узнать о сгинувшемъ государѣ; какое еще будущее нужно искусству?

Между тѣмъ все дѣло въ этомъ будущемъ. Вопросъ не въ томъ, что оказалось устойчивѣе—гражданская община древняго міра или созданія ея художественной культуры, а въ томъ, какая будущность ждетъ искусство, какъ человѣческую дѣятельность. Намъ говорятъ: остатки прошлаго искусства, можетъ быть, и вѣчны, но у него нѣтъ будущаго; само искусство умретъ; искусства не будетъ.

I.

Въ нашей теоретической литературѣ эти споры о будущемъ искусства получили любопытнѣйшее выраженіе въ извѣстномъ діалогѣ П. Л. Лаврова: „Кому принадлежитъ будущее?“ Воззрѣнія, высказанныя здѣсь сторонниками и противниками великой и непреходящей будущности искусства, чрезвычайно

интересны не только потому, что они формулированы такимъ сильнымъ, логически послѣдовательнымъ и морально безстрашнымъ мыслителемъ, какъ П. Л. Лавровъ, но и по своеобразнымъ особенностямъ поставленной имъ себѣ задачи. Какъ помнятъ читатели, характернѣйшей особенностью собесѣдниковъ, выступающихъ въ діалогѣ, является страстность ихъ логики, ихъ нечеловѣческая послѣдовательность. Извѣстно, изъ какой школы вышли эти избранники: величайшее напряженіе скептицизма въ учителѣ выразилось въ величайшемъ напряженіи догматизма въ ученикахъ. „Я завелъ школу,—разсказываетъ ихъ учитель—гдѣ употребилъ все свое стараніе на развитіе послѣдовательности въ мысли и энергіи характера воспитанниковъ, не только не навязывая имъ какого бы то ни было единообразнаго взгляда на жизнь, но стараясь въ каждомъ развить до послѣдней возможности то направленіе, которое само собою вырабатывалось изъ его физическихъ и психическихъ особенностей. Каково бы ни было убѣжденіе, къ которому склонялся мой воспитанникъ, я давалъ ему всѣ средства открыть и усилить аргументы въ пользу этого убѣжденія, ослабить и уничтожить аргументы противниковъ; я старался направить всѣ силы его ума на послѣдовательную обработку міросозерцанія въ смыслѣ этого убѣжденія, всѣ силы его характера на энергичное воплощеніе въ жизнь того, что онъ послѣдовательно продумалъ“.

Эта система, конечно, могла проявиться во всей своей силѣ лишь на избранникахъ. Большинство учениковъ падало жертвой эклектизма. Одни пугались рѣзкаго противорѣчія своей мысли съ традиціей и пытались согласить несогласимое; другіе, оставаясь чуждыми какому бы то ни было опредѣленному убѣжденію, шли въ жизни одновременно по разнымъ путямъ и, конечно, не пришли никуда—и такъ далѣе. „Только шесть человѣкъ изъ моихъ многочисленныхъ воспитанниковъ—разсказываетъ учитель—соотвѣтствовали моимъ ожиданіямъ. Это были вы. Ваши стремленія, характеры и развитіе были рѣзко различны и рѣзко опредѣленны, но каждый изъ васъ обладалъ двумя условіями, которыя для меня были единственно существенны: послѣдовательною мыслью и неуклоннымъ, энергическимъ убѣжденіемъ. Я не жалѣлъ средствъ и стараній, чтобы развить каждаго изъ васъ именно въ томъ направленіи, которое его характеризовало, чтобы усилить и опредѣленнѣе очер-

тить его особенность, дать ему наилучшіе аргументы для защиты его взгляда на вещи, вселить въ него самую неумолимую рѣшимость додумать свою мысль послѣдовательно до конца и воплотить ее въ жизнь, чего бы это ни стоило и къ какимъ бы результатамъ ни привело. Каждый мѣсяцъ вы сходились подъ моимъ руководствомъ на диспуты, помогая каждому въ логическомъ развитіи мысли и въ выработкѣ плановъ ея практическаго примѣненія. При выходѣ изъ моей школы я взялъ съ васъ слово съѣзжаться ко мнѣ въ опредѣленные сроки и продолжать ваши совѣщанія, провѣряя ихъ практикою жизни".

Свидѣтелями одного изъ такихъ диспутовъ уже сложившихся людей дѣлаетъ насъ діалогъ П. Л. Лаврова. Мы видимъ передъ собою не просто теоретиковъ, людей, безстрастно отстаивающихъ свои точки зрѣнія, скептиковъ или эклектиковъ. Художникъ и ученый, капиталистъ и соціалистъ, государственникъ и іезуитъ выступаютъ передъ нами какъ догматики, какъ проповѣдники, какъ фанатики. Аргументы звенятъ и сверкаютъ, какъ удары смертоносныхъ клинковъ, паѳосъ убѣжденія заражаетъ даже тамъ, гдѣ содержаніе воззрѣній вамъ чуждо и тягостно. Понятно, какъ важно и интересно то, что говорится въ этихъ условіяхъ за или противъ. То, что здѣсь въ пламенномъ и творческомъ обсужденіи рокового вопроса „кому принадлежитъ будущее?"—сказано о будущемъ искусства, очевидно, есть самое убѣдительное, полное и доказательное выраженіе всего, что могутъ сказать объ этомъ предметѣ разнообразные теоретики искусства—его оптимистическіе адепты, его пессимистическіе индифферентисты, его скептики и его фанатики.

Выразителями „послѣдовательныхъ" взглядовъ на искусство является у П. Л. Лаврова три теоретика; художникъ Джуліо, представитель науки, носящій въ діалогѣ кличку Профессора, и неизвѣстный „знатокъ искусства", критическую статью котораго—написанную по поводу смерти Джуліо—читаетъ Профессоръ собесѣдникамъ.

Мы имѣемъ основанія думать, и ниже укажемъ эти основанія, что самъ П. Л. Лавровъ не раздѣлялъ категорическихъ сужденій выведенныхъ имъ теоретиковъ искусства. Онъ не осложнилъ ихъ воззрѣній, чтобы сдѣлать ихъ до конца „послѣдовательными". Они однако не только не послѣдовательны, но и не свѣдущи; они не знаютъ того, о чемъ говорятъ, они

плохо оцѣниваютъ настоящее и потому еще хуже пророчествуютъ о будущемъ.

Художникъ Джуліо слабый теоретикъ своего искусства. Повѣримъ ему и его создателю, что онъ геній—онъ такъ краснорѣчиво говоритъ о могучемъ дѣйствіи своихъ твореній,—но о психологіи художника, о смыслѣ художества и о механизмѣ художественнаго дѣйствія онъ судитъ ошибочно—и оттого въ предсказаніяхъ о великой будущности искусства опирается на то же, на что опираются всѣ пророки религіознаго склада: на свой паѳосъ. Онъ начинаетъ съ своей характеристики, онъ безконечно воспріимчивъ и многостороненъ; у него нѣтъ пристрастій, потому что всякая чужая страсть заражаетъ его сходнымъ чувствомъ; въ извѣстномъ смыслѣ онъ безразличенъ, но это только потому, что подъ этимъ безразличіемъ бьется живая симпатія ко *всякому* сильному проявленію жизни. Это свойство Джуліо, очевидно, считаетъ характернымъ для всякаго художника. „Я одинъ изъ всѣхъ васъ—напоминаетъ онъ старымъ товарищамъ, такъ далеко разошедшимся въ разныя стороны—никого изъ васъ не ненавидѣлъ, ни съ кѣмъ изъ васъ не боролся и теперь, въ послѣднія минуты жизни, съ теплою любовью отношусь къ каждому изъ васъ. Я съ наслажденіемъ слушалъ и могучую научную логику Профессора, и пламенную религіозную проповѣдь Инквизитора, и тонкія политическія соображенія Барона, и широкія финансовыя комбинаціи Картежника, и грозный революціонный призывъ Бабефа". Читатель помнитъ, что такія прозвища далъ своимъ ученикамъ ихъ усопшій учитель. „Для меня—развиваетъ свою точку зрѣнія Джуліо—все полно жизни и прелести, потому что я одинъ изъ васъ вижу живую, вѣчно прекрасную сторону того, что для васъ самихъ есть лишь преходящее средство для далекой цѣли. Когда я плакалъ при звукахъ органа и ждалъ чуда св. Януарія вмѣстѣ со всѣмъ трепещущимъ народомъ, я понималъ величіе религіи настолько же, какъ понималъ величіе революцій въ минуту, когда стоялъ съ Бабефомъ на баррикадѣ подъ краснымъ знаменемъ, и подъ ногами моими хрустѣла кукла мадонны, брошенная на баррикаду рядомъ съ бочками изъ сосѣдняго погреба. Я съ замираніемъ сердца и съ наслажденіемъ слѣдилъ за успѣхами сыщиковъ Барона, когда они разыскивали радикаловъ, и съ такимъ же наслажденіемъ, съ такимъ же замираніемъ сердца ждалъ, чтобы

удался опытъ профессора, чтобы мертвая жидкость закипѣла бактеріями и монадами; съ такимъ же наслажденіемъ и замираніемъ сердца я стоялъ подлѣ Картежника на биржѣ и слѣдилъ за выигрывавшими милліоны отъ одной телеграммы, за блѣдностью разорявшихся спекуляторовъ".

Мы можемъ вѣрить пылкимъ признаніямъ сенситивнаго Джуліо, но никакъ не рѣшимся признать это необыкновенное, активное и въ догматъ возведенное безразличіе удѣломъ всякаго художника. Преувеличенное изображеніе Джуліо напоминаетъ просто каррикатуру на эстетическую воспріимчивость артиста. Да, художникъ широкъ и подчасъ способенъ оцѣнить правду въ діаметрально противоположныхъ тенденціяхъ; да, эстетическій восторгъ въ извѣстной степени способенъ вытолкнуть на время другія чувства. Но „слѣдить съ наслажденіемъ за успѣхами сыщиковъ" человѣкъ, имъ не сочувствующій, можетъ въ такой же мѣрѣ, какъ восторгаться удивительной художественной мѣткостью выстрѣла, убившаго его ребенка. Есть предѣлы, за которыми эстетика становится смѣшна, ибо отрицаетъ себя. Надо ли къ тому же напоминать, что, если даже есть такіе художники, какъ Джуліо, какъ Верещагинъ, не безъ эстетическаго кокетства разсказывавшій, какъ по его просьбѣ повѣсили двухъ турокъ,—т.-е. и такіе, какъ полный дѣятельной любви Успенскій, или Достоевскій, ненавидѣвшій не слишкомъ мало, а слишкомъ много. Дурно ли это отразилось на ихъ искусствѣ? Сдѣлало ли менѣе „истинными" художниками? Такого дѣленія не знаетъ теорія искусства.

„Что мнѣ ваши цѣли? — развиваетъ далѣе свою теорію Джуліо: — что мнѣ все далекое, отвлеченное? Жизнь не въ этомъ: она въ стройной формѣ настоящей минуты, въ патетическомъ потрясеніи, чтобы ни скрывалось подъ этою формою. Все проходитъ, смѣняется, умираетъ. Безсмертно лишь то, что схвачено искусствомъ, что *оно* обезсмертило. И безсмертно оно *только* потому, что прекрасно, художественно схвачено. Содержаніе, идеи, нравственныя цѣли жизни, научная система — все дребедень. Живетъ и можетъ жить только искусство, потому что оно безсмертно и даетъ безсмертіе. Оно одно — все примиряетъ и все оживляетъ. Внѣ его одна пошлость и мелочность. Но чего оно коснется, то живо навѣки, и я каждому изъ васъ доказалъ это". И здѣсь, конечно, мы встрѣчаемъ ту же вереницу риторическихъ тавтологій, которыя

видѣли уже въ одѣ Теофиля Готье. Совершенно непонятно, напримѣръ, почему государственная власть надъ милліонами людей или биржевыя спекуляціи, дѣлающія человѣка такимъ же владыкой жизни или ея нищимъ рабомъ,—почему все это „далекое, отвлеченное", а идеальное созданіе художественной мысли — нѣчто близкое и конкретное. „Все проходитъ, смѣняется, умираетъ" — конечно. Но совершенно въ такой же мѣрѣ, въ какой проходитъ и умираетъ все, умираютъ и проходятъ художественныя созданія. Джуліо такъ вѣритъ въ пустую форму, что и здѣсь, въ области научной мысли, гдѣ, казалось бы, этой пустой формѣ нѣтъ мѣста,—да онъ и самъ монополію на пустыя формы отдаетъ искусству,—онъ все-таки орудуетъ исключительно утвержденіями, въ которыхъ есть что угодно, кромѣ содержанія. Теоретики эстетизма пріучили насъ къ этому—и въ этомъ смыслѣ Джуліо удивительно законченная и художественно живая фигура. Онъ только не сюсюкаетъ, какъ это обыкновенно дѣлаютъ жрецы „всего высокаго и всего прекраснаго", не вложившіе въ его разработку ни крупицы творческой мысли. Но онъ также топчется на мѣстѣ, повторяетъ себя и за неимѣніемъ иного болѣе убѣдительнаго матеріала — бранится. Несмотря на собственныя увѣренія, что онъ ко всѣмъ и ко всему относится „съ теплою любовью", онъ называетъ „дребеденью" нравственныя цѣли жизни и научныя системы—точно строй его убѣжденій не есть научная система,—и видитъ внѣ искусства только „пошлость и мелочность" вездѣ—даже въ той жизненной борьбѣ, въ трагическихъ перипетіяхъ которой принималъ участіе съ такимъ наслажденіемъ.

