Евг. Аничковъ.

Реализмъ и Новыя вѣянія.

Реализмъ и новыя вѣянія.

(Введеніе).

A realia ad realiora.

Вячеславъ Ивановъ.

1) Декадентство или возрожденіе? 2) Искусство, ремесло и потребности капиталистическаго производства. 3) Возникновеніе стилизаціи. 4) Марксизмъ и Ницшеанство. 5) Требованія вкуса и художественная промышленность. 6) «Святая ненависть» художника и порывъ къ творчеству. 7) Мистицизмъ современной поэзіи. 8) Идеализмъ и романисты психологи. 9) Новыя вѣянія—искусство промышленнаго города.

Переходомъ отъ реализма къ символизму принято называть основныя художественно-литературныя событія нашего времени. За романтиками слѣдовали романисты, теперь на смѣну имъ пришелъ символизмъ —такъ думаетъ большинство читающей публики и такъ распредѣляются явленія художественно-литературной исторіи Европы XIX в. въ большинствѣ обзоровъ и руководствъ. Эта простая схема осложняется лишь введеніемъ между реализмомъ и символизмомъ еще натурализма или, какъ любятъ острить нѣмецкіе критики, нанатурализма. Такимъ образомъ, будто три школы смѣнилось за полвѣка: одна плодотворная и двѣ наносныя, странныя.

Такъ ли это?

1.

На вопросъ о происхожденіи символизма — или лучше новыхъ вѣяній, потому что различны и многообразны направленія въ художествѣ нашихъ дней — отвѣчали когда-то однимъ только словомъ: реакція. Вначалѣ, правда, сказали и еще проще: сумасшедшіе; но это опредѣленіе, несмотря на всю научность доказательствъ, представленныхъ Максомъ Нордау и цѣлымъ множествомъ ученыхъ аліенистовъ послѣ него, привилось не на долго, и признаніе ненормальности за творцами новыхъ вѣяній слышится все рѣже и рѣже. Что новыя вѣянія — показатель реакціи, это какъ бы само напрашивалось. Творцы ихъ любятъ живопись эпохи до Рафаэля, древнія христіанскія сказанія, народныя пѣсни, любятъ первую пору возрожденія, это — люди музеевъ и старыхъ книгъ, и если они обращаются къ XVIII в., то тамъ ихъ привлекаютъ гораздо болѣе Месмеръ, Сведенборгъ, де-Садъ, чѣмъ просвѣтители и энциклопедисты. Многіе изъ писателей, принадлежащихъ къ новымъ вѣяніямъ, щеголяли своею реакціонностью. Они дѣлали это самымъ вызывающимъ образомъ. Верлэнъ и Исмансъ увѣряли, что они дѣти католической церкви и что внѣ ея нѣтъ спасенія. Ницше зло и насмѣшливо отзывался о соціализмѣ, бичевалъ феминизмъ, превозносилъ Наполеона и погубившихъ Италію тирановъ-кондотьеровъ. Ибсенъ поносилъ демократію. Французскіе символисты, подхвативъ словцо Теофиля Готье: декадансъ, сами назвали себя упадочниками, а за этимъ названіемъ стоялъ авторитетъ самого Бодлэра. Ницше примѣнилъ это выраженіе къ Рихарду Вагнеру и въ сущности

къ самому себѣ. И эти слова: упадокъ, декадансъ не только имѣли шумный успѣхъ, но были еще перенесены съ поэзіи на живопись, потомъ на архитектуру и, наконецъ, на художественную промышленность. Теперь оно на устахъ каждаго прикащика мебельнаго магазина. Fin de siécle, декадансъ, вырожденіе, вотъ поэзія и искусство нашего времени!—провозглашали журнальные и газетные пророки. — Что же мудренаго, если надвинулась реакція? Новыя вѣянія оказались повинны въ успѣхахъ клерикализма, анти-семитизма, имперіализма и всѣхъ прочихъ золъ, съ какими вожакамъ демократіи пришлось, тамъ, на западѣ бороться и въ парламентахъ и въ обществѣ.

Въ концѣ восьмидесятыхъ и началѣ девяностыхъ годовъ, дѣйствительно, какъ-то воспрянулъ весь тотъ старый міръ, съ которымъ, казалось, было уже покончено.

Но реакціи не было. Теперь послѣ двухъ десятковъ лѣтъ и столькаго пережитаго, говорить о реакціи уже болѣе нельзя. И тогда спрашивается, дѣйствительно ли существуетъ связь между идеями Верлэна и Исманса, между увлеченіями пре-рафаэлизмомъ и католичествомъ, между ницшеанствомъ и юнкерствомъ, между Ибсеномъ и индивидуалистической экономикой противной коллективизму?

Восьмидесятые и девяностые годы, на западѣ,—разцвѣтъ двухъ противуположныхъ и сопряженныхъ силъ, двухъ враговъ неразрывно связанныхъ другъ съ другомъ. Во всѣ моменты своихъ побѣдъ они неминуемо должны столкнуться. На всѣхъ своихъ путяхъ, каждая изъ нихъ встрѣчаетъ заколдованное зеркало, отражающее ее какъ живую, но въ тотъ же мигъ отраженіе это становится угрозой: въ зеркалѣ—обликъ противника. Имена этихъ двухъ силъ различны. Это—промышленность и рабочее

движеніе, свободная конкурренція и коллективизмъ, капиталъ и трудъ, буржуазія и пролетаріатъ. На ихъ долгомъ и трудномъ пути къ власти, какъ неотвязчивый прорицатель, преслѣдовалъ промышленные классы красный призракъ. Когда-то онъ даже казался роднымъ, и, видя его въ зеркалѣ, промышленные классы улыбались ему будто самимъ себѣ. У историка Файфа вырвались при разсказѣ о комунѣ очень характерныя слова: онъ говоритъ, что каждый разъ какъ во Франціи падала власть, чернь и ея агитаторы предъявляли безразсудныя требованія; такъ было и въ 1830 и 1848 гг. Да, повсюду промышленный классъ добился власти въ XIX столѣтіи при помощи мозолистыхъ рукъ работниковъ, а когда бывала одержана побѣда, озираясь, онъ въ ужасѣ видѣлъ красный призракъ, и тогда начиналась новая борьба уже между обоими недавними соратниками, теперь непримиримыми врагами. Въ 1870 году произошло послѣднее столкновеніе, послѣ котораго красный призракъ какъ будто сгинулъ. Власть промышленнаго класса стала неоспорима. Въ концѣ семидесятыхъ годовъ показалось, что можно разъ навсегда запретить соціализмъ. Исходъ изъ деревень посылалъ все новыя полчища рабочихъ подъ непосредственное начало капитализма. Милліоны ихъ шли, покорно опустивъ головы и прося дать работы. Большинство ихъ никогда не слышало о комунѣ. Они шли изъ глуши, шли изъ восточной Пруссіи и изъ Польши. Угрозы теперь, казалось, нечего опасаться. Тогда промышленные классы въ стремительной напряженности своихъ предпріятій и своихъ побѣдъ перестали оглядываться. Было некогда. Было не до того. Товаропроизводство требовало небывалаго расширенія внѣшней торговли. Давно стала тѣсна Европа. Цѣлые новые материки были нужны, чтобы мощь

промышленности могла протянуться безъ задержки. Взоры промышленнаго класса устремились на, казалось, навѣки задремавшій востокъ; сношенія съ нимъ затихли еще со времени открытія Америки; ихъ надо было оживить. И на еще болѣе дремлющемъ и далекомъ востокѣ, на берегахъ Тихаго океана, потомъ въ Африкѣ, въ Австраліи, въ южной Америкѣ искали себѣ исхода и приложенія безудержная и непреодолимая энергія капиталистической промышленности. Раздѣлъ Африки, рѣшенный на между-народномъ соглашеніи во второй половинѣ восьмидесятыхъ годовъ, съ его необходимымъ, хотя и не сразу обнаружившимся слѣдствіемъ: захватомъ бурской республики лондонскими биржевиками, европейское вліяніе въ Египтѣ, цѣлый рядъ обезпеченныхъ для нея коммерческихъ портовъ въ Китаѣ были высшимъ достиженіемъ и самой смѣлой побѣдой промышленныхъ классовъ. Ради нихъ императоръ Вильгельмъ вспомнилъ о томъ, что его предки ходили походомъ ко Гробу Господню. Ради нихъ была уничтожена торговля рабами въ Африкѣ. Ради нихъ атеистическая Франція отстаивала свое право протектората надъ христіанами въ Турціи и Персіи и сама пока посылаетъ полчища миссіонеровъ въ Азію бороться съ мусульманствомъ и буддизмомъ. Но передовые отряды европейскаго капитализма, увы, должны были встрѣтиться съ грознымъ отпоромъ: съ войсками Менелика, съ закономъ Монроэ, съ соединенными парламентами Австраліи. Позднѣе явится еще отпоръ японскихъ пушекъ и, можетъ быть, послѣдній будетъ на ближнемъ востокѣ, оказавшимся вовсе не такимъ соннымъ. Тогда вновь оглянулся единодержавный, хотя и множественный, властелинъ Европы, и тогда какъ и раньше, при другихъ только условіяхъ, предсталъ передъ нимъ

его двойникъ—противникъ, его превращенное отображеніе, его созданіе и его угроза—красный призракъ. Разцвѣтъ промышленности въ средней Европѣ, возникновеніе Германской имперіи, окончательное объединеніе Италіи, республика во Франціи—все это какъ бы увѣнчало собою, охватившее всѣ стороны, стачечное движеніе. Рабочіе посылаютъ въ парламенты все большее число соціалистовъ. Муниципалитеты даже въ Парижѣ и въ Лондонскомъ графствѣ переходятъ въ ихъ руки. Красный призракъ заставляетъ почувствовать, что даже Бакунинъ не только оставилъ по себѣ учениковъ, но что они превзошли своего наставника. Ватиканскій узникъ, встревоженный новымъ появленіемъ краснаго призрака и видя въ немъ силу, отзывается знаменитой буллой Rerum-Novarum.