Искусство безсмертно потому, что оно безсмертно—кромѣ этой тавтологіи, которой не придаетъ смысла экстазъ, съ какимъ она произносится, изъ тирады Джуліо не выжмешь ничего. Не больше убѣдительности заключаютъ и его интересные и пластичные разсказы о его картинахъ. Онъ проникся религіознымъ экстазомъ и написалъ Христа, отрекающагося отъ матери и братьевъ, — и сила этого изображенія была такъ велика, что, по словамъ католическаго изувѣра, *этотъ* Христосъ долженъ быть въ кельѣ каждаго монаха: „въ его взглядѣ, въ его движеніи аскетъ долженъ черпать силу убить всѣ привязанности, всѣ человѣческія чувства и связи на алтарѣ религіи, которая не должна знать ничего человѣческаго". Затѣмъ

Джуліо, увлекшись раціональнымъ истолкованіемъ личности Спасителя, благодаря своей громадной способности перевоплощенія, изобразилъ съ такою же силой минуту, когда Христосъ воображаетъ себя Мессіей — и представитель науки долженъ былъ признать, что „для психіатра это была драгоцѣннѣйшая иллюстрація помѣшательства религіознаго визіонера и идіотическаго вѣрованія неразвитыхъ послѣдователей его“ — и профессоръ включилъ снимокъ съ этой замѣчательной картины въ свое изслѣдованіе о „Генезисѣ человѣческихъ заблужденій“. Съ той же мимикріей Джуліо отнесся въ своемъ творчествѣ къ вопросамъ политическимъ и соціальнымъ. Такъ глубоко проникнутъ этотъ геніальный художникъ своей горделивой безидейностью, такъ охотно демонстрируетъ ее и кокетничаетъ ею, что какъ дѣло коснется какого-либо изъ громадныхъ историческихъ вопросовъ, раздѣляющихъ человѣчество на два противныхъ лагеря, Джуліо пишетъ парныя картины, гдѣ воплощаетъ съ одинаковымъ мастерствомъ и могуществомъ діаметрально противоположныя точки зрѣнія. Идетъ борьба между деспотіей и народовластіемъ — Джуліо изобразилъ на одной картинѣ Людовика XIV въ то мгновеніе, когда монархъ произноситъ свое—„государство—это я“. „И зритель долженъ былъ признаться, что всѣ эти опытные, ученые, заслуженные, почтенные, но обыкновенные люди, къ которымъ обращена гордая рѣчь короля, суть низшія, ничтожныя существа передъ личностью монарха, просвѣтленнаго величіемъ своего сана, какъ бы обоготвореннаго искусствомъ“. На другой картинѣ онъ изобразилъ сентябрьскіе дни 1792 г.: „и всякій зритель сознавалъ въ кровавыхъ безпощадныхъ палачахъ не представителей минутной страсти, временнаго взрыва, а мстителей за нѣсколько вѣковъ народнаго страданія, воплощеніе исторической заслуженной казни надъ гнилымъ, себялюбивымъ и безсмысленнымъ міромъ; беззащитныя, гибнущія жертвы стали подъ его кистью наглядными представителями отжившаго прошедшаго, того развращеннаго дворянства и духовенства, которыя сами погубили себя своимъ эгоизмомъ и своею ограниченностью. Для всемогущаго искусства одинаково удобенъ и одинаково нагляденъ былъ апоѳеозъ деспотической монархіи и кровавой народной революціи“.

Съ той же упрощенной „многосторонностью“ подошелъ Джуліо и къ соціальному вопросу. Онъ нарисовалъ двѣ акварели—и на каждой одну и ту же пару: фабриканта и поденщика. „Это были одни и тѣ же лица, почти въ томъ же положеніи; но нѣсколько штриховъ — и картинки составляли поразительный антитезисъ. Съ одной стороны, передъ вами былъ представитель энергичной интеллигенціи, развитого человѣчества, рядомъ съ тупымъ идіотомъ, который безъ мысли перваго остался бы вѣчно въ доисторическомъ періодѣ развитія; передъ вами былъ естественный повелитель и руководитель рядомъ съ человѣкомъ, обреченнымъ самою природою на вѣчное подчиненіе. Съ другой стороны, вы имѣли вырождающійся, испорченный типъ эксплуататора, живущаго чужимъ умомъ, чужимъ трудомъ, и передъ нимъ былъ представитель труда, подавленный исторіей, но выработавшій въ вѣчной борьбѣ здоровую мысль и энергическую ненависть къ своему врагу; вы говорили себѣ: это — отживающій міръ, который обреченъ на скорую гибель, и гибель его придетъ отсюда, отъ этого умнаго, озлобленнаго человѣка, который такъ спокойно смотритъ на своего плута-патрона, но потому лишь, что готовится нанести ему смертельный ударъ. Весь соціальный вопросъ, надъ которымъ такъ бьются мои друзья Картежникъ и Бабефъ, былъ рѣшенъ мною въ этихъ двухъ акваряхъ въ нѣсколько минутъ, рѣшенъ по произволу въ ту или другую сторону, потому что искусство господствуетъ надъ всѣмъ, повелѣваетъ всѣмъ, по произволу, по прихоти минуты возвеличиваетъ и унижаетъ: внѣ его все мелко, ничтожно, мертво. Внѣ его нѣтъ жизни, нѣтъ истины, нѣтъ нравственности. Оно одно даетъ жизнь, одно—создаетъ истину, создаетъ нравственность“.

Въ этомъ чрезвычайномъ самодовольствѣ и самомнѣніи наивнаго художника одно особенно достойно замѣчанія: онъ совершенно не хочетъ знать, чѣмъ его могучее ирраціональное искусство обязано раціональной мысли. Онъ рисовалъ могучаго Людовика и могучій народъ, фабриканта-богатыря и рабочаго-идіота, фабриканта-дегенерата и рабочаго-борца, — и даже не подумалъ, въ какой степени эти воплощенныя имъ идеи подсказаны ему наукой, публицистикой, идейной борьбой, которыя онъ такъ самоувѣренно отрицаетъ.

„Религія, философскія міросозерцанія, нравственныя и соціальныя ученія, научныя теоріи одна за другой являются на историческомъ горизонтѣ, чтобы жить эфемерною жизнью минуты, чтобы дѣти смѣялись надъ тѣмъ, изъ-за чего страдали

и боролись ихъ отцы, чтобы потомки забыли даже смыслъ словъ, когда-то имѣвшихъ историческое значеніе. Всякое содержаніе, теоретическое и практическое, есть прахъ земли, навѣянный сегодняшнимъ вѣтромъ въ громадную гору и завтра разсѣянный другимъ вѣтромъ безъ слѣда. Поэтому ни одно ученіе, ни одно практическое стремленіе не имѣетъ будущаго". Какъ будто художественное произведеніе—даже въ своей якобы исключительно „формальной" сторонѣ — не полно этого „теоретическаго" содержанія, какъ будто пейзажъ не есть „система", какъ будто лирическое стихотвореніе не есть „ученіе". И оттого смѣшонъ самоувѣренный Джуліо, когда думаетъ, что подходитъ къ жизни и природѣ, какъ tabula rasa, и съ какой-то небывалой творческой пассивностью воспринимаетъ и комбинируетъ ея впечатлѣнія. Какая иллюзія! Художникъ можетъ быть безыдейнымъ въ очень высокомъ смыслѣ слова, но эта безыдейность есть не тезисъ, а синтезисъ, не пустое отъ идей мѣсто, а результатъ высокаго душевнаго развитія, дающаго прозрѣніе тамъ, гдѣ безсильна логическая мысль. Что же будетъ предметомъ воплощенія для свободнаго искусства Джуліо, когда исчезнутъ—согласно его комическому предсказанію—всѣ прочія проявленія духовной жизни человѣка? Останется одно искусство — и будетъ изображать только физическую природу и себя: третьяго ничего не будетъ. Къ замкнутому кругу физической природы и ведутъ его теоріи и пророчества Джуліо.

Самую силу искусства онъ преувеличиваетъ съ дѣтскимъ ослѣпленіемъ. Онъ увѣряетъ, будто „реальный Христосъ могъ быть или не быть; все равно: онъ живетъ, какъ божественный типъ въ воображеніи вѣрующаго, какъ типъ психопата въ мысли ученаго, и *лишь творчество искусства дало ему эту жизнь*", и онъ гордится тѣмъ, что „одно искусство, всесильное всегда и вездѣ, могло изобразить одну и ту же личность богомъ для фанатика и помѣшаннымъ для ученаго реалиста".

Одно ли искусство дѣлаетъ это? Не доступны ли эти метаморфозы также „искусству" діалектика, которое по существу не слишкомъ много имѣетъ общаго съ художественнымъ творчествомъ, съ образнымъ мышленіемъ? И въ случаяхъ, указанныхъ Джуліо, не падало ли искусство на готовую, слишкомъ готовую почву? Если Христосъ былъ богомъ для вѣрующаго и смертнымъ для ученаго реалиста, то не были ли живы и сильны эти представленія и тогда, когда о творчествѣ Джуліо

не было рѣчи? Художественное творчество внесло въ нихъ нѣчто, но сила его не всеобъемлюща и не первична.

Искусство, конечно, „можетъ по своей волѣ воплотить въ очевидность какую угодно идею, какое угодно нравственное или политическое стремленіе". Но слѣдуетъ ли изъ этого, какъ увѣрялъ не разъ Джуліо, что искусство есть „господинъ борющихся партій?" Не рабъ ли? Но Джуліо съ энергіей глубоко невѣжественнаго человѣка старается увѣрить политика, религіознаго человѣка, ученаго, борца за свободу, что идеи, ими вырабатываемыя, ничто, а все дѣло въ искусномъ воплощеніи этихъ идей. Они спорятъ изъ-за пустяковъ, изъ-за безсодержательныхъ стремленій—и не знаютъ, что надъ ними „далеко и высоко стоитъ область, гдѣ все это примирено, потому что все изъ нея лишь черпаетъ свою силу: это — область эстетической формы, область художественнаго патетизма, область искусства. Религія и наука—пустыя слова внѣ соотвѣтственнаго патетическаго настроенія. Искусство оживитъ своимъ дыханіемъ религіозные типы, и за ними идутъ народы на побѣды и на гибель. Искусство отхлынуло отъ этихъ типовъ, и религія обратилась въ безсмысленныя дѣтскія побасенки. Научная истина открыта, но безсильна, пока ученый не нашелъ той формы, въ которой истина станетъ убѣдительна для общества, пока общество не выработало въ себѣ того настроенія, въ которомъ оно способно воспринять и усвоить научное убѣжденіе". Вотъ какъ далеко идутъ притязанія искусства: даже выработку общественнаго настроенія, въ которомъ усваивается научное убѣжденіе, оно безъ доводовъ всецѣло приписываетъ себѣ. Побѣдоносную борьбу съ религіей тоже, кажется, вела не столько художественная, сколько раціональная, логическая мысль. На завоеванія послѣдней Джуліо совершенно напрасно налагаетъ руку. „Научная истина открыта, но безрезультатна, пока ученый не нашелъ той формы, въ которой истина станетъ убѣдительна для общества". Да развѣ она безъ этого перестаетъ быть истиной? Развѣ въ пріемлемости истины для современниковъ коренится окончательный критерій ея несомнѣнности? Ужъ если выбирать изъ крайностей, то не наоборотъ ли? Вотъ Галилей не нашелъ убѣдительной для современниковъ художественной формы, — а вѣдь земля все-таки движется. И научная истина, найденная Галилеемъ, едва ли будетъ забыта, едва ли будетъ пережита какимъ бы то ни

было прекраснымъ произведеніемъ искусства. О „такъ называемыхъ“ нравственныхъ, соціальныхъ и политическихъ истинахъ Джуліо и говорить не хочетъ: „Онѣ становятся истинами, становятся движущими историческими истинами, когда талантливый ораторъ или публицистъ воплотитъ ихъ въ краснорѣчивое слово, въ ѣдкую статью; когда художникъ-поэтъ, скульпторъ, или живописецъ создастъ изъ нихъ безсмертный типъ, когда художникъ-историкъ поставитъ ихъ представителей, какъ безсмертныя цѣльныя личности, на поклоненіе потомства. Пока не совершился надъ идеями этотъ процессъ художественнаго преображенія, до тѣхъ поръ онѣ вовсе не историческія силы, а пустая болтовня, посмѣшище для толпы, предметъ поруганія для руководителей мысли“. Эти утвержденія въ извѣстной части просто пустяки, но въ извѣстномъ смыслѣ они, пожалуй, и вѣрны. Они значатъ, что мысль не существуетъ, пока не воплощена въ слово, вполнѣ ее выражающее. Но какое это отношеніе имѣетъ къ художественному творчеству? Развѣ наша рѣчь есть исключительное созданіе искусства? Развѣ не равносильны въ ней элементы поэзіи и прозы? Развѣ талантливѣйшій публицистъ не можетъ быть воплощеніемъ холодной и побѣдоносной логики безъ тѣни художественнаго творчества? Развѣ нѣтъ реальнѣйшихъ историческихъ силъ, еще не нашедшихъ „художественнаго преображенія“ — и неужто соціализмъ есть не „пустая болтовня“ только потому, что онъ нашелъ „художественное преображеніе?“ Развѣ идеи П. Л. Лаврова не представляютъ собою „движущихъ историческихъ силъ“, хотя онъ не нашелъ еще художника-историка, который поставилъ бы его „какъ безсмертную цѣльную личность на поклоненіе потомства?“

И въ изображеніи будущаго, которое талантливый художникъ и ограниченный мыслитель Джуліо предрекаетъ наукѣ, общественной дѣятельности, религіи, — нѣтъ ничего, кромѣ недоразумѣній. „Пройдутъ вѣка, — пророчествуетъ онъ — улягутся страсти. Вымрутъ послѣдователи всѣхъ вашихъ ученій, борцы всѣхъ вашихъ партій. Зѣвая, будетъ перелистывать читатель будущаго поколѣнія устарѣлую проповѣдь Инквизитора, выдохшуюся рѣчь Бабефа на рабочемъ митингѣ; зѣвая, вспомнитъ законы, открытые Профессоромъ, и давно поглощенные другими, болѣе общими законами, или политическія комбинаціи Барона, финансовыя хитросплетенія Картежника,

такъ какъ все это будетъ дѣтскою забавою для людей будущихъ поколѣній“. Даже физическая смерть „послѣдователей ученій“ кажется художнику концомъ ученій: какъ будто не вымираютъ представители художественныхъ школъ, какъ будто не умерли классицизмъ, романтизмъ, сентиментализмъ. „Зѣвая“, будутъ читать „выдохшуюся рѣчь Бабефа на митингѣ“. Возможно. Но многое ли изъ художественныхъ произведеній современности сохранитъ интересъ для потомства? Не зѣваемъ ли и мы надъ длиннотами „Иліады“, не даютъ ли „Вертеръ“ и „Донъ-Жуанъ“ подлинное наслажденіе лишь немногимъ избранникамъ, не перешелъ ли Вальтеръ-Скоттъ, восторгавшій взрослыхъ, въ руки дѣтей?

Wer wird nicht einen Klopstok loben?
Doch wird ihn jemand lesen? Nein.

Научные законы — по справедливому указанію Джуліо — будутъ поглощены болѣе общими: разумѣется. Но развѣ это означаетъ ихъ смерть? Вѣдь въ этомъ ихъ торжество, ихъ жизнь, ихъ вѣчность. Вѣдь научные законы не миѳологическій фантомъ, не имманентныя сущности; это—подобно искусству—обобщенное изображеніе явленій, и до тѣхъ поръ, пока жива будетъ неистребимая человѣческая потребность познанія, жажда причинности, Causalitätsbedürfniss, она необходимо будетъ находить утоленіе въ научныхъ построеніяхъ и художественныхъ образахъ. И потому только нелѣпо, когда Джуліо ту или иную судьбу отдѣльныхъ произведеній человѣческой мысли связываетъ съ судьбой цѣлыхъ пріемовъ познанія и дѣятельности. Пусть старая рѣчь Бабефа на митингѣ станетъ скучной для читателей будущаго. Но развѣ оттого вообще прекратятся рѣчи? Развѣ угаснетъ мысль? Развѣ угаснетъ жизнь,—для того, чтобы сохраняться только въ драгоцѣнныхъ „пустыхъ формахъ“ художественныхъ произведеній прошлаго?

Какъ ни нелѣпъ этотъ выводъ, въ эту стѣну уперся послѣдовательный художникъ. — „Будущее принадлежитъ тому, что безсмертно, а безсмертна лишь неумирающая прекрасная форма“. Оттого, по убѣжденію Джуліо, умрутъ его „идейныя“ картины вмѣстѣ съ идеями, въ нихъ воплощенными—очевидно, слишкомъ слаба въ нихъ „прекрасная форма“. И потому выше всѣхъ своихъ картинъ, которыми восхищались и которыя ругали, изъ-за которыхъ писали томы полемическихъ изслѣдо-

дованій, Джуліо ставитъ небольшую картинку, которую никому не продалъ, которая виситъ въ его спальнѣ надъ кроватью, и, смотря на которую, онъ собирается умереть. Съ нея онъ не снималъ и не давалъ снимать копій, потому что это считалъ профанаціей; она „могла ему удасться разъ и не болѣе, и никому въ мірѣ не удастся“. Онъ и не показывалъ этой картинки никому, кромѣ тѣхъ художниковъ, которыхъ ставитъ всего выше, и тѣ, которые видѣли, должны были сознаться, что это—верхъ художественнаго совершенства. „Что же въ этой картинкѣ? Да ничего. Этюдъ спящей женщины, гдѣ изъподъ шелковаго одѣяла видна часть спины, закинутая за шею рука, да бѣлокурый локонъ... И только. Но что за формы. Что за отдѣлка. Здѣсь безсмертіе. Это совершенство формы я уловилъ однажды и только однажды. Пройдутъ вѣка, пройдутъ сотни поколѣній, но этимъ будетъ такъ же восхищаться художественно-развитой человѣкъ, какъ восхищается теперь, какъ восхищался я, когда, положивъ кисть, въ первую минуту, посмотрѣлъ на свое произведеніе. Да, это—вѣчно, вѣчно“.

Кой-что въ этомъ предсказаніи преувеличено — едва-ли восхищеніе воспринимающаго зрителя можетъ сравняться съ восторженнымъ самоудовлетвореніемъ творящаго художника; едва-ли можно ручаться и за сотни поколѣній: отдаленное будущее въ непрерывномъ развитіи, быть можетъ, создастъ художественныя формы такой мощи, глубины и красоты, что съ высоты ихъ оно будетъ смотрѣть на прекрасный этюдъ Джуліо только какъ на почтенный археологическій остатокъ старины, очень интересный для исторической мысли, подчасъ трогательный въ своихъ усиліяхъ, но не дающій уже живого художественнаго удовлетворенія: какъ мы смотримъ, напримѣръ, на ту медаль, которая у Теофиля Готье „раскрываетъ государя“, на христіанское искусство первыхъ вѣковъ нашей эры, на художественныя попытки дикарей и такъ далѣе. Но доля истины есть въ гордости Джуліо: его этюдъ, въ самомъ дѣлѣ, можетъ быть болѣе долговѣченъ, чѣмъ многія изъ созданій современной мысли. Произведеніе искусства имѣетъ способность долго обновляться новымъ содержаніемъ и въ этомъ смыслѣ оно можетъ жить долго. Обобщеніе по существу и индивидуальный образъ по видимости, оно долго живетъ не только въ томъ вліяніи, которое оно оказало на жизнь и творчество, но и въ этой замкнутой формѣ, въ которой

нашла выраженіе первоначальная мысль создателя. Научная формула поглощается формулами болѣе общими; произведеніе искусства не можетъ быть до конца поглощено новыми художественными обобщеніями, потому что оно не только типично, но и индивидуально, не только абстрактно, но и конкретно, не только обще, но характерно случайными чертами. Оно способно въ своихъ законченныхъ живыхъ образахъ замыкать и обобщать то содержаніе, котораго не имѣлъ въ виду его создатель и которое предъявитъ ему будущій зритель, читатель, слушатель. Въ предѣлахъ времени — ибо, вопреки мысли Джуліо, старѣютъ и умираютъ художественныя созданія—оно способно быть вѣчно исчерпывающей формой для неисчерпаемаго содержанія, которое ищетъ этой формы.

Отсюда, разумѣется, пропасть до тѣхъ возгласовъ о „прекрасной“ формѣ, которую Джуліо противополагаетъ содержанію художественаго произведенія и въ которой видитъ единственный залогъ его вѣковѣчнаго бытія. Это одни и тѣ же слова, но діаметрально противоположный смыслъ. Въ художественномъ произведеніи нѣтъ ни формы, ни содержанія, ибо въ томъ, что̀ называютъ формой, нѣтъ ничего, что̀ бы не было содержаніемъ. Говорятъ, что въ искусствѣ важно не *что*, а *какъ*. Но это только реакція на господство прозаическихъ элементовъ въ поэзіи; въ искусствѣ есть только *какъ*, и это *какъ* есть его *что*.

Nichts ist innen, nichts ist aussen,
Denn was draussen, ist auch drinnen.

Сюжетъ кажется поверхностной мысли только содержаніемъ. Но кто знаетъ, какъ опредѣляется мысль поэта господствующимъ сюжетомъ, тотъ понимаетъ, что въ этомъ сюжетѣ поэтъ находитъ лишь форму для выраженія извѣстнаго душевнаго содержанія. Не содержаніе разсказа „Чѣмъ люди живы“ составляетъ старая легенда объ ангелѣ, спустившемся на землю, а наоборотъ, въ пустую форму этого сюжета великій художникъ вложилъ новое содержаніе. И такъ какъ это понятія соотносительныя, то законченное произведеніе Толстого есть вѣковѣчная форма, которая будетъ жить до тѣхъ поръ, пока способна будетъ вбирать новое содержаніе, способна отвѣчать на обновленные—въ сущности, вѣковѣчные—вопросы. Сказать, что вѣчна только прекрасная форма и не раскрыть

смысла этой тирады—значитъ ничего не сказать. Конечно, форма вѣчна. Ибо вѣчно то, что способно жить, жить—значитъ обновляться, обновляться значитъ мѣнять содержаніе, мѣнять содержаніе могутъ только формы. Это тавтологіи—и мы никогда не узнаемъ, почему адепты искусства съ такой исключительностью относятъ ихъ только къ художественнымъ формамъ. Это не мѣшаетъ Джуліо патетически закончить свое посмертное письмо словами:

„Форма, форма. Повѣрьте, друзья, бросьте всѣ ваши столкновенія, споры, борьбы; ищите одного—прекрасной формы въ словѣ, въ выраженіи, въ жизни. Она все преображаетъ, все примиряетъ, царствуетъ надъ всѣмъ. Все пройдетъ, но она одна не пройдетъ, и потому ей, только ей, изящной, вѣчной, принадлежитъ будущее. Будущее не можетъ принадлежать ничему, что не завоевало себѣ вѣчной жизни. Будущее принадлежитъ безсмертнымъ созданіямъ искусства, и имъ однимъ...“

На эти притязанія—особенно въ нелѣпой постановкѣ, въ которой, впрочемъ, повиненъ не одинъ Джуліо, а всѣ собесѣдники — брошенъ въ дальнѣйшемъ мимоходомъ удачный отвѣтъ. „Будущее—говоритъ Бабефъ—принадлежитъ *людямъ*, ставящимъ себѣ человѣческія цѣли взаимнаго развитія, цѣли теоретической истины и нравственной правды, людямъ, способнымъ дѣйствовать вмѣстѣ, сообща, для общей цѣли, для общаго блага, для общаго развитія, для воплощенія въ жизнь и въ общественныя формы высшихъ человѣческихъ идеаловъ“.

Первыя слова — самыя важныя; будущее принадлежитъ людямъ и ихъ дѣятельности. А для того, чтобы хоть съ минимальной ясностью представить себѣ это будущее, надо разбираться въ прошломъ и въ настоящемъ. Для пророчества не нужно ничего: оттого и умерли пророчества; для прогноза нужна исторія. И Джуліо плохъ въ прогнозѣ потому, что плохъ въ исторіи.

Его противникъ не выше его—и то, что извинительно въ геніальномъ художникѣ, восторженно мыслящемъ о своемъ искусствѣ, совершенно безсмысленно въ человѣкѣ научнаго мышленія, къ которому умѣстно предъявить иныя требованія.

II.