Нѣтъ, не реакція наступала въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ. Не реакціей надо называть и то, что вмѣсто національныхъ идей, при помощи которыхъ уничтожались мѣшавшія границы «тридцати шести тирановъ» и Италія сбрасывала иго императорства и папства, теперь — джингоизмъ, имперіализмъ и откровенные возгласы: Германія для нѣмцевъ, Франція для французовъ, вызвавшіе, словно эхо, отвѣты изъ-за океановъ: Африка для африканцевъ и Америка для американцевъ. Не реакція сказалась въ дѣлѣ Дрейфуса, потому что антисимитизмъ, этотъ братъ-ублюдокъ современнаго націонализма, такъ удачно шлепнулся тогда въ грязь подложныхъ документовъ. Современный націонализмъ даже вызвалъ особый красный призракъ: центростремительный націонализмъ мелкихъ городовъ, и онъ пошелъ подъ знаменемъ обновленія. Сіонизмъ также не признакъ реакціи, а особое возрожденіе. Событія въ Африкѣ закончились лишь

распространеніемъ англійскихъ вольностей. Новыя вѣянія въ искусствѣ слагаются, такимъ образомъ, одновременно съ тѣмъ, какъ крѣпнутъ и развиваются всѣ незакостенѣвшія силы старой Европы и новыхъ міровъ. Первымъ общепризнаннымъ ихъ тріумфомъ въ живописи и прикладныхъ искусствахъ была Всемірная Выставка 1900 года. Съ тѣхъ поръ ростъ ихъ вліянія неоспоримъ, а въ литературѣ, въ поэзіи, въ драмѣ, только то жизненно, что связано съ ними. Реализмъ не выставляетъ уже ни одного крупнаго артиста, который бы въ какой—либо мѣрѣ не былъ причастенъ къ новымъ вѣяніямъ. Менѣе всего поддавшаяся ихъ обаянію французская литература утрачиваетъ свое еще недавнее значеніе вожака и законодателя, а далекими и незнакомыми, но все же Аѳинами представляется Христіанія, именно потому, что тамъ новыя вѣянія нашли наиболѣе смѣлыхъ и увлеченныхъ ревнителей. Быстро сгинули или лишь поспособствовали тому, что было имъ всего ненавистнѣе, заволновавшіяся силы старой Европы, выстраивавшіяся противъ новаго обновленія и перестроя, а новыя вѣянія въ искусствѣ лишь захватывали новыя области дѣятельности и чѣмъ дальше, тѣмъ яснѣе становилось, что реакціонность ихъ какая-то особая, кажущаяся, что судить о ней съ политической точки зрѣнія вовсе нельзя.

Если искусство новыхъ вѣяній отнюдь не показатель упадка, вырожденія, реакціи, то спрашивается: въ какихъ общихъ терминахъ осмыслить ихъ появленіе въ связи съ большими событіями послѣдней четверти вѣка, событіями отражавшимися въ мастерскихъ художниковъ, но совершавшимися не въ ихъ тѣснотѣ, а на широкомъ просторѣ жизни?

Я приведу одно мнѣніе, которое мнѣ кажется особенно удобнымъ какъ точка отправленія. Оно

принадлежитъ противникамъ новыхъ вѣяній, но не простымъ зачерствѣлымъ ругателямъ. Съ этими послѣдними споръ, конечно, безполезенъ. Тѣ, мнѣніе кого я хочу привести еще недавно, также заколебались. Современный писатель—говорятъ они—«происходитъ изъ мелко-буржуазной среды» преимущественно; «всякій мелкій лавочникъ, ремесленникъ, служащій или зажиточный крестьянинъ старается вывести своихъ сыновей въ люди и дать имъ образованіе». Отсюда «либеральныя профессіи переполняются, интеллигентный трудъ обезцѣнивается и «умственные пролетаріи» запружаютъ рынокъ». Оттого «сыновья лавочниковъ, служащихъ и зажиточныхъ крестьянъ», ставши литераторами, стараются во первыхъ «потрафить на вкусъ толпы», а во вторыхъ «пустить громкую рекламу». И вотъ, «подъ вліяніемъ конкурренціи и въ погонѣ за сногсшибательной оригинальностью, началъ превращаться въ нана-туралиэмъ, въ тенденціозное и противорѣчащее художественной правдѣ, награможденіе мерзостей и накипи буржуазныхъ алькововъ и черныхъ лѣстницъ», когда-то «здоровый» натурализмъ, а потомъ ему на смѣну «шли съ громомъ и трескомъ модернисты, представители «новаго искусства», которыхъ «объединяло общее настроеніе мистическаго идеализма, выступившаго подъ знаменемъ протеста противъ философскаго матеріализма и художественнаго натурализма». Причина успѣха этихъ послѣднихъ новаторовъ въ томъ, что «общества, приходящія въ упадокъ и разлагающіяся, склонны упиваться бреднями идеалистической философіи, обыкновенно съ мистической окраской *).

Итакъ, «нана-туралиэмъ»—лишь временная мода, пущенная ради рекламы, а новыя вѣянія—созданіе

*) См. Сборникъ «Распадъ». Спб., 1908, стр. 9—11.

«мыслящаго пролетарія» изъ мелко-буржуазной среды, отразившія упадочность гибнущаго класса. Мнѣ важно здѣсь то, что авторъ, мнѣніе котораго я привожу, избавилъ меня отъ образовъ прусскаго юнкера, черпающаго аргументы у Ницше для проповѣди своихъ идей, бюрократа, считающаго себя «врагомъ народа», какъ докторъ Штокманъ, и католическаго кюре, ведущаго во Франціи выборную агитацію при помощи ссылокъ на «Sagesse» Верлэна. Новыя вѣянія возникли въ той средѣ и атмосферѣ, въ какой принадлежатъ люди, «связавшіе свою судьбу съ судьбой класса—протестанта par excellence» *) т. е. пролетаріата. Споръ лишь о томъ, къ которому изъ «дальнѣйшихъ классовъ»—мелко-буржуазнымъ разночинцамъ или пролетаріату ихъ надо отнести. Мой авторъ представляетъ себѣ дѣло такъ; умственному пролетарію, вышедшему изъ мелко-буржуазной среды предстоитъ выборъ: либо связать свою судьбу съ пролетаріатомъ, либо остаться вѣрнымъ своему классу. Въ послѣднемъ случаѣ—декадентство. Другой авторъ того-же сборника не скрываетъ однако, что этотъ типъ, даже и не связавъ свою судьбу съ пролетаріатомъ «стиснувъ зубы, проклинаетъ буржуазное общество» и «буржуазное общество научилось понимать, что если оно хочетъ сохранить для своего употребленія крупныхъ художниковъ, писателей и артистовъ, оно должно разрѣшить имъ добрую долю презрѣнія къ себѣ» **). Въ собранныхъ здѣсь моихъ статьяхъ о творцахъ новыхъ вѣяній и прійдется съ почти надоѣдливымъ однообразіемъ у всѣхъ нихъ выставлять какъ основной, не покидающій мотивъ, ненависть къ мѣщанству, презрѣніе ко всему буржуазному, къ биржѣ, къ рынку, къ почтенности

*) Тамъ же, тѣ же страницы.
**) Тамъ же, стр. 205.

семьи съ сопутствующей ей проституціей, неомальтузіанствомъ и адюльтеромъ и вообще ко всей конторски-полицейской морали нашего времени. А если такъ, остается лишь два обвиненія: зачѣмъ авторы, ушедшіе въ декаденты не «связали свою судьбу» съ пролетаріатомъ и зачѣмъ они «упиваются бреднями идеалистической философіи обыкновенно съ мистической окраской», отказавшись отъ «здороваго натурализма.

Противъ перваго изъ этихъ аргументовъ въ пользу упадочности, конечно, немедленно возникаютъ возраженія: А Зола, а Гауптманъ, а Вильямъ Моррисъ, а Анатоль Франсъ, а Верхарнъ, а Демель? Я выдвигать его, однако, не буду. Мои авторы съ утонченной послѣдовательностью отдаютъ должное всѣмъ этимъ писателямъ, но это ничуть ихъ не смущаетъ. Они, вѣроятно, помнятъ, что нѣтъ правилъ безъ исключенія, но это ихъ дѣло. Мнѣ важнѣе второе: каково отношеніе новыхъ вѣяній къ реализму и имѣетъ ли ихъ мистицизмъ что—либо общее съ идеалистической философіей? Чтобы отвѣтить на это, надо прежде всего постараться дать общую характеристику новыхъ вѣяній. И это не легко. Новыя вѣянія въ искусствѣ нашихъ дней разнообразны. Творцы ихъ многи. Каждый изъ нихъ представляетъ собою величину независимую. Въ рядѣ помѣщенныхъ здѣсь очерковъ они и разобраны каждый въ отдѣльности. Это было методологически необходимо, съ этого надо было начать. Лишь относительно весьма немногихъ можно было сразу же позволить себѣ группировку. Если въ этомъ введеніи я постараюсь установить общія черты въ творчествѣ представителей новыхъ вѣяній, то попытка эта явится лишь результатомъ произведенной раньше болѣе детальной работы. Такимъ же слѣдствіемъ пріобрѣтеннаго раньше опыта должно

смотрѣть и на признаніе новыхъ вѣяній, несмотря на все ихъ разнообразіе, явленіемъ единымъ, а отсюда и мотивируемымъ однимъ и тѣмъ же побужденіемъ или нѣсколькими схожими и совпадающими.

Каковы же эти общія черты, объединяющія новыя вѣянія въ нѣчто единое?

2.

Новыя вѣянія, это—цѣлое міросозерцаніе. Между тѣми, кто ихъ цѣнитъ и любитъ и ихъ отрицателями залегаетъ такая глубокая пропасть, что иногда кажется, будто у этихъ людей различное устройство мозга. Дѣло тутъ не въ отдѣльныхъ мнѣніяхъ и взглядахъ, дѣло въ чемъ-то общемъ и самомъ основномъ. Либо-да, либо-нѣтъ. Никакая середина невозможна. Это цѣлое міросозерцаніе проистекаетъ однако отъ различныхъ взглядовъ на искусство. Философія новыхъ вѣяній зиждется на эстетикѣ.

Человѣчество уже давнымъ давно перестало смотрѣть на искусство, какъ на особую отрасль производства или какъ на извѣстную полезность: ars, занося его, какъ нѣкогда, либо въ категорію artes liberales вмѣстѣ съ юриспруденціей, либо въ число ремеслъ. Художество стало украшеніемъ, добавленіемъ, чѣмъ-то что стоитъ внѣ интереса жизни. Еще въ началѣ вѣка въ немъ видятъ нѣчто связанное съ хорошими манерами, умѣньемъ одѣваться, держать себя въ обществѣ. Сфера искусства—гостинныя. Ихъ зовутъ: les beaux arts, belles lettres, изящныя искусства. Нѣмецкіе идеалисты, правда, усомнились въ этомъ и приписали художникамъ даръ прозрѣнія; искусство—говорятъ они—нѣчто

вродѣ прикладной философіи. Такъ думалъ Гегель. Его послѣдователи стали толковать искусство какъ прикладную мораль. Но это лишь временное отклоненіе. Да и то, почетное мѣсто гегельянцы отводятъ лишь поэзіи, отчасти живописи. Шопенгауеръ въ общемъ солидарный тутъ съ Гегелемъ считалъ, напримѣръ, архитектуру лишь постолько изящнымъ искусствомъ, посколько она строитъ дворцы, храмы, даже просто коллонады, бесѣдки въ паркѣ. Спенсеръ въ своей системѣ отводитъ художеству лишь самое маленькое мѣстечко и при томъ въ самомъ концѣ. Художество надстройка, не крыша, а какая-то свѣтлица, bel veder или ponte dei sospiri. Отъ Шиллера до нашихъ дней упорно повторяютъ: художество—игра. Только свободныя отъ жизненной борьбы силы идутъ на него. Танцы—вотъ основа и главный смыслъ художества; это мнѣніе стоитъ твердо вплоть до Вундта. Этой теоріи нисколько не поколебалъ и реализмъ: игра подражаетъ, поэтому и искусство по преимуществу подражательно. Mimesis Аристотеля и раціоналистовъ XVII и XVIII вѣковъ лишь временно пошатнули романтики. Художество воспроизводитъ; это считается аксіомой. Зачѣмъ это нужно, объ этомъ давайте спорить, но первое положеніе не подлежитъ сомнѣнію. Искусство само по себѣ, стало быть, ничего не создаетъ, ничего не прибавляетъ къ жизни. Положеніе: ars homo additus naturae ничего больше не говоритъ. Въ лучшемъ случаѣ искусство можетъ распространить идеи, но идеи эти не его, а чужія. Вотъ съ этими то мнѣніями покончено. Новыя вѣянія принесли съ собою совершенно иные взгляды на искусство.

Первенствующее значеніе имѣло въ этомъ отношеніи знакомство съ прошлымъ искусства. Оно

открыло глаза, объяснило многое такое, что смутно чувствовалось, но не находило себѣ формулировки.

Едва ли надо настаивать на томъ огромномъ значеніи, какое имѣло для современнаго общественнаго сознанія болѣе близкое знакомство съ первобытной культурой. Вопросы брака, семьи и собственности, прямого и представительнаго народоправства, религіи и нравственности—все это разрабатывается неизмѣнно при помощи свѣдѣній о бытѣ современныхъ дикарей. Всего знаменательнѣе—и тутъ мы имѣемъ дѣло съ явленіемъ, относящимся преимущественно къ концу истекшаго вѣка—это вліяніе фактовъ антропологіи для пониманія древностей современныхъ культурныхъ народовъ. Вслѣдъ за Тайлоромъ и Лёббокомъ теперь на очереди книги Маннгардта, Фрезера, Узенера и др. Фольклоръ, это наслѣдіе романтическихъ увлеченій «сѣдой стариной», получаетъ совершенно иное освященіе. Онъ уже больше не трогательное и наивное собираніе «живой старины», любезной традиціонистамъ и національнымъ мечтателямъ. Въ центрѣ всѣхъ усилій стоитъ сравнительный методъ. Бытъ современнаго дикаря со всей причудливой пестротой привычекъ общежитія и пріемовъ производства представляется чѣмъ-то нормативнымъ. Къ нему приглядывается не только археологъ, но важный, нѣсколько склонный къ рутинѣ, представитель классической филологіи. Такія слова какъ: фетишъ, тотемъ, табу входятъ во всеобщее употребленіе. Можно ли не связывать интересъ къ современному быту дикаря и развитіе всякихъ географическихъ обществъ съ ихъ этнографическими отдѣленіями, возникновеніе обширныхъ этнографическихъ музеевъ съ успѣхами европейской торговли за предѣлами нашего материка? Какъ было въ XVI и въ XVII вв., такъ случилось и теперь. За

военно-комерческой экспедиціей слѣдуетъ торговецъ, а съ купцомъ, съ грюндеромъ, съ торговымъ агентомъ, часто опережая ихъ, идетъ миссія и ученая экспедиція. Вотъ еще такъ недавно открылись золотыя розсыпи въ Аляскѣ и немедленно началось изученіе племенъ по обоимъ берегамъ Чукотскаго моря и на Сахалинѣ. И цѣлый переворотъ въ пониманіи искусства произвело знакомство съ современнымъ дикаремъ, а черезъ него и со многимъ до того непонятнымъ и даже не знакомымъ въ нашемъ собственномъ, европейскомъ далекомъ прошломъ. Обнаружился прикладной характеръ первобытнаго искусства. Оно не разрывно съ ремесломъ. Наше художество оказалось результатомъ долгой дифференціаціи. Представители тѣхъ воззрѣній, которыя я привелъ выше считаютъ эту дифференціацію законной и даже желательной. Но передъ глазами рябило и звало къ себѣ и не давало оторваться своеобразное еще не дифференцированное искусство.