Фанатично настроенные товарищи Джуліо слушали его посмертное письмо „со сдержаннымъ нетерпѣніемъ“. Хотѣлось бы думать, что если католику-Инквизитору они были скучны потому, что въ нихъ ничего не говорилось о приведеніи прозелитовъ къ единоспасающему догмату, дѣльцу-Картежнику потому, что въ нихъ не было business, а Барону-государственнику потому, что его „твердая власть“ не нуждается въ искусствѣ,—то Бабефъ скучалъ при этой эстетической исповѣди только потому, что видѣлъ ясно ея безсодержательность. Но онъ смолчалъ, а представитель науки отвѣтилъ столь же безсодержательными общими мѣстами. Онъ видитъ символъ въ кончинѣ Джуліо. По его мнѣнію, этотъ уходъ представителя искусства есть знаменіе того, что искусство вышло изъ „круга силъ, борющихся въ современной исторіи за побѣду, за господство, за будущность“. Здѣсь есть, конечно, глубокое недоразумѣніе — и діалогъ П. Л. Лаврова не выводитъ изъ него. Подобно религіи и наукѣ, соціализму и капитализму, искусство — въ лицѣ Джуліо — заявляетъ притязанія на то, что будущее принадлежитъ ему, одному ему нераздѣльно, ибо никто изъ „послѣдовательныхъ“ собесѣдниковъ діалога дѣлиться не собирается. Но въ сущности — зачѣмъ дѣлиться представителю искусства? Гдѣ та область, изъ-за которой оно могло бы спорить съ наукой или съ государственностью? Оно борется за побѣду, но это будетъ побѣда человѣчества, побѣда надъ тьмою, а не надъ наукой или какой бы то ни было формой человѣческаго общежитія. Это разныя плоскости. Казалось бы, — если католицизмъ дѣйствительно несовмѣстимъ съ господствомъ настоящей науки, а деспотія немногихъ даже въ мысли не мирится съ демократическимъ соціализмомъ, то почему бы послѣдовательному соціализму не сказать—да это и дѣлаютъ его нынѣшніе представители—что *его* будущее явится также будущимъ науки и искусства? То же могъ бы сдѣлать и самый послѣдовательный человѣкъ науки. Онъ могъ бы знать, что нигдѣ и никогда интересы и выводы искусства и науки не сталкивались—и по существу не могутъ столкнуться. Они дополняютъ другъ друга, они необходимы другъ другу—и рѣчь о борьбѣ между ними есть плодъ теоре-

тической ошибки или непобѣдимаго предразсудка или тупой ограниченности, которая борется за то, чѣмъ не въ силахъ овладѣть. Искусство давно перестало быть самостоятельною силою,—говоритъ непримиримый фанатикъ науки, выведенный въ діалогѣ: — оно не имѣетъ и не можетъ имѣть самостоятельной теоретической будущности". Профессоръ, несомнѣнно, такъ же плохъ въ исторіи, какъ художникъ, — и оттого онъ такъ же плохъ въ предсказаніи. Совершенно непонятно, какою такою самостоятельною силою *было* искусство въ исторіи и почему оно — если ужъ было — таковою въ дальнѣйшемъ не будетъ. Вытѣсняло когда-либо искусство религію или науку? Главенствовало оно надъ государственностью? Конечно, нѣтъ,— и ничего такого не могло быть. Искусство было и будетъ средствомъ познанія, способомъ опредѣлить свое отношеніе къ міру и жизни. Въ этомъ смыслѣ оно есть сила, и сила самостоятельная, поскольку можетъ быть что-либо самостоятельно въ этомъ мірѣ, цѣликомъ основанномъ на началѣ всепроникающаго взаимодѣйствія. Профессоръ говоритъ о какомъ-то „примирительномъ элементѣ", который присутствіе покойнаго художника вносило въ пламенныя дискуссіи непримиримыхъ противниковъ, — и склоненъ связывать эту умиротворяющую роль съ самымъ существомъ искусства. Думается, что здѣсь играли роль скорѣе индивидуальныя черты мягкой натуры талантливаго Джуліо, а не коренныя особенности той области, которой онъ посвятилъ себя. Если поэзія иногда смягчаетъ страсти

... и на бушующее море
Льетъ примирительный елей,—

то это бури отдѣльной души, а не общественныхъ разногласій. Профессоръ, быть можетъ, и правъ поэтому, когда говоритъ, что примиряющая роль Джуліо была „иллюзіей, которая намъ не нужна, едва-ли не вредна". Но онъ напрасно видитъ въ этомъ нѣкое, не въ человѣкѣ, а въ самомъ искусствѣ пребывающее, „начало" и напрасно съ такой горделивой ограниченностью заявляетъ: „будущее не нуждается въ иллюзіяхъ, и потому именно, можетъ быть, теряетъ всякое историческое значеніе та область, которой служилъ нашъ умершій товарищъ". На это всякій, думавшій о роли и смыслѣ искусства, отвѣтитъ, что въ искусствѣ столько же иллюзій—и того же типа—

какъ и въ наукѣ. Періодическая система элементовъ такая же „иллюзія", какъ и Мефистофель: это двѣ теоріи, два изображенія дѣйствительности, двѣ равноправныхъ точки зрѣнія на сущее.

Впрочемъ, профессоръ самъ не считаетъ себя „безпристрастнымъ въ этомъ отношеніи" и потому предпочитаетъ привести отрывокъ одной критической статьи, писанной однимъ знатокомъ искусства по поводу смерти Джуліо.

Трудно понять, въ какой области изученія искусства признанъ знатокомъ авторъ этой поверхностной и безсодержательной замѣтки. Она въ равной степени не считается ни съ теоріей, ни съ исторіей, ни съ общими соображеніями, ни съ фактами современной дѣйствительности. Въ ней нѣтъ ни одного слова, не вызывающаго возраженій „Наука и ремесло тѣснятъ искусство съ обѣихъ сторонъ". Непонятно, что хочетъ авторъ сказать этимъ. Выполняютъ ли науки и ремесла тѣ функціи, которыя выполняло до сихъ поръ искусство? Отнимаютъ ли они у искусства его дѣятелей или его публику? Ничего такого не видно. Искусство живетъ своей жизнью и ничѣмъ ему не приходится дѣлиться ни съ наукой, ни съ ремесломъ. Наоборотъ, кто знаетъ, какъ художественные элементы проникаютъ все больше научную прозу, какъ научились, напримѣръ, писать нѣмецкіе ученые, языкъ которыхъ еще въ половинѣ прошлаго вѣка считался образцомъ сухой абстрактности и педантской темноты, тотъ не увидитъ въ этомъ вытѣсненія наукой искусства. И кому знакомъ гигантскій расцвѣтъ художественной промышленности, которая аристократизируетъ ремесленника и демократизируетъ созданія его художественнаго ремесла, тотъ не скажетъ, что ремесленная промышленность развивается на счетъ искусства. О количественномъ паденіи искусства не можетъ быть и рѣчи. Видѣть ли средоточіе искусства въ его отдѣльныхъ избранныхъ носителяхъ или въ тѣхъ массахъ, которыми условлена самая возможность послѣднихъ, — все равно, уже постоянное возрастаніе—абсолютное и относительное—количества художественно развитыхъ людей есть залогъ развитія искусства. То, что въ малолюдной и необразованной Англіи XVI вѣка былъ Шекспиръ, а теперь его нѣтъ, конечно, не доказательство. Въ тогдашней Англіи среда, изъ которой могъ выйти Шекспиръ, исчислялась сотнями тысячъ, теперь въ ней милліоны; жизнь

этихъ милліоновъ проникнута тѣмъ пониманіемъ жизни, которое внесъ Шекспиръ — иначе, онъ прошелъ бы безъ слѣда — и это пониманіе есть живая жизнь искусства, которой не вытѣснятъ ни наука, ни ремесла. Они никогда не смогутъ устранить Шекспира — а во внѣдреніи Шекспира въ жизнь заключается развитіе художественнаго міровоззрѣнія и вѣрный залогъ появленія новыхъ художественныхъ цѣнностей. Слишкомъ великъ на нихъ спросъ, чтобы ихъ не было. Да мы и видимъ это: литературные вопросы захватываютъ широкіе слои читателей съ чрезвычайной силой; никто никогда не интересовался наукой такъ, какъ интересуются театромъ; выставки становятся необозримы — и толпы зрителей, ихъ заполняющихъ, все растутъ. Нѣтъ геніевъ? Это, конечно, пустяки: современники никогда не видятъ геніевъ. Да и не въ однихъ геніяхъ жизнь искусства.

„Люди болѣе и болѣе убѣждаются, что главная, если не единственная ихъ цѣль должна быть польза“. Трудно представить себѣ что-либо болѣе анти-историческое, чѣмъ этотъ доводъ „знатока искусства“. Дѣло не въ томъ, „убѣждены“ или не „убѣждены“ люди въ томъ, что единственная цѣль ихъ должна быть польза, а въ томъ, что всегда и неизмѣнно единственнымъ двигателемъ ихъ дѣятельности была польза. Это начало есть въ исторіи величина постоянная. Мѣняется психологическое и логическое содержаніе понятія пользы,— но въ какомъ направленіи оно мѣняется? Неужто оно суживается? Не хочетъ ли сказать авторъ, что идейныя потребности занимали въ обиходѣ первобытнаго человѣка больше мѣста, чѣмъ теперь? Не думаетъ ли онъ, что въ исторіи понижается необходимость осмыслить міръ, понять жизнь, опредѣлить свое мироотношеніе при помощи образовъ художника? Польза? — что есть польза? Развѣ когда Пушкинъ противополагаетъ „кумиръ Бельведерскій“ печному горшку, онъ менѣе утилитаренъ, чѣмъ поборникъ печного горшка? „Тебѣ бы пользы все“, — негодуетъ художникъ; но вѣдь этой пользѣ онъ ничего, кромѣ иной, высшей пользы, не противопоставитъ. Если онъ напоминаетъ, что „мраморъ сей вѣдь богъ“, то, конечно, только въ глубокомъ убѣжденіи, что богъ по малой мѣрѣ такъ же полезенъ и необходимъ людямъ, какъ печной горшокъ. И, конечно, — мѣняются боги, мѣняются идейные интересы, но ничто не говоритъ, что сознаніе ихъ необходимости вымираетъ или что искусство занимаетъ въ нихъ меньшее мѣсто.

„Точно такъ же, какъ оставлены народныя пляски, такъ оставятъ современное чистое искусство въ живописи и скульптурѣ, въ музыкѣ и поэзіи“. Народныя пляски не „оставлены“. Ихъ формы мѣняются, нѣкоторыя вымираютъ, другія распространяются. Нѣмецкій народный вальсъ, польская мазурка, французская кадриль сдѣлались международными. Танцы общественные и балетные, по разнообразнымъ причинамъ, въ значительной степени потеряли свою естественную прелесть, а вмѣстѣ съ тѣмъ и эстетическую цѣнность. Но это обычное явленіе въ жизни искусства: однѣ формы въ ней смѣняются другими. Героическая эпопея тоже умерла, — но никакого общаго заключенія о паденіи искусства въ будущемъ отсюда не выжмешь.

Оставятъ ли „современное чистое искусство“? „Знатоку искусства“, очевидно, ясенъ этотъ терминъ. Мы отказываемся видѣть въ немъ какое-либо опредѣленное содержаніе. Нѣтъ искусства чистаго и нечистаго: есть одно искусство. Если угодно, настоящее художественное произведеніе „чисто“; таковымъ ему не помѣшаетъ быть не только идейность, но и тенденціозность, если оно талантливо. Произведеніе искусства есть данная, въ индивидуальномъ образѣ законченная система знаковъ, при посредствѣ которой художникъ опредѣляетъ свой взглядъ на сущее. Его цѣли суть цѣли познанія — въ этомъ смыслѣ всѣ художественныя произведенія равнозначны. Кажется, впрочемъ, „знатокъ искусства“ склоненъ опредѣлять „чистое искусство“ изъ противоположности прикладному. Но это, конечно, не двигаетъ его впередъ ни на шагъ. „Единственное проявленіе искусства — говоритъ онъ — будетъ украшеніе жизненныхъ и научныхъ потребностей“. Это оригинальное выраженіе было бы совершенно непонятно — и „научнымъ потребностямъ“ пришлось бы остаться неукрашенными, если бы въ дальнѣйшемъ знатокъ не исчислилъ конкретнѣе, въ чемъ, собственно, выразится, по его мнѣнію, это „украшеніе потребностей“. „Живопись и скульптура — пророчествуетъ онъ — отличатся красивою отдѣлкою зданій и предметовъ ежедневнаго употребленія. Поэзія безъ стиховъ (они будутъ отброшены, какъ дѣтская забава), поэзія проявится лишь изящными описаніями природы въ географическихъ со-

чиненіяхъ и стройнымъ воспроизведеніемъ личностей въ исторіи. Музыка, вѣроятно, ограничится колыбельною пѣснью".