Неуклюжи и нескладны, смѣшны, наивны и утварь, и платье, и орудіе, и вооруженіе первобытнаго человѣка. Особое производитъ оно впечатлѣніе, когда оно живо, не добыто изъ глубины вѣковъ, а современно. Тогда оно бросаетъ свѣтъ и на ветошь среднихъ вѣковъ. Ее лучше понимаютъ. Въ нее вглядываются. Такъ фантастически непохоже все это на современное машинное производство, отчетливое, правильное, съ признаками математически расчитанныхъ и точно повторяющихся движеній современной машины. Разсудокъ заставляетъ восхищаться совершенствомъ, практичностью, сверкающей отдѣлкой и полировкой нашего производства. Тутъ запечатлено высшее достиженіе человѣческаго ума. Истинныя исчадія научнаго вѣка, точно солдаты, всѣ одинаковые и

симметричные выстраиваются мебель, утварь, постройки, орудія, инструменты. Но влечетъ къ живой и мертвой ветоши. Заглядывались и берегли. Думали, что дѣлаютъ такъ, потому что—диковина, но причина была другая. Смутно чувствовалась во всемъ этомъ красота. Чтобы объяснить явленіе, Спенсеръ выставилъ парадоксъ: все когда-то полезное становится красивымъ. Не повѣрили. Нѣтъ, дѣло тутъ въ чемъ-то иномъ. Выяснялось, что привлекательность предметовъ прежняго и первобытнаго производства въ самихъ его условіяхъ. Не было раздѣленія на искусства вообще и изящныя искусства. Первобытный ремесленникъ, безразлично, былъ ли онъ профессіоналъ или работалъ для своего собственнаго употребленія, умѣлъ и любилъ украшать предметы первой необходимости. Его отношеніе къ производству, какъ небо отъ земли, по отношенію къ современному рабочему при машинѣ. Этотъ послѣдній понятія не имѣетъ и не задумывается о томъ, что получится изъ матеріала, за прохожденіемъ котораго черезъ машины онъ приставленъ слѣдить. Я не буду касаться сложнаго и труднаго вопроса о томъ, насколько поднимаетъ и поднимаетъ ли вообще машинное производство уровень рабочихъ. Одно ясно: связь между личнымъ искусствомъ и производствомъ исчезла. Нѣтъ любви къ производимому предмету. Потребность украсить его отсутствуетъ.

И укоромъ по отношенію къ капиталистическому производству прозвучало въ сознаніи общества это открытіе. А ремесленникъ—художникъ, этотъ привлекательный образъ рабочаго, знающаго радость творчества—вовсе не образъ исключительно первобытный. Теперь стало многое понятнѣе и въ великой эпохѣ возрожденія. Тогда на высяхъ художественнаго совершенства еще не закончилась диф-

ференціація. Этотъ золотой вѣкъ искусства былъ ближе къ временамъ первобытнымъ, чѣмъ къ нашимъ.

Впервые въ Англіи, въ классической странѣ капитализма, зародилась какая-то нѣсколько экзальтированная влюбленность въ старое ремесло. Стараются поднять кустарное производство. Въ моду входятъ произведенія ручного труда. Какимъ-то блаженнымъ временемъ рисуется пора стараго домашняго мастерства и цеховъ. Умиляется душа передъ сельскими домиками, сохранившимися отъ временъ королевы Анны, гдѣ ютилось это производство. Старый мастеръ кажется обладавшимъ высокимъ художественнымъ проникновеніемъ. Такъ близко стоитъ онъ къ художнику въ эпоху возрожденія. Художникъ самъ — ремесленникъ. Мастерская его исполняетъ заказы, какъ всякая другая. Не кичится тогда художникъ, какъ теперешній maître, превратившій свою мастерскую лишь въ школу живописи, далекій отъ учениковъ, отобщенный въ своей собственной мастерской, гдѣ онъ скрываетъ свою работу, какъ заговорщикъ. Тогда художество такъ щедро, цѣлыми пригоршнями разсыпало изъ своей кошницы красоту. Теперь она развѣ въ домахъ богатыхъ; да и богатый долженъ сдѣлать усилія, чтобы пріобщиться къ дарамъ скрывшейся богини, а прежде въ самой бѣдной хижинѣ «мертвой руки», изнывавшей подъ прихотями «милости и добрыхъ намѣреній сеньера», она убирала его убогую обстановку. Да, рабочій народъ не былъ тогда слѣпымъ и глухимъ для красоты, какимъ сдѣлало его машинное производство: безъ пѣсенъ, безъ пестрыхъ одеждъ, съ жалкой утварью, безъ народныхъ празднествъ и что всего важнѣе — безъ радости въ работѣ, о которой еще Аристотель упоминаетъ, какъ о самой простой вещи, а

теперь Фурье проповѣдуетъ, какъ о вождѣленной утопіи.

При такихъ увлеченіяхъ и начинается эта разработка «низшихъ искусствъ», составляющая самую основу новыхъ вѣяній. Первое выступленіе новыхъ произведеній въ этой области были №№ 5783 и 6737 на Лондонской выставкѣ 1862 года. Это были первыя произведенія Вильяма Морриса. Они не имѣли успѣха. Но теперь какая выставка въ Парижѣ, Мюнхенѣ, Берлинѣ обходится безъ отдѣловъ модели, вышивокъ, переплетовъ, утвари и пр. Художникъ спустился до ремесленника. Онъ захотѣлъ принять участіе въ производствѣ, а не только творить красоту. Въ этомъ заключается переворотъ. Тутъ не только примѣненіе искусства къ производству, развитіе художественной промышленности. Нѣтъ, тутъ нѣчто очень многозначительное. Рухнула теорія дифференціаціи искусствъ, казавшаяся незыблимой. А отсюда-то явился уже совершенно новый художественный принципъ: стилизація. Стилизація, вотъ — наиболѣе общая и важная черта новаго искусства. Изъ нея вытекаютъ почти всѣ остальныя. Она заставитъ насъ вернуться и въ болѣе узкіе берега поэзіи, потому что и тамъ она сказалась и дала совершенно небывалое. И стилизація не только источникъ новыхъ формъ. Она принесла съ собою цѣлое новое откровеніе: не только воспроизводящую, но и создающую поэзію.

Раньше чѣмъ мы разсмотримъ все то огромное значеніе, какое имѣло сближеніе художества съ ремесломъ, надо однако выяснить самыя причины этого явленія. Каково бы ни было значеніе знакомства съ быгомъ первобытнаго человѣка и средневѣкового предка нынѣшнихъ европейцевь, какъ бы ни было оно тѣсно связано съ потребностями

внѣшней торговли все это лишь идеи. Онѣ заставили художниковъ заинтересоваться ремесломъ. Но что сдѣлало это увлеченіе жизненнымъ? Я постараюсь показать, что такъ должно было случиться въ силу жизненной необходимости, т. е. какъ слѣдствіе потребностей самой промышленности. Своими идеями о «низшихъ искусствахъ» англійскіе художники и теоретики искусства предугадали то, что должно было случиться. Но они сначала пошли по невѣрному пути. Лишь потребности промышленнаго капитала къ извѣстной реализаціи влили въ ихъ усилія животворящую энергію.

Все движеніе въ сторону ремесленности стремилось къ кустарю или работающему въ одиночку. Оно старалось спасти ремесленника отъ прижимокъ скупщика, доставало деньги для пріобрѣтенія матеріала и орудій, организовало рынокъ, искусственно вызывало спросъ. Возсоздавая кустаря, это движеніе направилось въ деревню, съ домашнимъ единичнымъ или артельнымъ производствомъ на досугѣ. Рёскинъ былъ душою этого рода увлеченій. Ручное полотно, ручная шерстяная ткань, ручные ковры, ручныя типографіи — и все это на лонѣ природы, среди улыбающихся долинъ острова. Рисовались времена «старой веселой Англіи». Къ нимъ вернетъ современный соціализмъ, пересоздавъ условія жизни на началахъ новой свободы и новой гуманности. Рёскинъ доходилъ до того, что книги его печатались въ деревенской рукодѣльной типографіи, роскошно обставленной, и на лошадяхъ, а не на трескучихъ пропитанныхъ ужасной угольной гарью, портящихъ пейзажъ желѣзныхъ дорогахъ, перевозились въ Лондонъ. Результатъ былъ тотъ, котораго только и можно было ждать. Все это производство не только стало производствомъ предметовъ роскоши. Извѣстно какъ дорого стоятъ книги

Рёскина въ Англіи. Ихъ приходится выписывать отъ американскихъ издателей. Это производство было само предметомъ роскоши, великолѣпной и возвышенной фантазіей, которую могутъ себѣ позволить англійскіе капиталисты, какъ спортъ или вообще дорогую причуду. Только богачи, потребители всего этого. Хуже. Очень скоро обнаружилось, что мода не ручное производство была использована большими магазинами и ирландская кружевница, плетущая по новымъ рисункамъ, оказалась, какъ и ея пробабушка, цѣликомъ въ рукахъ капиталиста. По закону неумолимой необходимости, чтобы удешевить производство, цѣны сбивались и изящная художественная работа, украшающая великолѣпное бѣлье и, чудо-роскоши, платья англійскихъ лэди и миссъ, стала оплачиваться «потно», въ добавокъ, чуть ли не до слѣпоты доводя бѣдныхъ создательницъ красоты. Вильямъ Моррисъ былъ правъ, основавъ фабрику и магазинъ, вложивъ капиталъ и еще раньше чѣмъ за ковры, эту величайшую роскошь современной англійской обстановки, стоющую десять рублей за квадратный вершокъ, взявшись за демократическіе (сравнительно) обои. Не въ оживленіи отжитыхъ формъ промышленности могло найти все это движеніе плодоносной почвы, которая напитала бы его живительными соками, а въ сообразованіи своихъ эстетическихъ запросовъ съ запросами времени.