Не будемъ подробно разбираться въ этихъ, ни на чемъ не основанныхъ предположеніяхъ. Не станемъ спрашивать, почему, напр., отъ музыки останется только колыбельная пѣсня, а не маршъ или шансонетка,—почему исчезнутъ стихи и въ чемъ найдутъ выраженіе тѣ стороны душевной жизни, которыя до сихъ поръ выражались въ стихахъ, потому что другого способа не придумало для нихъ человѣческое творчество. Дѣло не въ этомъ. Предположимъ, что все предсказанное авторомъ произойдетъ съ буквальной точностью; слѣдуетъ ли отсюда что-нибудь? Ровно ничего. Возможно ли предвидѣнное имъ состояніе отожествить съ пониженіемъ значенія искусства? Конечно, нѣтъ, ни въ малѣйшей степени. Пусть статуи стоятъ на зданіяхъ и составляютъ нераздѣльную часть ихъ внутри ихъ,—развѣ отъ этого творчество скульптора перестанетъ быть творчествомъ? Кто видѣлъ „Ночь" Микель-Анджело, неразрывно связанную съ архитектурой капеллы Медичи, или „Пляску" Карпо, неотдѣлимую отъ парижской Grande-Opera, тотъ, конечно, только удивится, для чего приводитъ мнимый „знатокъ искусства" аргументы, которые совсѣмъ не аргументы. Пусть вся живопись обратится въ плафоны,—развѣ „Тайная вечеря" Леонардо не должна была служить украшеніемъ монастырской столовой? Развѣ фрески не живопись, и развѣ Пювисъ де-Шаваннъ пересталъ быть большимъ художникомъ оттого, что писалъ на стѣнѣ? Пусть искусство уйдетъ все въ „красивую отдѣлку предметовъ ежедневнаго употребленія". Это будетъ значить не то, что оно умерло, а то, что оно болѣе необходимо, чѣмъ когда-либо, что оно внѣдряется въ жизнь, что оно потребно для души: ибо вѣдь не для интересовъ физическаго зрѣнія мы оклеиваемъ наши комнаты обоями и стараемся, чтобы они соотвѣтствовали нашему вкусу. Если поэзія проявится, какъ „стройное воспроизведеніе личностей въ исторіи", то это будетъ свидѣтельствомъ того, что наука не придушила искусство, а, наоборотъ, совершенно не можетъ безъ него обойтись. И надо полагать, это „стройное воспроизведеніе" дастъ намъ безсмертные поэтическіе образы, а то, что основой ихъ служили дѣйствительныя историческія личности, конечно,—совершенно безразлично; поэзія всегда ихъ воспроизводила и въ этомъ отношеніи

„Война и миръ" не проводитъ разницы между „историческимъ" Кутузовымъ и „не историческимъ" Болконскимъ.

„Словомъ", таковъ общій выводъ изъ этой серіи столь же неосновательныхъ, сколь неубѣдительныхъ данныхъ—„искусство потеряетъ всякое самостоятельное право на жизнь". Трудно понять, почему съ такимъ удовольствіемъ цитируетъ эти слова безстрастный профессоръ. Только ослѣпленіе фанатика могло помѣшать ему сообразить, что, если жизнью будетъ править исключительно тотъ принципъ грубой непосредственной пользы—принципъ „печного горшка",—которому суждено свести на нѣтъ искусство, то онъ же вѣдь такимъ же образомъ сведетъ на нѣтъ и науку. Ибо Лобачевскій или Буслаевъ, высшія обобщенія гуманитарныхъ—да и естественныхъ—наукъ такъ же „безполезны", какъ Тютчевъ и Тургеневъ. Но профессоръ этого не замѣчаетъ: онъ убѣжденъ въ вѣковѣчности чистой „науки для науки", какъ будто это убѣжденіе совмѣстимо съ мыслью о гибели искусства, какъ будто человѣчество можетъ и хочетъ жить только одной половиной своего духовнаго существа.

Уже въ текущей дѣйствительности „знатокъ искусства" видитъ признаки его близкой кончины. „Смотрите,—говоритъ онъ—какъ блѣдны произведенія современныхъ художниковъ и поэтовъ, какъ на нихъ тяготѣетъ сознаніе, что они—послѣдніе представители отживающей дѣятельности, что они совсѣмъ уже не нужны. Въ лучшихъ произведеніяхъ искусства нашего времени всюду существуетъ сознаніе отживанія; поэты и художники захватываютъ что можно изъ науки и жизни, чтобы казаться нужными людьми, но они готовы уже теперь сдѣлаться лишь декораторами реальныхъ областей бытія, тѣмъ самымъ признавая нереальность своей области, области чистаго искусства, области, которая оказывается совсѣмъ ненужною въ дальнѣйшемъ развитіи человѣчества".

Конкретныхъ примѣровъ „знатокъ" не приводитъ, да онъ и не могъ бы ихъ привести. Если ему произведенія современныхъ художниковъ и поэтовъ кажутся столь рѣшительно „блѣдными", то исключительную субъективность этого воззрѣнія достаточно отмѣтить, чтобы не останавливаться на ней. Въ чемъ „знатокъ" усмотрѣлъ признаки сознанія ненужности, тяготѣющаго, напр., на созданіяхъ Ибсена или Родэна, сказать невозможно. Этого сознанія, какъ общей нормы—нѣтъ,

а если бы оно и было, оно знаменовало бы лишь теоретическую ошибку художниковъ или ихъ преходящее разочарованіе: въ худшемъ смыслѣ „болѣзнь вѣка“, но не роковое рѣшеніе судьбы искусства. Не нами оно началось, не нами и кончится.

О „реальности“ и „нереальности“ искусства и иныхъ областей жизни съ „знатокомъ“, очевидно, разговаривать не приходится. Почему художникъ, ставъ „декораторомъ реальныхъ областей бытія, *тѣмъ самымъ* признаетъ нереальность своей области“ — совершенно неизвѣстно. Это игра словъ, а не логическій выводъ. Художникъ, разумѣется, можетъ создавать статую великаго человѣка для увѣковѣченія его памяти и для украшенія площади и однако признавать во всей полнотѣ свою творческую самостоятельность и „реальность своей области“. Намъ нѣтъ нужды касаться прошлаго: оно переполнено соотвѣтственными данными. Но вотъ одно предположеніе изъ области будущаго. Объ архитектурѣ умолчалъ „знатокъ“, а между тѣмъ ея будущее представляется наименѣе спорнымъ и наиболѣе интереснымъ. То, что жизнь развивается по направленію наибольшей соціализаціи, представляется, кажется, несомнѣннымъ. Даже рѣшительная побѣда индивидуалистическаго анархизма должна привести къ религіозному торжеству общественныхъ формъ жизни—безпредѣльно свободныхъ, проникнутыхъ идеей суверенитета личности, идеей царственнаго самоопредѣленія человѣка, но все же коллективныхъ. Не къ отъединенію подполья идетъ человѣкъ, а къ могучему содружеству и сотрудничеству. Для внѣшнихъ формъ этого содружества людямъ понадобятся громадныя зданія—не „келья подъ елью“, а дворцы общественной жизни, общественнаго творчества. Что же, будутъ это „казенныя зданія“, казармы, манежи? Не потребуетъ ли общественное одушевленіе высшаго напряженія формъ зодчества? Не будутъ ли вложены въ эти формы высшія идеи новыхъ формъ общежитія?

Достаточно такимъ образомъ представить себѣ съ минимальной конкретностью „дальнѣйшее развитіе человѣчества“, чтобы искусство оказалось не только не „ненужной областью дѣятельности“, но естественнымъ выводомъ изъ грядущихъ формъ жизни.

Да, куда бы ни шло человѣчество — вверхъ или внизъ, искусство будетъ его неизмѣннымъ спутникомъ. Нельзя сказать, принадлежитъ ли ему будущее, но оно несомнѣнно принадлежитъ будущему—и въ большей степени, чѣмъ прошлому.

III.

Въ одной изъ своихъ раннихъ работъ покойный Гюйо пересмотрѣлъ тѣ доводы, въ которыхъ въ его время пыталась найти оправданіе идея неминуемой гибели искусства. Гюйо спорилъ съ этими доводами — иногда искусно, иногда наивно, но—мы уже сказали,—кой-что первостепенно важное ускользнуло отъ него.

Доводы физіологическіе покоются на предполагаемомъ упадкѣ красоты и убыли вниманія къ ней. „Искусство, чтобы достигнуть полнаго своего развитія, требуетъ извѣстнаго культа красоты, какъ въ самомъ художникѣ, такъ и вокругъ него,—какъ было, напримѣръ, въ Греціи“. Гюйо соглашается, что культъ этотъ необходимъ. Онъ соглашается съ тѣмъ, что красота тѣла падаетъ; но онъ думаетъ, что если и не возродится красота пластическая, то ее замѣститъ красота поэтическая. Если въ дальнѣйшемъ физическій подборъ даже не пойдетъ правильнѣе, то красота духовнаго выраженія, красота интеллектуализированная можетъ только развиться; искусство въ извѣстномъ смыслѣ „подымется отъ членовъ тѣла къ мозгу, отъ конечностей къ челу“—и архаическая „статика“ красоты перейдетъ въ ея „динамику“. Такимъ образомъ даже Гюйо не хочетъ или не можетъ отказаться отъ все путающаго понятія красоты. Оно можетъ царить въ любовной лирикѣ, но въ эстетикѣ давно должно занять весьма подчиненное положеніе. Наука объ искусствѣ давно построена не на понятіи прекраснаго. Да и что дѣлать съ нимъ намъ, давно понявшимъ „красоту“ характернаго и безобразнаго? Вѣдь разница въ идеалѣ красоты человѣческаго тѣла не помѣшала намъ оцѣнить великолѣпную живопись японцевъ: зачѣмъ же намъ напередъ отрекаться отъ нашего будущаго идеала. Для искусства важно не *что* мы будемъ считать красивымъ; для него важно, чтобы идеалъ красоты *былъ*, и онъ будетъ, потому что не можетъ не быть.

Доводы изъ исторіи весьма разнообразны. Длинный рядъ ихъ основанъ на паденіи отдѣльныхъ жанровъ. „Царство скульптуры—говоритъ Ренанъ—окончилось въ тотъ день, когда люди

перестали ходить полунагими. Эпопея исчезнетъ съ эпохой личнаго героизма; при существованіи артиллеріи немыслима эпопея. Каждое искусство, за исключеніемъ музыки, связано такимъ образомъ съ извѣстной эпохой прошлаго; самая музыка, которую можно признать искусствомъ девятнадцатаго вѣка, въ одинъ прекрасный день тоже споетъ свою пѣсенку и будетъ прикончена". На всѣ эти аргументы можно бы сказать одно: паденіе однихъ художественныхъ родовъ ничего не означаетъ, кромѣ замѣны ихъ другими: умерла эпопея, родился романъ. Гюйо разбирается въ деталяхъ и конкретно показываетъ, что возможенъ еще расцвѣтъ скульптуры, что не закончено еще развитіе въ человѣкѣ чувства краски, что музыка въ наши дни скорѣе эволюціонируетъ, чѣмъ увядаетъ — и такъ далѣе. Все это и безъ примѣровъ ясно для того, кто видитъ въ искусствѣ не способъ забавляться красотой, а необходимую форму мышленія.

Но будущее несетъ съ собою торжество демократіи. Что будетъ съ искусствомъ? Среди испугавшихся на первомъ мѣстѣ, конечно, Ренанъ: искусство нельзя вульгаризировать; переставъ быть достояніемъ немногихъ ибзранниковъ, оно перестанетъ существовать; бездна демократіи его поглотитъ и уже поглощаетъ. Къ сожалѣнію, въ отвѣтѣ Гюйо становится на точку зрѣнія противниковъ и въ этомъ основная ошибка его аргументаціи. Онъ успокаиваетъ ихъ: народъ всегда имѣлъ свои „низшіе роды" искусства — и при нихъ можетъ остаться: „существованіе популярныхъ искусствъ для народа не только не заслуживаетъ порицанія, но является фактомъ отраднымъ, потому что это именно открываетъ возможность болѣе высокому искусству стоять выше ихъ; народу всегда приходилось пройти эти ступени, чтобы подняться выше, — это ступени, ведущія въ храмъ". Между тѣмъ ясно, что все это разсужденіе совершенно не нужно. Никакой вульгаризаціи искусства демократія съ собой не несетъ: пріобщающіеся къ образованности слои отказываются отъ старой благородной стихіи первобытной народной поэзіи, которую несли съ собой; это вѣрно и неизбѣжно. Но мѣняютъ ли они ее на безусловно худшее? Въ тѣхъ массахъ „вульгарной" поэзіи и „вульгарнаго" искусства, которыя создаются спросомъ полуобразованнаго народа, все ли такъ дурно, какъ объ этомъ принято судить на эстетическомъ Олимпѣ? Да, конечно, частушка смѣнила былину, и былина

представляется намъ безконечно глубже, шире, благороднѣе. Но не потому ли отчасти, что мы въ былинѣ находимъ законченный жанръ, что мы полны апріорнаго уваженія къ старинѣ, что въ себѣ носимъ ея культъ и отрицаніе новаго; а частушку мы видимъ im Werden, во всей пошлости моды, во всемъ ея легкомысліи и случайности. И въ мѣщанскомъ романсѣ, который теперь отталкиваетъ насъ безвкусіемъ, на который мы отзываемся только каррикатурами въ родѣ „Царской короны" Смердякова, быть можетъ, будущее оцѣнитъ то, что онъ все-таки былъ искреннимъ выраженіемъ какого-то душевнаго содержанія, которое нашло въ немъ адеквантную форму.