Современные экономисты признаютъ одну область ремесла до сихъ поръ неуязвимой и даже необходимой капитализму. Тутъ ремеслу вовсе не нужны различныя мелко-буржуазныя пальятивы: дешевый и мелкій кредитъ, ассоціаціи и т. п. Эта область: окончательная отдѣлка предметовъ роскоши. Капиталистическое производство, по преимуществу рутинное, для такихъ вещей какъ высшіе сорта но-

сильнаго платья и обуви, высшіе сорта женскихъ туалетовъ, вышивокъ, драгоцѣнностей ювелирной отдѣлки и т. п. должно прибѣгать къ ремесленникамъ и ихъ незамѣнимому, пока, никакой машиной искусству. Отношеніе капиталистическаго предпріятія къ закройщику, ювелиру, модисткѣ, шляпочницѣ, сапожнику и т. п. при этомъ совершенно иное, чѣмъ ко всей арміи обыкновенныхъ городскихъ ремесленниковъ, которую предприниматели держатъ на готовѣ, голодной и безпомощной, чтобы въ началѣ сезона по первому зову бросить ее на отдѣлку товаровъ второго сорта. Эти послѣдніе обыкновенно прозябаютъ въ состояніи «потныхъ рабочихъ». Ничего общаго не имѣетъ отношеніе къ высшему типу ремесленника и съ эксплуатаціей кустарей и домашнихъ рабочихъ, круглый годъ занятыхъ, но матеріалъ получающихъ отъ фирмы. Высшій типъ ремесленника стоитъ на одномъ уровнѣ съ техникомъ и даже инженеромъ. Онъ состоитъ изъ лицъ лично извѣстныхъ. Безъ него не обойтись. Конкурирующая фирма всегда готова переманить такого ремесленника. Это аристократія ремесла—его послѣдняя надежда. Тутъ оно стоитъ твердо и, посколько процессъ аристократизаціи будетъ продолжаться, этому типу ремесленника ничего не угрожаетъ. Но что возвышаетъ этотъ типъ ремесла и даетъ ему силу? Разумѣется, его искусство. Мы у порога аристократической дѣятельности. Современный портной уже занесъ за него ногу. Вотъ причуды моды—мы разсмотримъ ихъ природу нѣсколько дольше и въ особой связи—заставляетъ возстать изъ забытья покрой сюртуковъ тридцатыхъ годовъ, платья временъ первой имперіи, шляпы изъ эпохи директоріи. Закройщикъ высшаго типа повѣситъ передъ собою настоящее платье той эпохи или ознакомится съ нимъ въ музеяхъ. Онъ изучитъ

подробности складокъ, сочетанія свѣтовъ, контуръ всей фигуры, какой придаетъ эта одежда. Онъ возсоздаетъ характеръ. Это уже дѣло художника. Модистка или женскій портной, раньше чѣмъ посмотрѣть, что вышло изъ ея «созданій» на примѣрщицахъ, возьметъ въ руки карандашъ и краски. Онѣ работаютъ своимъ воображеніемъ, погруженныя въ «тряпки», терзаютъ свои нервы. Мужчины вселяютъ въ себя женскую душу и это часто кончается въ клиникахъ душевныхъ больныхъ. Все это уже бѣды, свойственныя художественному творчеству.

Но мы еще всетаки въ предверьи художества. Важнѣе для насъ ювелиры, мебель, декоративное искусство, включая сюда и театральную антрепризу, архитектуру, включая сюда отдѣлку ресторановъ, гостиныхъ, народныхъ домовъ, кафе, магазиновъ, всякое книжное и художественное издательство, керамическія производства и наконецъ, то, что зовется обыкновенно articles de Paris, но что производится еще болѣе въ Вѣнѣ, всѣ эти бездѣлушки, безъ опредѣленнаго назначенія, какими привыкъ окружать себя современный человѣкъ. Для всего этого капитализму нужны уже художники. И именно потому, что новое искусство раньше другихъ теченій заинтересовалось ремесломъ; не побрезгало даже афишами и рекламами, промышленность тутъ-то и нашло себѣ предложеніе услугъ. Лучшія школы для граверовъ, рѣзчиковъ, столяровъ и керамиковъ, вызванныя къ жизни-потребителями предпріятій, очень быстро подпали подъ обаяніе новаго искусства по той же причинѣ. Отъ новыхъ вѣяній исходила инициатива. Въ ея средѣ уже были пріобрѣтены необходимыя техническія знанія. Напротивъ, другія теченія какъ бы нехотя и свысока отзывались на заказы и лишь чисто

внѣшне, не думая о полезности, примѣняли свои замыслы. Въ средѣ ихъ поборниковъ не считалось почетнымъ и интереснымъ участіе въ производствѣ, тогда какъ новое искусство само отзывалось, какъ бы напрашивалось, давало форму и украшеніе, входило во всѣ подробности матеріала, словомъ оказывалось въ курсѣ дѣла. Если прежде стать рисовальщикомъ считалось чуть не позоромъ, то теперь и именно для увлеченныхъ новымъ искусствомъ отношеніе оказалось другимъ. Англійскіе художники предлагали поставить чайную высшаго типа, но вполнѣ общедоступную и разработывала весь планъ вплоть до мельчайшихъ подробностей и сообразуясь со сметой. И шли навстрѣчу требованіямъ производства чуть ли не лучшія силы. Успѣхи выставленныхъ на выставкахъ предметовъ новаго искусства вызвали и прямую потребность на нихъ, отвѣчающую модѣ. Промышленный міръ, такимъ образомъ, и самъ долженъ былъ устремиться въ сторону новыхъ вѣяній. И тутъ произошло нѣчто весьма характерное. Стоило ему сойтись съ художниками новыхъ вѣяній, чтобы мода эта возросла и распространилась съ несравнимой быстротой. Тутъ дѣло не только въ рекламѣ. Промышленный міръ могъ удешевить производство предметовъ новаго стиля. Неуклюжее съ финансовой точки зрѣнія кустарство, которое одно время такъ увлекало, принуждено брать несообразныя съ матеріаломъ цѣны. Потребленіе поэтому естественно должно сосредоточиться въ рукахъ кучки любителей. Дѣло каприза. Капитализмъ напротивъ ввелъ общедоступность. Піонерами этой новой фазы развитія новаго искусства были тѣ маленькіе магазины art nouveau или modern style, но имъ приходилось хвататься за все экзотическое и кричащее. Капитализмъ регулировалъ и организовалъ. Идеализато-

рамъ кустарства уже пришлось и еще прійдется примириться съ нимъ.

Теперь понятны взаимныя отношенія художественныхъ мечтаній и потребностей производства. Они сошлись. Самый составъ новаго вкуса—созданіе художниковъ. Осуществленіе, признаніе возможнымъ, словомъ—жизненная энергія, принадлежитъ промышленности.

3.

Мы можемъ приступить теперь къ выясненію того, какимъ образомъ именно участіе въ производствѣ ведетъ къ стилизаціи.

Пока искусство представляется только изображающимъ, пока значеніе его оцѣнивается только какъ особый способъ воспроизвести явленія природы или вообще жизни, вопросъ о стилѣ не поднимается. Изображеніе стремится къ вѣрности въ передачѣ преимущественно зрительнаго впечатлѣнія, что въ области живописи даетъ фикцію непосредственности. Возникаетъ представленіе о существованіи лишь двухъ факторовъ: природы и самого художника. Смотри и подбирай краски, сохраняй размѣры, властвуй надъ своимъ рисункомъ, чтобы бросить на полотно то, что видишь. Посколько рѣчь идетъ о поэзіи — передавай яснымъ и простымъ языкомъ, т. е. общепринятымъ и потому доступнымъ наибольшему числу людей, то что возникло въ твоемъ воображеніи? Гдѣ тутъ мѣсто стилю? Старая школьная теорія о различныхъ стиляхъ, соотвѣтствующихъ различнымъ родамъ поэзіи, давно оставлена. Ее окончательно разрушилъ періодъ «Бури и Натиска». Въ XIX в. о ней больше