Но творчество аристократично; „искусство живетъ лишь величіемъ генія" — „всемірная посредственность убьетъ искусство". И на эти доводы Гюйо отвѣтилъ соображеніями, которыя соперничаютъ съ ними въ поверхности. Органическихъ и физіологическихъ условій геніальности у художника демократія, очевидно, уничтожить не можетъ: она не уменьшитъ въ его мозгу количества извилинъ. Наоборотъ, демократія дастъ ему свободу, досугъ, поклоненіе широкихъ массъ, въ атмосферѣ котораго расцвѣтаетъ дарованіе: ничего, кромѣ этихъ розовыхъ перспективъ, Гюйо не противопоставляетъ историко-эстетическому пессимизму. Между тѣмъ ему стоило только указать— и мы будемъ имѣть случай вернуться къ этому необходимому соображенію — что „посредственность" не убиваетъ искусства, а своимъ коллективнымъ творчествомъ создаетъ его. Вмѣсто этого Гюйо старательно доказываетъ, что демократическій строй не враждебенъ генію—„намъ эта враждебность представляется столь же платоническою, какъ часто бывала любовь аристократическихъ правительствъ". Онъ надѣется также, что „американизмъ" не убьетъ искусство, что промышленныя націи покажутъ еще себя въ области духа. Цѣлую главу отняла у него полемика съ тѣми, которые указываютъ на антагонизмъ между завоеваніями техники и художественной красотой: корабль красивѣе парохода, лошадь красивѣе локомотива, лукъ красивѣе пушки и т. д. Гюйо старается показать, что поэтическій оттѣнокъ присущъ техникѣ, что эстетическое совершенство вещи тѣсно связано съ механическимъ, что оно есть лишь внѣшнее выраженіе внутренней цѣлесообразности, что чѣмъ лучше машины, тѣмъ онѣ красивѣе и т. д. Ему тоже

не нравится прямой рельсовый путь, но Сенъ-Готардъ великолѣпенъ, туннели прекрасны — и, наконецъ, „самъ г. Рескинъ едва ли зналъ бы такъ хорошо Венецію, Римъ или Альпы безъ этихъ желѣзныхъ дорогъ, которыя онъ проклинаетъ, хотя и пользуется ими“. Какъ будто божественные „камни Венеціи“ были менѣе прекрасны, когда пилигримы красоты пріѣзжали поклониться имъ въ мальпостѣ... Разумѣется, гораздо убѣдительнѣе, важнѣе и проще было бы указаніе, что не техника создаетъ „эстетическіе“ предметы, а искусство, — совершенно такъ же, какъ искусство, а не жизнь, создаетъ типичные образы. Если искусство не найдетъ матеріала для прекрасныхъ созданій въ гигантскихъ чудесахъ промышленности, оно найдетъ этотъ матеріалъ въ другомъ мѣстѣ: художественное творчество живетъ не красотой внѣшняго міра; оно даетъ ему эту красоту. Гюйо самъ очень удачно сказалъ впослѣдствіи; „красивый пейзажъ рисуемъ мы сами“; здѣсь онъ забылъ объ этой истинѣ. Въ нее можно внести оговорки; явленія дѣйствительной жизни не равноцѣнны съ точки зрѣнія типичности и красоты. Но въ общемъ это вѣрно. Къ тому же — надо напомнить еще разъ: искусство не исчерпывается созданіемъ красивыхъ формъ. Если паровозы будутъ не красивы, а уродливы, — на нихъ будутъ рисовать каррикатуры: развѣ это не будетъ искусство?

Съ указаніемъ на то, будто наука „тѣснитъ“ искусство и понемногу дѣлаетъ его ненужнымъ, считается и Гюйо — и очень основательно. Онъ различаетъ для этой цѣли три важнѣйшія способности художника — воображеніе, творческій инстинктъ и чувство—и подробно разсматриваетъ, въ какомъ направленіи наука можетъ повліять на эти основныя предпосылки индивидуальнаго художественнаго творчества. Поэтическое воображеніе не будетъ ли угашено развитіемъ научной мысли? Не будетъ тайны — а въ таинственномъ Штраусъ и Вагнеръ усматривали существо поэзіи; ея необходимое условіе Гете видѣлъ въ суевѣріи. „Красота, открывшая намъ свое имя, свою исторію и всѣ свои тайны, быть можетъ, навѣки скроется отъ насъ“. Гюйо не боится этого. По его убѣжденію, наука перемѣститъ и отодвинетъ тайну, но не устранитъ ея. Эта „метафизическая тайна, касающаяся не только неизвѣстныхъ законовъ, но, быть можетъ, и *непознаваемой* сущности реальнаго міра“ вѣчна, и вмѣстѣ съ нею вѣчна потребность знанія, вѣчна поэзія. „Всѣ теоремы астрономіи никогда не

повліяютъ на насъ такимъ образомъ, чтобы картина безпредѣльнаго неба не вызывала въ насъ какой-то смутной тревоги, соединенной съ ненасытной пытливостью, составляющихъ поэзію неба“. Самобытный творческій инстинктъ художественнаго генія также не можетъ быть устраненъ самымъ широкимъ развитіемъ точныхъ методовъ раціональнаго научнаго мышленія. Инстинкты, дѣйствительно замѣщаются пріемами метода и разсчета, но вѣдь эта точность пріемовъ совершенно непримѣнима къ искусству. Нельзя раціонально конструировать нѣчто прекрасное; можно пойти далеко въ его анализѣ, но обратный путь синтеза невозможенъ: можно знать, какъ построена трагедія Расина, и не умѣть написать такую трагедію: „знать не есть творить... поэтическій инстинктъ не можетъ быть замѣненъ разумомъ“. Къ тому же самаго главнаго въ художественномъ произведеніи не раскрываетъ никакой научный анализъ, который неизмѣнно упирается въ неразложимыя и необъяснимыя свойства генія. Тэнъ могъ объяснить, какимъ образомъ — при наличности геніальныхъ художниковъ — фламандская или итальянская живопись стали такими, какими онѣ были; но *почему* явились здѣсь, а не въ другомъ мѣстѣ эти художественные геніи, почему они сумѣли воплотить съ такой силой содержаніе, существенное не только для ихъ среды и вѣка, этого не могъ бы объяснить и Тэнъ.

И здѣсь Гюйо не вполнѣ отвѣчаетъ на вопросъ — или, вѣрнѣе, не придаетъ ему той сложности, которую онъ могъ бы имѣть въ иной постановкѣ. Поскольку онъ утверждаетъ вѣчность неразложимаго остатка, который все оттѣсняется въ даль подъ напоромъ научнаго изслѣдованія, но никогда не исчезаетъ въ душѣ, онъ, конечно, правъ. Но онъ могъ бы не ограничиться качественнымъ анализомъ — и показать ту силу, которую неизмѣнно сохранитъ надъ душой при самыхъ необъятныхъ завоеваніяхъ науки этотъ неразложимый остатокъ, уясняемый только искусствомъ. Ему могутъ сказать, что область тайны, нѣкогда владѣвшей огромнымъ міромъ бытія, все суживается въ мысли человѣка; настанетъ моментъ, когда эта область будетъ такъ мала, что о значеніи ея не стоитъ говорить. На этотъ доводъ Гюйо могъ бы отвѣтить указаніемъ на возрастаніе теоретическихъ интересовъ. Вопреки указанію „знатока искусства“ въ діалогѣ П. Л. Лаврова, растетъ не узенькое сознаніе пользы, а потребность познать бытіе въ его

основахъ, въ его „матеряхъ“, — хотя бы никакіе житейскіе интересы не были непосредственно съ этимъ познаніемъ связаны. Познающая мысль, даже пройдя доступный ей путь научнаго изслѣдованія и натолкнувшись въ концѣ его на неразложимый *residuum*, неизбѣжно обратится къ успокоенію въ искусствѣ, которое и дастъ его.

Надо только ясно представлять себѣ, какъ отвѣчаетъ искусство на запросы, предъявленные ему человѣческой мыслью. Общаго, группового, для всѣхъ пригоднаго рѣшенія загадокъ, еще не рѣшенныхъ въ наукѣ, оно, конечно, не дастъ. Если бы то, что мы называемъ художественнымъ отвѣтомъ на наши вопросы, могло быть дано въ области научной прозы, искусство не вторглось бы въ чужія права. Оно даетъ не формулу общаго рѣшенія, всѣхъ удовлетворяющаго: оно даетъ индивидуальные отвѣты отдѣльному уму. Оно сообщаетъ не результатъ, а процессъ исканія истины, оно заражаетъ атмосферой мышленія—и въ этомъ движеніи познающей мысли, а не въ законченныхъ формулахъ заключается рѣшеніе для нея важнѣйшихъ загадокъ. Не трудно видѣть, что на этихъ вершинахъ познанія рѣзкая грань между наукой и искусствомъ, между познаніемъ раціональнымъ и образнымъ стирается. Здѣсь наука не такъ категорична, не такъ логична, не такъ разсудочна; ея прозаическія схемы переходятъ здѣсь въ неясные образы научнаго предвидѣнія, уже близкіе къ индивидуальнымъ образамъ художественнаго познанія, столь отчетливымъ въ рисункѣ художника и столь колеблющимся въ томъ содержаніи, которое вправѣ сообщить имъ мысль воспринимающаго. Съ другой стороны, на этихъ вершинахъ абстрагируется мысль художника; его символы становятся все безплотнѣе, все ближе къ аллегоріи, все опредѣленнѣе въ своей абстрактности. Но это вершины, удаленныя отъ жизни; не всякому дано долго дышать ихъ разрѣженнымъ воздухомъ.

Третью опасность, грозящую искусству со стороны развивающейся науки, представляетъ антагонизмъ между умомъ и чувствомъ. Научный анализъ пагубенъ для жизни чувства, а чувство необходимо для поэзіи. На это Гюйо отвѣчаетъ указаніемъ на эволюцію чувствъ; они развиваются подъ вліяніемъ жизни мысли, они интеллектуализируются, но, ставъ болѣе философскими, не становятся менѣе поэтичными. Ростъ знаній расширяетъ міръ, расширяетъ личность человѣка: это

не ослабляетъ, а, наоборотъ, усиливаетъ напряженность его чувства. Гюйо подробно разсматриваетъ эволюцію отдѣльныхъ чувствъ и въ особой главѣ занимается вопросомъ, въ какой степени научныя и философскія идеи могутъ служить предметомъ вдохновенія для поэзіи. Онъ избавилъ бы себя отъ этой—въ подробностяхъ, правда, очень интересной — работы, если бы точнѣе опредѣлилъ себѣ роль чувства въ художественномъ творчествѣ — созданія или воспріятія—и дѣйствительно былъ проникнутъ мыслью, что искусство есть познаніе. Смѣшна самая мысль, что какія бы то ни было идеи не могутъ служить предметомъ вдохновенія для поэзіи. Нѣтъ не поэтичныхъ предметовъ, какъ нѣтъ предметовъ, не подлежащихъ наукѣ: все дѣло въ точкѣ зрѣнія, въ отношеніи осмысливающаго міръ разума. Если посланіе „О пользѣ стекла“ не есть поэзія, то это не потому, что въ поэзіи нѣтъ мѣста идеѣ пользы стекла, а потому что въ посланіи эта идея получила педантически-прозаическое выраженіе. Что касается жизни чувствъ, то достаточно сказать одно: какова бы ни была ихъ судьба, она будетъ находить неизмѣнное выраженіе въ искусствѣ, не затрагивая его сущности. Судьбы искусства касалась бы жизнь эстетическаго чувства, но эстетическое чувство сопровождаетъ всякое завоеваніе мысли—равно въ области научной и художественной. Наслажденіе мышленіемъ есть опредѣляющій моментъ, отъ котораго въ равной степени зависятъ искусство и наука: въ тотъ моментъ, когда самый процессъ познанія — независимо отъ практической полезности его результатовъ — перестанетъ быть источникомъ безконечной радости для человѣка — наука исчезнетъ такъ же, какъ искусство. Но ничто не говоритъ намъ о возможности этого пониженія человѣческой личности.