не слышно. Теперь установлены—основа писанной рѣчи, разговорный языкъ. Реторику замѣнила—грамматика и логика. И забывается, что живописецъ, если онъ будетъ весь зрѣніе, если онъ уйдетъ совсѣмъ и цѣликомъ въ чарованье дѣйствительности, онъ всетаки передастъ ее не иначе, какъ при помощи условныхъ знаковъ и фигуръ усвоенныхъ въ Академіи и студіи. При наличности полотна онъ видоизмѣнитъ ихъ по своему, но это будетъ лишь замѣна старой условности — новой. Живописецъ ищетъ въ природѣ своего, того, что хочетъ. Только свое, въ полной зависимости отъ школы, къ которой онъ принадлежитъ, видитъ онъ эту великую тайну, художественнаго постиженія, что зовется природой. Достигнутое зрительнымъ воображеніемъ онъ и зоветъ правдой. Только условно можетъ быть воспроизведена природа, и особенности этой условности, исходящія и отъ личности и отъ школы мы называемъ стилемъ. Отшельники въ Фонтенбло, создатели современнаго пейзажизма писали въ стилѣ имъ свойственномъ, съ опредѣленнымъ предпочтеніемъ въ краскахъ и рисункахъ, хотя единственной ихъ заботой была правда воспроизведенія. Еще болѣе очевиденъ свой собственный стиль у Милье. Когда художникъ стремится быть объективнымъ стиль однако не бросается въ глаза. Избѣгая субъективности, художникъ не хочетъ этого. Тогда стиль либо безсознателенъ, отчего онъ очень часто просто старомоденъ, либо стыдливъ. Онъ прячется; съ нимъ ведется борьба, потому что онъ стоитъ между художникомъ и окружающей его природой, какъ роковой и непреодолимый заколдованный кругъ.

Совершенно иначе представится дѣло, если отъ изобразительныхъ искусствъ перейти къ архитектурѣ и музыкѣ. Они создаютъ, а не воспро-

изводятъ. И это—искусства основныя. Не надо этого забывать. Ихъ значеніе какъ основъ двухъ раздѣловъ художества: зрительнаго и пространственнаго съ одной стороны и звукового и временнаго, съ другой, составляютъ главное пріобрѣтеніе современной теоріи искусства.

Въ разговорномъ языкѣ слово: «стиль» всего чаще употребляется въ приложеніи къ архитектурѣ. Тутъ онъ и проявляется наиболѣе наглядно. Практическая потребность, т. е. предполагаемое назначеніе зданія, матеріалъ, техника постройки, все это должно быть объединено однимъ общимъ планомъ, необходимо создать типъ формъ и размѣровъ, а онъ въ значительной степени уже предопредѣленъ. Его основу составляетъ традиція и необходимость, и тутъ уже зародышъ стиля. Такимъ образомъ въ архитектурѣ стиль представляется объективнымъ. Просторъ передъ личнымъ починомъ художника не широкъ. Общія условія созданія девять. Высокія крыши необходимы въ снѣжныхъ странахъ и при постройкахъ изъ дерева; низкія, напротивъ, даже желательны въ теплыхъ странахъ, а желѣзо для крыши дѣлаетъ ихъ возможными и на сѣверѣ. Кирпичъ допускаетъ бо̀льшее разнообразіе въ размѣрахъ и изломахъ стѣнъ,—чѣмъ дерево и тесанный камень. Отсюда особенности стилей сообразно матеріалу. И если даже архитекторъ создаетъ совершенно новые типы зданій: парламентъ, вокзалъ, народный домъ, и изъ совершенно новаго матеріала: стекла, желѣза, бетона, то и тогда онъ стѣсненъ техникой, смѣтой и т. п. Всего же болѣе ограничиваетъ порывъ архитектора традиція. При самомъ пылкомъ стремленіи отъ нея отдѣлаться, она тяготитъ надъ нимъ въ силу просто ограниченности человѣческаго воображенія. Въ бумагопрядильной машинѣ соединяется во—едино до двух-

сотъ патентовъ. Приблизительно тоже можно сказать и о созданіяхъ зодчества. Личность художника въ композиціи въ общемъ. Архитектурные стили мы и различаемъ по эпохамъ и народамъ; мы говоримъ о готикѣ и романскомъ стилѣ, объ итальянскомъ возрожденіи, о деревянныхъ постройкахъ Норвегіи и сѣверной Россіи и т. д. Значитъ ли это, что стиль и не есть нѣчто связанное съ личностью художника и исходящее изъ него? Отнюдь. Это значитъ лишь то, что въ искусствѣ создающемъ данное традиціей, установленное, принадлежащее эпохѣ легче и потому прежде всего проявляется въ нашемъ сознаніи. И такъ въ самомъ воспроизводящемъ искусствѣ (пейзажѣ) при стремленіи только воспроизводить и остаться объективнымъ, художникъ старается не обнаружить особенностей своего стиля, но это не можетъ ему удастся вполнѣ; его личный стиль бросается въ глаза; въ самомъ создающемъ искусствѣ (архитектурѣ) художникъ будетъ всѣ усилія прилагать къ тому, чтобы сказалась его личность, захочетъ быть субъективнымъ и это окажется настолько трудно, что зритель не замѣтитъ этихъ попытокъ художника и будетъ говорить лишь объ общемъ стилѣ, а на личный не обратитъ вниманія.

Можно установить три степени стиля. Начиная съ наиболѣе общаго, получимъ: во 1-хъ—стиль эпохи, народа и пр.; во 2-хъ—стиль школы и въ 3-хъ—стиль личный. Я постараюсь показать, что современная стилизація ведетъ къ свободному проявленію личнаго замысла и болѣе безпрепятственному образованію личнаго стиля художника.

Одно изъ первыхъ требованій, какія предъявляются искусству, если оно хочетъ участвовать въ производствѣ, это — сочетаніе искусствъ. Живописи приходится вернуться къ архитектурѣ

или къ декоративному искусству. Представимъ себѣ теперь, что живописецъ и создаетъ не какъ отдѣльный мастеръ, выставляющій свои картины на выставкахъ, а какъ участникъ въ постройкѣ зданія. Такое участіе можетъ, конечно, оставить его свободнымъ и независимымъ. Архитекторъ скажетъ: вотъ въ такихъ-то мѣстахъ надо повѣсить картины; ихъ надо заказать живописцамъ; меня это не касается. Онъ можетъ назначить и фрески и всетаки сказать: это меня не касается; мое дѣло лишь указать размѣры. Такова точка зрѣнія, когда дифференціація искусствъ признается незыблимо. Но новое искусство не хочетъ болѣе, чтобы зданія украшались такъ, какъ Пантеонъ въ Парижѣ, гдѣ фрески Пювисъ-де-Шавана не имѣютъ ничего общаго ни со всѣмъ зданіемъ вообще, ни съ другими фресками. Новое искусство не только предпочитаетъ фреску, какъ способъ убранства картинъ, но и хочетъ гармоніи общаго замысла. Это осталось утопіей. Архитектура не подчинилась живописи. Дифференціація искусствъ въ полной силѣ, но вліяніе подобныхъ влеченій на пріемы творчества было громадно. Фреска требуетъ особаго мастерства. Жанръ и подробная вырисованность уже не годятся. Этого нельзя выполнить по техническимъ условіямъ. Фреска нуждается въ особомъ замыслѣ. Самостоятельнаго сюжета не надо. Во всякомъ случаѣ пусть онъ будетъ елико возможно простъ. Только одно зрительное впечатлѣніе—вотъ чего достигаетъ художникъ вдохновляющійся фреской. Отсюда возможность живописи воспользоваться свободой декоративнаго искусства. Если декораторъ можетъ себѣ позволить: золотыя листья, небывалыхъ животныхъ, деревья выстраивающіеся одно, какъ другое и прямо изъ земли безъ корней и т. п.; теперь все это черезъ фреску

проникаетъ въ живопись. Фреска упрощаетъ также тѣни. Однотонность не только допустима, но и желательна. Возможно и искусственное усиленіе контуровъ. Возможнымъ становится даже вдохновеніе впечатлѣніемъ мозаики съ этимъ чарующимъ отсутствіемъ смѣшанныхъ красокъ и своеобразной рябью очертаній. Возникаетъ такъ какъ пуантиллизмъ. Все это зовутъ условностями. Но все это освобожденіе рисунка и красокъ, освобожденіе воображенія отъ прежней условности. Все это—свобода творчества. Главное чтобы не было trompe l'oeuil. Искусство ложь, фикція, но не обманъ; оно лжетъ не притворяясь. Художникъ, прошедшій черезъ выучку фрески предоставитъ зачерченность и разработку всѣхъ деталей въ изображеніи тому своему собрату, кому заказаны манекены для музеевъ, картинки для изученія естественныхъ наукъ, анатоміи, механики. Все это будутъ разглядывать, а художество для того, чтобы на него только смотрѣли.