Мы пересмотрѣли, вѣроятно, громадное большинство точекъ зрѣнія, съ которыхъ будущее искусства представляется радужнымъ или мрачнымъ, и, кажется, имѣемъ возможность утверждать, что пессимистическія предсказанія, по крайней мѣрѣ, мало обоснованы. Но и въ тѣхъ доводахъ, которыми эстетики и художники стараются оградить отъ печальныхъ предсказаній будущее дорогого имъ искусства, мы не всегда встрѣчали достаточную ясность и часто чувствовали, что паѳосъ риторическихъ плеоназмовъ вызванъ робостью теоретической мысли, которая страстной увѣренностью заявленій какъ

будто хочетъ убѣдить не только другихъ, но и себя. Кажется, теоретики были бы тверже въ своемъ убѣжденіи, если бы яснѣе и непреложнѣе была для нихъ роль искусства, какъ познаніе, и—что̀ еще важнѣе — то мѣсто, которое занимаетъ художественное познаніе въ мысли каждаго человѣка, — изъ тѣхъ, кого мы не называемъ не только „художниками“, но даже „публикой“.

Въ посмертномъ отрывкѣ Чехова „Письмо“ докторъ Травниковъ — типичный и для русской дѣйствительности, и для чеховскаго взгляда на нее интеллигентъ—является выразителемъ утилитарныхъ взглядовъ на искусство. „Красота пріятна— говоритъ Травниковъ — и служитъ только для удовольствія. потому-то безъ нея трудно обходиться. Кто же ищетъ въ ней не удовольствія, а правды или знанія, того она подкупаетъ, обманываетъ и сбиваетъ съ толку, какъ миражъ. Когда я имѣлъ неосторожность учиться у красоты мыслить, то она дѣлала изъ меня пьянаго и слѣпого. Такъ, читая „Фауста“, я не замѣчалъ, что Маргарита — убійца своего ребенка; въ Байроновскомъ „Каинѣ“ для меня были безконечно симпатичны и самъ Каинъ, и чортъ... Да мало ли?“ Однимъ словомъ, у поэзіи, беллетристики и философіи „много претензій, но онѣ не объяснили и не освѣтили мнѣ ни одного явленія“. За это Травниковъ ихъ не любитъ; мнѣніе, будто безъ нихъ нельзя обойтись, онъ считаетъ предразсудкомъ. „Красота, талантъ, высокое, прекрасное, художественное—все это очень мило, но условно, не поддается логическому опредѣленію и изъ всего этого не извлечешь ни одного непреложнаго закона“.

Хотѣлось бы сказать, что съ Травниковымъ не стоитъ спорить; но мы видѣли—это не такъ. Въ „Письмѣ“ онъ имѣетъ противника, но — подобно поэту Теофилю Готье и художнику Джуліо—его противникъ въ отрывкѣ, авторъ „Письма“, составляющаго содержаніе разсказа, силенъ больше паѳосомъ, чѣмъ логикой. Нельзя принижать познавательную роль паѳоса: паѳосъ играетъ роль въ уясненіи истины, коимъ мы обязаны искусству. Но въ теоретическомъ спорѣ возможны и желательны аргументы менѣе ирраціональные, чѣмъ захватывающія внутренней правдой реплики героя и автора „Письма“.

„Поэзія и беллетристика не объяснили ни одного явленія!— восклицаетъ онъ.—Да развѣ молнія, когда блеститъ, объясняетъ что-нибудь? Не она должна объяснять намъ, а мы должны

объяснить ее. Хороши бы мы были, если бы вмѣсто того, чтобы объяснять электричество, стали бы отрицать его только на томъ основаніи, что оно намъ многаго не объясняетъ. А вѣдь поэзія и всѣ такъ называемыя изящныя искусства — это тѣ же грозныя, чудесныя явленія природы, которыя мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станутъ объяснять намъ что-нибудь“.

Правда это, конечно. Но для автора даже какъ будто не существуетъ вопроса, — такъ ли ужъ стихійны искусства. Во всемъ ли они подобны молніи? Пусть въ нихъ есть и стихія,—но вѣдь есть и разумъ. Они—произведеніе человѣческой мысли— и какъ бы ни законенъ по отношенію къ послѣднему вопросъ „почему?“ — въ равной степени позволителенъ вопросъ „для чего“. Ихъ подмѣниваютъ одинъ другимъ—и это иногда очень удобная позиція, имѣющая всю видимость научности, историчности и глубины. Вмѣсто того, чтобы разсуждать о цѣляхъ уголовнаго наказанія, говорятъ: „нѣтъ, вопросъ, для чего наказывать, — второй вопросъ: это не важно; изслѣдуемъ лучше, *почему* люди наказываютъ“. Но для человѣка, который хочетъ сознавать себя не игрушкой ирраціональныхъ силъ, а дѣятельнымъ разумомъ, важно не только „почему“, но и „для чего“. Онъ ставитъ этотъ вопросъ ежеминутно, и общіе отвѣты изъ области какого бы то ни было фатализма, мистическаго или экономическаго, не удовлетворяютъ его, не нужны ему, лишены содержанія. То, что моя дѣятельность опредѣляется игрой экономическихъ или иныхъ силъ, можетъ быть вѣрно или не вѣрно, но въ моемъ сегодняшнемъ поведеніи эта истина играетъ такую же роль, какъ то, что вся солнечная система движется въ какой-то точкѣ во вселенной. Пусть искусство стихійно — это не лишаетъ Травникова права считать поэтовъ бездѣльниками: вѣдь воровство стихійно въ такой же мѣрѣ.

Не желая оцѣнивать эмоціональные элементы искусства, Травниковъ удалися въ область сухого раціонализма и здѣсь считаетъ себя въ безопасности. Успокоившись на томъ, что въ искусствѣ нѣтъ логическихъ опредѣленій, онъ кажется себѣ какимъ-то монополистомъ логики и разума. Но искусство можетъ принять бой на той единственной почвѣ, которая предложена Травниковымъ. Искусство достаточно могуче, чтобы выдержать огненное испытаніе раціональной мысли. Травниковъ, читая „Фауста“, забылъ, что Маргарита — дѣтоубійца?

Разумѣется: онъ видѣлъ въ ней то, что хотѣлъ показать ему Гете, ни больше, ни меньше. Развѣ ея красота или красота ея поэмы скрыла ея преступленіе? Развѣ холодная логика не извращаетъ факты? Изъ красоты „не извлечешь ни одного непреложнаго закона?“ А изъ исторіи они извлечены? Изъ правовѣдѣнія извлечены? Гдѣ есть непреложные законы, кромѣ царства нашей мысли, добросовѣстно описывающей явленія такъ, какъ она ихъ видитъ. И въ этомъ смыслѣ развѣ Евгеній Онѣгинъ менѣе непреложенъ, чѣмъ періодическая система элементовъ? Красота сбиваетъ съ толку?“ Возможно. Красота въ искусствѣ—примемъ этотъ терминъ, подсказанный логическому Травникову восторженными эстетами, — красота есть дѣло человѣческаго творчества, которое не было бы человѣческимъ, если бы было безошибочно. Но здѣсь есть еще другое. Красота есть обобщеніе, которое поддается разнымъ толкованіямъ, разнымъ примѣненіямъ. Здѣсь — сколько угодно произвола и возможности заблужденій. Но гдѣ же нѣтъ этой возможности? Въ наукѣ? Нѣтъ. Точно и ясно все только въ тѣхъ низахъ науки, гдѣ кропотливо подбираютъ матеріалы; на вершинахъ точной науки—та же мгла, и отклики споровъ и разногласій, доносящихся оттуда, только свидѣтельствуютъ о томъ, какъ медленно отодвигается эта мгла ввысь подъ напоромъ все проясняющей мысли. Разсѣется ли она когда-нибудь окончательно? Конечно, нѣтъ. Подсознательное всегда будетъ предтечей сознательнаго на его трудномъ творческомъ пути.

„Искусства служатъ только для развлеченія“. Спокойно изрекаетъ Травниковъ эту кощунственную нелѣпицу, не понимая, что ею онъ сдалъ уже всѣ свои позиціи. *Только* для развлеченія? Очень хорошо. Но *почему* искусство развлекаетъ? Потому, что обобщаетъ, потому, что сводитъ многообразіе явленій къ единому образу, замкнутому и безконечно содержательному. Искусство учитъ жить — всякое искусство, всякія его формы — сложныя и простыя, возвышенныя и „низкія“. Травниковъ находитъ, что поэзія и романы не говорятъ и правды — „все въ нихъ субъективно, а потому на половину онѣ — ложь, а на половину — ни то, ни се, середка между ложью и правдой“. Все-таки есть какой-то кончикъ, близкій къ правдѣ. Въ этомъ кончикѣ все дѣло. Въ немъ искусство, заблуждаясь и обманывая, безумствуя и до крови обламывая

ногти о жестокія твердыни истины, все-таки добирается до нихъ, — добирается какъ-разъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ эти твердыни совершенно недоступны для умной прозы.

IV.

Искусство есть мышленіе, искусство есть познаніе, всякое искусство—романъ, соната, орнаментъ, пляска. Въ искусствѣ обобщается, приводится въ систему то, что разрознено въ мірѣ. Оно отличается отъ научнаго познанія не результатами, а пріемами, не выводами, а методомъ. Художественная мысль такъ же обобщаетъ жизненныя явленія, такъ же создаетъ новыя категоріи, такъ же индивидуализируетъ и типизируетъ, какъ мысль научная. Она идетъ при этомъ своимъ путемъ: осмысленная жизнь, идеальная закономѣрность бытія предстаетъ предъ художникомъ не въ видѣ закона, формулы, схемы, а въ видѣ образа: индивидуальнаго явленія, вобравшаго въ себя общія черты рода, говорящаго о типичномъ. Искусство и наука, поэзія и проза—равноправные и равноцѣнные способы познать міръ, опредѣлить свое отношеніе къ нему—незамѣнимы въ своей сферѣ. Онѣ могутъ совпадать въ нѣкоторой долѣ своихъ выводовъ, ихъ выводы могутъ въ извѣстной степени нести одно логическое содержаніе: психологически онѣ кореннымъ образомъ различны; различенъ ихъ механизмъ въ душѣ творящаго, еще болѣе различно ихъ дѣйствіе въ душѣ воспринимающаго. Содержаніе научной формулы легче поддается учету; мы можемъ точнѣе опредѣлить ея вмѣстимость, можемъ—и то не всегда — напередъ указать всю совокупность жизненныхъ явленій, которыя обобщаются и объясняются ею. За художественнымъ образомъ стоитъ безконечность; никогда нельзя сказать, для какой необозримой группы разрозненныхъ явленій онъ станетъ объясняющимъ замѣстителемъ, какія переживанія онъ затронетъ, приведетъ въ движеніе и перетасуетъ въ душѣ воспринимающаго, что̀ онъ подскажетъ, что́ онъ внушитъ читателю, зрителю, слушателю. Въ самомъ создателѣ онъ также неясенъ, неустойчивъ въ содержаніи, безконечно вмѣстителенъ по формѣ. Художникъ никогда не знаетъ, „что̀ онъ хотѣлъ сказать“ своимъ произведеніемъ, ибо, если бы онъ это зналъ, онъ выразилъ бы это въ ясной и

опредѣленной формѣ прозы, которая не вызываетъ кривотолковъ и ищетъ автентическаго толкованія лишь въ исключительныхъ случаяхъ: на тѣхъ вершинахъ научнаго познанія, гдѣ оно сближается съ познаніемъ художественнымъ. Въ этомъ сила и незамѣнимость художественнаго познанія. Образъ не требуетъ доказательствъ; онъ построенъ по своему внутреннему закону и покрываетъ явленія дѣйствительности въ составѣ неопредѣленномъ и неопредѣлимомъ. Это не мѣшаетъ ему, и даже помогаетъ, говорить о нихъ нѣкоторую истину, инымъ путемъ непостижимую. Отношенія художественнаго образа къ дѣйствительности безконечно болѣе сложны, чѣмъ отношенія научнаго обобщенія; онъ охватываетъ ихъ тогда, когда соотвѣтствуетъ самому себѣ, своему особому міру, своему стилю. Мы смотримъ на портреты Рембрандта и говоримъ себѣ: „какъ похоже“,—хотя, конечно, не знаемъ оригиналовъ. Почему? Потому что Рембрандтъ уловилъ въ нихъ типичное, вѣчно человѣческое? Нѣтъ, этого мало: типичное могло быть схематичнымъ, а схема не похожа ни на кого, потому что похожа на всѣхъ. Рембрандтъ уловилъ индивидуальное? Но вѣдь мы этого не знаемъ; да этого и мало, потому что индивидуальныя черты могли быть сочинены и сведены изъ разныхъ образовъ. Нѣтъ: портреты Рембрандта кажутся намъ похожими, потому что убѣдительны: потому что индивидуальное въ нихъ обобщено, а типичное индивидуализировано. Это достигается не прямой вѣрностью дѣйствительности, но перестройкой этой дѣйствительности, соотвѣтствіемъ художественнаго образа не только жизни, но еще какому-то началу, также опредѣляющему соотношеніе его частей: его стилю. То, что было названо „возведеніемъ въ перлъ созданія“, идеализація дѣйствительности — есть не только ея обобщеніе, но и субъективное ея преображеніе, гдѣ опредѣляющую роль играютъ не только элементы познаваемой дѣйствительности, но и опредѣляющія стиль свойства познающаго ума. Это та область познанія, гдѣ субъективный методъ есть единственный возможный и незамѣнимый путь.

Ученый профессоръ въ діалогѣ П. Л. Лаврова твердитъ одно: „для меня все то, что добыто строгимъ научнымъ методомъ, есть безусловная, безспорная истина. Это я знаю; въ этомъ я увѣренъ. Но только это и есть истина. Внѣ области точной, объективной науки я не только ничего не знаю, но

ничему и не вѣрю, ничего не допускаю. Я наблюдаю, сравниваю и дѣлаю скромные выводы относительно небольшихъ группъ фактовъ, не забѣгая ни въ область гипотезъ, ни въ область предсказаній будущаго... Признавая недостаточность научныхъ успѣховъ, тѣмъ сильнѣе мнѣ приходится утверждать, что въ наукѣ и только въ наукѣ заключается вся истина, доступная человѣку и даже сама по себѣ существующая; что лишь путемъ науки былъ добытъ и можетъ быть добытъ какой-либо успѣхъ въ человѣчествѣ“.

Но самъ авторъ діалога „Кому принадлежитъ будущее“ думалъ иначе. Въ русскомъ изданіи вмѣстѣ съ діалогомъ напечатаны рѣчи и лекціи П. Л. Лаврова и здѣсь онъ съ извѣстной осторожностью, но все-таки съ достаточной опредѣленностью высказываетъ соображенія, ничѣмъ не напоминающія тирады профессора и его „знатока“. „Романтическая мысль— говоритъ П. Л. Лавровъ — приписываетъ поэтамъ и художникамъ высшія, какъ бы пророческія, способности провидѣнія прошедшаго, настоящаго и будущаго въ ихъ истинномъ значеніи и смыслѣ. Современная реалистическая психологія склонна къ тому, чтобы отрицать всякую способность доходить до пониманія вещей и событій внѣ метода тщательнаго аналитическаго ихъ изученія и осторожнаго систематическаго построенія. Можетъ быть, истинная роль художественнаго угадыванія заключается между этими крайностями. Художникъ и поэтъ такъ же часто ошибаются и даже прямо искажаютъ истину, какъ всякій другой смертный, не опирающійся на науку и послѣдовательную критику. Но его способность улавливать характеристическія черты образовъ и настроеній, имъ воспринимаемыхъ изъ окружающаго его міра, иногда позволяетъ ему, даже при очень недостаточномъ умственномъ и нравственномъ развитіи, угадывать комбинаціи явленій, которыя ускользаютъ отъ методическаго анализа ученаго критика въ своей отдѣльности и по тому самому не входятъ въ его систематическія построенія. Художникъ же, непосредственно воспринимая цѣлую комбинацію и крупныхъ, и едва замѣтныхъ явленій, имѣетъ возможность въ иныхъ случаяхъ уловить гораздо ближе дѣйствительный смыслъ историческаго теченія даже тогда, когда ни его умственныя силы, ни его нравственное развитіе не дозволяютъ ему ни понять этотъ смыслъ, ни, тѣмъ менѣе, разглядѣть свои нравственныя и гражданскія обязанности, которыя

были бы обусловлены подобнымъ пониманіемъ у болѣе развитой личности". Въ извѣстной степени П. Л. Лавровъ схватилъ ту особенность художественнаго мышленія, которая дѣлаетъ его иногда предшественникомъ научнаго изслѣдованія: „Угадываніе художника—замѣчаетъ онъ—важно намъ не въ тѣхъ областяхъ, которыя видны всякому лѣтописцу литературы, а въ тѣхъ, гдѣ характеристическія черты выступаютъ во множествѣ мелочей, едва замѣтныхъ или вовсе не замѣтныхъ для подобнаго лѣтописца, сливаясь болѣе въ общее настроеніе лица и общества, чѣмъ въ опредѣленныя событія и дѣйствія". И онъ говоритъ о „глубокой поэтической угадкѣ" Лермонтова.

Естественно, что отъ этой „угадки", отъ художественныхъ путей познанія міра никогда не откажется человѣческая мысль—не откажется уже потому, что пути эти не для однихъ избранниковъ. Вопреки общепринятому мнѣнію, это общіе пути, и именно въ этомъ залогъ устойчивости искусства. Уже въ замѣчаніи Гюйо,—„искусство живетъ лишь величіемъ генія"—мы видѣли отголосокъ этого общепринятаго заблужденія. Даже такой мыслитель, какъ Гюйо—не только демократически настроенный, но и филологически образованный,—не хочетъ замѣтить ошибку и прямо заявляетъ, что „искусство по существу аристократично". Нѣтъ, нимало не покушаясь на права и заслуги генія, надо сказать: не искусство аристократично, а его теорія, которая съ удивительнымъ упорствомъ держится воззрѣнія, что великіе люди дѣлаютъ исторію—воззрѣнія, весьма осложненнаго въ другихъ областяхъ исторической науки. Но грѣхъ эстетики именно въ томъ, что она никогда не хотѣла быть исторической; крайне медленно отказывается она отъ былого аристократизма—и слѣды этого аристократизма мы находимъ тамъ, гдѣ менѣе всего можно было разсчитывать на это. Оторванная отъ исторіи искусства, отъ психологіи, отъ филологіи, обиходная теорія искусства до сихъ поръ знаетъ только индивидуальное творчество и ничего, кромѣ него. Она фингируетъ какого-то ирреальнаго отдѣльнаго творца, геніальнаго создателя идеальныхъ „формъ", подъ наитіемъ прозирающаго въ безформенный и безобразный міръ дѣйствительности—и только твореніями этого генія занимается, только ими оперируетъ, только на нихъ основываетъ свои сужденія. Это вѣчный синтезъ безъ предварительнаго анализа, вѣчный переплетъ гипотезъ, основанныхъ на интуитивномъ воззрѣніи, на восхищеніи художественнымъ произведеніемъ, на благоговѣйномъ преклоненіи предъ геніемъ—конечно, упавшимъ съ неба. Эстетика аристократична, потому что анти-исторична. Она интересуется шедеврами, а не эпохами, она занимается „твореніями", а не стилями. „Искусство живетъ лишь величіемъ генія"? Гдѣ же тѣ геніи, которые создали народную пѣсню, народную поговорку, живую народную рѣчь, полную поэтическихъ элементовъ? Дѣло не въ томъ, что мы не знаемъ ихъ именъ, а въ томъ, что ихъ и не было: предъ нами громадныя художественныя сокровища, созданныя коллективнымъ творчествомъ. Говорятъ: такъ было раньше; изъ массы, въ своей безразличной совокупности создавшей себѣ искусство, давно выдѣлились спеціалисты, мастера этого дѣла; процессъ дифференціаціи продолжается—и мы уже не встрѣтимся съ массовымъ творчествомъ. Но на самомъ дѣлѣ мы съ нимъ и не разставались. По превосходному сравненію Потебни—какъ электричество не только тамъ, гдѣ гроза, такъ поэзія не только тамъ, гдѣ великія произведенія. Первичная клѣточка поэзіи, ея эмбріонъ—слово—убѣждаетъ насъ, что поэзія вездѣ, гдѣ говорятъ и думаютъ люди: слово можетъ быть прозаично можетъ быть и поэтично. Почти каждое новое слово въ созданіи своемъ представляетъ собою актъ поэтическаго творчества; лишь потомъ, медленно и—если обратить вниманіе на психологическую сторону—постепенно оно прозаируется. Мы живемъ въ атмосферѣ художественнаго мышленія. Всякій разъ, когда, объясняя себѣ новое явленіе, мы категоризируемъ его, пріобщаемъ къ прежде познаннымъ посредствомъ новаго слова, новаго образа,—мы въ сферѣ искусства. Когда мы восхищаемся природой или человѣческимъ лицомъ, мы творимъ; когда мы предъявляемъ спросъ на извѣстные сюжеты, извѣстные типы, извѣстные образы,—мы творимъ. Мы ищемъ генія—и мы создаемъ его. Мы безъ его творчества только страдаемъ; онъ безъ нашего творчества не существуетъ. Посредственность не убиваетъ искусства, какъ слишкомъ поспѣшно согласился Гюйо. Посредственность—мы вѣдь помнимъ, что такъ названы не дилетанты, компиляторы и ремесленники искусства, а широкія народныя массы—посредственность въ этомъ смыслѣ создаетъ искусство. Она есть тотъ маточный растворъ, изъ котораго кристаллизуются сверкающіе кристаллы индивидуальнаго твор-

чества—и ихъ не будетъ, если растворъ не насыщенъ. Это не апріорное предположеніе, не метафизическая философія искусства: это выводъ, подтвержденный разными детальными изслѣдованіями его исторіи. Достаточно, напримѣръ, вспомнить судьбу поэтическихъ сюжетовъ, которые какъ бы живутъ своей жизнью, замираютъ, когда современная имъ мысль ничего не можетъ вложить въ нихъ, и воскресаютъ, и находятъ художниковъ, оживляющихъ ихъ новымъ содержаніемъ, когда на нихъ есть спросъ, когда это новое содержаніе бродитъ въ душахъ и ищетъ воплощенія, т.-е. полной ясности. Когда съ высоты исторіи посмотришь назадъ, на пройденный людьми путь художественнаго творчества, то скрадываются личные оттѣнки, личные вклады: остаются широкія движенія, въ которыхъ личность можетъ быть творцомъ постольку, поскольку является выразителемъ болѣе или менѣе коллективнаго настроенія. Геній подобенъ Богу: его находятъ въ той мѣрѣ, въ какой ищутъ.

Этимъ спросомъ опредѣляется будущность искусства. Его существованіе зависитъ не отъ того, признаютъ или не признаютъ его полезнымъ, не отъ того, исчезнутъ или не исчезнутъ пригодные для изображенія предметы, явятся или не явятся художественные геніи, а отъ того, въ какомъ направленіи пойдетъ развитіе человѣческой мысли. Пока нѣтъ никакихъ основаній утверждать, что наука во всей полнотѣ удовлетворяетъ наши душевные запросы, что элементы поэзіи въ созданіи рѣчи перестали быть творческимъ двигателемъ, пока искусство намъ нужно не „потому, что оно полезно“,—нѣтъ основаній пророчествовать о предстоящей кончинѣ искусства. Оно будетъ—и новые теоретики грядущаго строя давно отказались отъ старыхъ предразсудковъ, еще нашедшихъ выраженіе въ рѣчахъ послѣдовательныхъ—и ограниченныхъ—собесѣдниковъ Лаврова. Западная соціалистическая литература уже давно не занимается ненужнымъ вопросомъ о будущности искусства: этотъ вопросъ представляется ей рѣшеннымъ. Ее интересуетъ болѣе конкретный вопросъ объ искусствѣ будущаго, о будущемъ искусствѣ. Ей хочется опредѣлить и предсказать тѣ формы, въ которыя — въ связи съ новымъ общественнымъ строемъ — отольются вѣковѣчныя художественныя исканія людей и художественные отвѣты ихъ избранниковъ. Она далеко ушла отъ той точки зрѣнія, съ которой молодой русскій въ діалогѣ

П. Л. Лаврова отвергаетъ „форму безъ содержанія, какъ бы красива она ни была“. Она знаетъ, что такой формы нѣтъ. И оттого она знаетъ, что искусство не роскошь, не забава, не сладкое блюдо, а необходимость: предпосылка того *культурнаго синтеза*, того примиренія личности съ обществомъ, которое должно быть вѣнцомъ новыхъ формъ человѣческаго общежитія. Эти новыя формы будутъ заполнены художественной жизнью; онѣ принесутъ съ собой небывалый расцвѣтъ искусства. Ибо когда элементарныя жизненныя потребности будутъ удовлетворены, запросы познанія охватятъ съ небывалой силой освобожденную человѣческую мысль — и художественные пути познанія займутъ достойное ихъ мощи мѣсто въ человѣческой дѣятельности. Въ этомъ ограниченномъ смыслѣ будущее, несомнѣнно, принадлежитъ искусству.

А. Г. Горнфельдъ.