Итакъ, работаетъ-ли художникъ въ содружествѣ съ архитекторомъ или лишь примѣняетъ пріемы, логически вытекающіе изъ возможности подобнаго содружества, одинаково слѣдствіемъ будетъ стилизація. Надо-ли смотрѣть на этотъ пріемъ какъ на подчиненіе личности? Бернъ Джонзъ несомнѣнно вторилъ вкусамъ Вильяма Морриса, но можно-ли сказать, что онъ соблюдалъ стиль? Стилизація не соблюденіе стиля, а развитіе и созданіе новаго стиля. Чѣмъ большая личная энергія таланта, тѣмъ болѣе личной будетъ стилизація. Мы увидимъ это, введя въ кругъ разсужденій также и поэзію.

Совершенно также какъ живопись относится къ зодчеству, поэзія искони подчинена музыкѣ. Только съ теченіемъ времени она дифференцировалась, и

ищетъ собственныхъ путей. Она порвала связь и съ мимикой и съ пляской и лишь на высяхъ своихъ: въ драмѣ вновь сочетается со всѣмъ этимъ, прихвативъ и декоративное искусство. Поскольку поэзія дифференцируется отъ музыки, постолько она приближается къ литературѣ. Отъ нея начинаютъ требовать выраженія идей. Это—раціоналистическое пониманіе поэзіи. Ему противополагается образность: ut pictura poesis. Идейная поэзія свои высшія достиженія празднуетъ въ Викторѣ Гюго, Жоржъ Зандѣ, Генрихѣ Гейне, изобразительная въ романахъ Флобера и въ поэзіи Леконта-де-Лиля. Но вотъ Эдгаръ По призываетъ къ музыкальности самой поэзіи, одновременно съ тѣмъ какъ Рихардъ Вагнеръ и въ теоретическихъ трактатахъ и на дѣлѣ проповѣдуетъ изначальную и возможную въ наше время общность музыки и поэзіи. Насколько это было ново, видно изъ того, что еще недавно высказывалось мнѣніе, будто музыка инструментальная древнѣе и основная, а пѣніе нѣчто производное. Значеніе сопоставленія поэзіи и музыки совершенно параллельно сопоставленію живописи и архитектуры. Оно освобождаетъ форму отъ проповѣди или изображенія. Это не значитъ, чтобы мы имѣли здѣсь съ преобладаніемъ вопроса формы. Вовсе нѣтъ. Но важнымъ оказывается не только то, что говоритъ поэзія или о чемъ разсказываетъ, а то какъ онъ это дѣлаетъ. Вопросъ: «какъ» и ведетъ къ стилизаціи. Форма также производитъ впечатлѣніе. Формой, овладѣвъ ею, также можно воздѣйствовать. Это очень важно и ново. Прозаическая форма рѣчи уходитъ отъ поэтической; эта послѣдняя приковываетъ къ себѣ вниманіе во всѣхъ своихъ проявленіяхъ. Еще Гюйо спрашивалъ себя, зачѣмъ это надо, это «затрудненіе» рифмой. Подобный вопросъ уже возникнуть не можетъ. И развитіе поэзіи

идетъ довольно параллельно съ развитіемъ музыки. Музыка послѣ Вагнера возвращается къ мелодіи и наивности, она ищетъ вдохновенія въ пѣсняхъ и танцахъ XVIII в., какъ бы по своему, совершая свой путь въ Каноссу, схоже съ живописью прорафаэлистовъ. Поэзія вторитъ ей. Отъ осложненной и «трудной» поэзіи Браунинга, Суинберна, Кардуччи, отъ философскаго парнассьенизма Сюлли Прюдома, къ Розетти и теоріи «простоты» Рембо и Верлэна, вотъ — путь ея прохожденій. Назадъ къ народной балладѣ и ея наивному символизму, безъ реторики и литературности. Я бы сказалъ: назадъ къ фрескѣ.

Поэзія много разъ обновлялась живыми струями народныхъ пѣсенъ. Такъ было еще въ вѣкъ раціонализма, когда шаловливо улыбнулась «легкая поэзія» Парни, потомъ въ Германіи во время зезенгеймской идилліи Гёте и Ленца, позднѣе въ пору послѣдняго нѣмецкаго романтизма у Уланда, Гейне. Но все это было воспроизведеніемъ и подражаніемъ народной пѣсни, а не стилизація. На этомъ сравненіи и будетъ всего легче объяснить въ чемъ тутъ дѣло. Поэзію Гете названнаго періода и Уланда зовутъ folksthümlich. Поэтъ хотѣлъ быть народнымъ. Его и подхватывали народные пѣсенники. Теперь не то. Стихи Вьеле Грифина съ запѣвомъ изъ пѣсенки: «тамъ въ саду у моего отца цвѣтутъ розы» или изъ пѣсни о «двойной фіалкѣ» отнюдь не претендуютъ на то, чтобы стать народными, чтобы ихъ было не отличить отъ народной пѣсни. Опять тутъ нѣтъ обмана. Поэтъ беретъ мотивъ, какъ тему, совершенно такъ же, какъ поступилъ бы и композиторъ, но онъ творитъ свое, для себя. Мотивъ—лишь исходный пунктъ. Въ этихъ свое и для себя, вся разгадка. Мотивъ далекаго времени отвѣчаетъ вдохновенію. Меч-

тается о наивности, и голосъ напѣваетъ пѣсню. Настоящая-ли она—не все ли равно? Вѣдь не изобразить и не увлечься подобіемъ хотѣлъ поэтъ, а лишь выразить то трудное и сложное, что родилось внутри и вотъ, при посредствѣ этого образа, заколдованное и таинственное это, можетъ быть, и станетъ яснѣе. Чужой мотивъ — символъ своихъ переживаній. Иносказаніе замысла соотвѣтствуетъ иносказанію формы. Оттого напрасно было бы критиковать одного изъ первыхъ стилизаторовъ Вилье-де-Лиль-Адама, прямого послѣдователя Бодлэра и Эдгара По, что не доподлинный восемнадцатый вѣкъ воспроизведенъ въ его произведеніяхъ. Ни онъ, ни его подражатель, Анри де-Ренье не добиваются ничего подобнаго. Это ихъ XVIII в. Это-то, что имъ нужно въ XVIII в., этой порѣ раціонализма и чувствительности, безбожія и мессмерическихъ откровеній, этой порѣ, куда стремилось, словно къ портретамъ предковъ, не пріявшая новой жизни, душа аристократа, Вилье-де-Лиль-Адама, отъ того времени унаслѣдовавшая свою осложненность. Такъ вовсе не добивается правдоподобія и родственный имъ художникъ Латушъ. Стилизаторъ облекаетъ свои созданія въ фантастическій нарядъ фантастической эпохи, схожей съ чѣмъ-то дѣйствительно бывшимъ лишь тѣмъ, что оттуда слышится какой-то вздохъ родственный и знакомый. Смѣшно спрашивать Метерлинка, гдѣ и когда происходитъ дѣйствіе его драмъ, а Бернъ-Джонза заставить отвѣтить, къ какой это эпохѣ относится его картина «Любовь среди развалинъ». Такъ стилируетъ народная сказка о короляхъ и принцахъ, о принцессахъ и феяхъ и колдунахъ, не заботясь о правдоподобіи. А не тоже ли самое дѣлалъ и Шекспиръ, да и вся поэзія до нашего времени, до возникновенія историческаго романа, по-

требовавшаго вѣрности эпохи и мѣстнаго колорита.

Я не случайно упомянулъ картину Бернъ-Джонза «Любовь среди развалинъ». Это картина, а не тема для раскрашенныхъ оконъ. Тутъ и стилизація и дифференціація искусствъ и, вдобавокъ, тутъ и представленіе символически совершенно ясной идеи. И все это при помощи стилизаціи. Тутъ всего яснѣе видна личная стилизація. Стиль неразрывенъ съ мыслью картины. Онъ такъ свойственъ самому Бернъ-Джонзу съ его грустью о развалинахъ былой красоты и задумчивостью этой вѣчно живой любви, устремившей взоръ свой впередъ, почти не замѣчая развалинъ. Внѣ своеобразнаго стиля Бернъ-Джонза, чтобы это значило? Развѣ не оказалась бы мысль картины даже банальна?

Вопросъ о стилизаціи привелъ насъ теперь къ вопросу о личномъ началѣ въ поэзіи новыхъ вѣяній. Настало какое-то пиршество затаеннаго «Я» художника.

4.

«Одиночество не сѣетъ, но помогаетъ спѣть жатвѣ», говоритъ Ницше. Не даетъ-ли эта формула такого яснаго объясненія для этой странной антитезы двухъ началъ: коллективнаго и индивидуальнаго, что росли одновременно во второй половинѣ XIX столѣтія, то опережая другъ другъ, то сталкиваясь, то вдругъ двигаясь въ какомъ-то неожиданномъ сочетаніи.

Подъ коллективнымъ и индивидуальнымъ началами я разумѣю отнюдь не соціализмъ и анархизмъ, развитіе которыхъ также тянется параллельно отъ возникновенія интернаціонала до нашихъ дней.

Между ними споръ о государственности. Это споръ разныхъ пониманій и системъ коллектива. Комунизмъ, даже безгосударственный,—всетаки коллективъ. Это особенно ясно въ современномъ синдикальномъ движеніи. Тѣ два начала, что я разумѣю здѣсь, всего ярче выразились въ марксизмѣ съ одной стороны и ницшеанствѣ съ другой. Въ художественномъ образѣ антитеза эта представлена въ трагической судьбѣ доктора Штокмана, мечтавшаго послужить своими изслѣдованіями общему благу и ставшимъ «врагомъ народа». Личность и общественность, требованія представленныя личностью и потребностью общаго—вотъ, въ чемъ заключается эта оптитека. Она поставлена ребромъ передъ человѣческимъ сознаніемъ съ тѣхъ поръ какъ «одинокій» Максъ Штирнеръ, сотрудникъ «Новой Рейнской Газеты» Маркса и Энгельса, позволилъ себѣ такъ неожиданно спросить: а я? Онъ построилъ свои разсужденія, какъ онъ самъ говоритъ, «ни на чемъ», т. е. ни на какой теоріи. Онъ исходитъ исключительно изъ сознанія своей личности, одинокой и отобщенной, оторвавшейся отъ общаго и говоритъ себѣ: «используй самого себя». И тогда ему представляется, что въ этихъ словахъ таится новое откровеніе. И думается Максу Штирнеру: «Я становлюсь властителемъ своей силы, сознавая себя—Единственнымъ».

Что же это за сумашедшій нигилизмъ, разрушающій подобными фразами долгую и упорную борьбу человѣчества, борьбу и идеями, и дѣломъ, ради общественнаго блага? Какъ смѣлъ этотъ молчаливый человѣкъ, въ одиночествѣ и тайкомъ отъ друзей готовившій свою удивительную книгу, заговорить отъ своего собственнаго имени? Человѣчество впервые, наконецъ, обнаружило, гдѣ корень золъ общественнаго тѣла, и принялось за созданіе цѣлой

новой экономической системы. Какъ разъ тогда, вотъ, вотъ, должны были, казалось, во всей центральной Европѣ, рухнуть сословныя преграды, чтобы свободно установилась вожделѣнная человѣческая солидарность и осуществилось народоправство. Впервые рука была занесена и на послѣднюю преграду—систему частной эксплоатаціи національныхъ богатствъ. А тутъ никому не извѣстный человѣкъ заговорилъ только о себѣ и прозвучали эти слова: «Я не могу сдѣлаться человѣческимъ «я», ибо я есмь Я, а не только, человѣкъ». Но Штирнеръ объясняетъ, что люди «эгоисты и не эгоисты въ то же самое время». Не какая-то новая теорія возникала, и не человѣкъ рѣшился въ безуміи сердца заговорить лишь о себѣ. Его сознанію стала ясна антитеза. Штирнеръ чувствовалъ именно антитезу, а не противорѣчіе между своей «построенной ни на чемъ» системой думать и теоріями своихъ редакторовъ по «Новой Рейнской Газетѣ». Онъ говорилъ: «отвергаю ли я, значитъ, все чего достигъ либерализмъ въ своихъ крайнихъ напряженіяхъ? Пусть достигнутое когда-либо не будетъ потеряно. Но только послѣ того, какъ, благодаря либерализму, освободился «человѣкъ», я обращаю свои взоры опять на самого себя и откровенно признаю, что все, что достигнуто какъ будто бы человѣкомъ,—все это пріобрѣлъ Я». Такъ разрѣшаетъ онъ антитезу. Это однако скорѣе ея объясненіе. Разрѣшеніе еще—in spe, а, покамѣстъ, въ продолженіи полустолѣтія—и сколько еще времени впредь?—мучается и будетъ мучиться непокорная и озадаченная душа доктора Штокмана и всѣхъ такихъ-же. Одиночество и отобщенность современнаго человѣка не помѣха свободѣ, а результатъ ея, не помѣха она общественной солидарности, а результатъ ея. Неужели

это не ясно? Вѣдь казалось бы стоитъ только оглянуться, чтобы увидѣть, почему это такъ. Въ рабствѣ всегда возникаетъ товарищество; отдѣльные самостоятельные хозяева создаютъ общины. Освободившись, рабы расходятся въ разныя стороны; хозяева, ставшіе въ зависимость другъ отъ друга, заботятся каждый о самомъ себѣ. Такъ рождается антитеза.

На исходѣ XIX в. съ его классовымъ сознаніемъ, спеціализаціей, сложнымъ фабричнымъ производствомъ, гигантски разросшимися городами, повременной прессой и быстрыми путями сообщенія, съ напряженной общественной жизнью, клубами, учеными и акціонерными кампаніями, человѣкъ живетъ только на людяхъ, въ постоянномъ не прерывающемся общеніи съ людьми. Онъ ни въ чемъ, никогда, ни въ радостяхъ, ни въ несчастьи, ни въ работѣ, ни въ отдыхѣ не остается самъ съ собой. Онъ часть огромной, всемірной, неперестающей машины, что мелетъ и движется неустанно и шумно, тревожно и неугомонно. И по доброй волѣ, и нехотя, человѣкъ принимаетъ участіе въ общей сутолокѣ. Никуда не уйдешь. Безъ зависимости отъ людей—полная безпомощность. Но тутъ-то и начинается одиночество. Рядомъ съ человѣческимъ «я» сказывается съ особой силой другое «Я». Солидарность съ людьми своего класса или того, кому сочувствуешь, совмѣстная работа, одинаковыя условія жизни—все это оказывается внѣшнимъ, отвѣчающимъ потребностямъ и вкусамъ. А кромѣ этого и внѣ этого остается что-то сокровенное и свое. Гдѣ-бы, для чего, при какихъ бы условіяхъ не сталкивался человѣкъ съ человѣкомъ, они всегда другъ для друга лишь представители чего-то общаго, интересовъ, ремесла, привычекъ, убѣжденій. Какъ рабочіе одной мастерской, какъ акціонеры въ

одномъ дѣлѣ, сотрудники тѣхъ-же изданій, члены однихъ организацій, клубовъ, партій, развлеченій, встрѣчаются люди и по всѣмъ путямъ своимъ ходятъ они нога въ ногу и плечомъ къ плечу. А самъ человѣкъ? Его личность, а не то, чего онъ то тутъ то тамъ представитель? Личности нѣтъ мѣста. Ее не знаетъ толчея людская. И уходятъ люди въ себя, запираются въ свои квартиры огромныхъ домовъ, гдѣ они слышатъ сосѣдей, но даже не заботятся о томъ, кто они и какъ ихъ зовутъ. Однимъ воздухомъ дышатъ и остаются чужими. Сходятся кучками совсѣмъ маленькими и такъ и живутъ. И чѣмъ болѣе городъ, тѣмъ больше отобщенности. Въ столицахъ люди уже не бываютъ другъ у друга, а лишь другъ друга принимаютъ въ опредѣленные дни и часы. На запорѣ держатъ они двери и на запорѣ ихъ сердца.

Первобытный человѣкъ въ непочатыхъ дебряхъ, гдѣ отъ жилья до жилья нѣсколько дней переходу, напротивъ, вовсе не чувствуетъ одиночества. Другіе дикари всѣ такіе-же какъ онъ, и онъ все о нихъ знаетъ. Нѣтъ одиночества и на всѣхъ стадіяхъ общинной жизни вплоть до цехового уклада стараго режима. Широко раскрываются рты отъ зѣвоты въ маленькихъ современныхъ городкахъ, но вмѣстѣ скучаютъ люди своей мутно-зеленой скукой. Только часто внѣшнее одиночество чувствуютъ въ большинствѣ случаевъ и жители столицъ. Они страдаютъ отъ него, но ихъ тѣшитъ толпа. Разъединила жизнь, но соединяетъ толпа и безмолвно заставляетъ всѣхъ чувствовать одну и ту же злобу и одну и ту же любовь. Расплывается въ толпѣ личность внѣшне разобщеннаго. Точно родное лоно для него толпа. Но истинное лоно толпа и для тѣхъ, кто словно святыню Граля, только что найденную послѣ труднаго пути,

обрѣлъ свое «я» именно въ толпѣ. Одиночество не только созданіе большихъ городовъ, но и пріобрѣтеніе развившейся въ нихъ высшей культуры. Современный мудрецъ, словно въ завѣтную «мати—пустыню», стремится въ большой городъ, потому что лишь тутъ истинное одиночество. Древняя «мати—пустыня» была для мудраго исходомъ изъ юдоли скверны и соблазна; новая пустыня, пустыня на людяхъ—твердыня, куда разучились прокладывать себѣ дорогу и соблазнъ и скверна. Такъ современное одиночество одновременно и неизбѣжность и великій даръ.

Имморализмъ Ницше въ сущности ничто иное, какъ философія одинокаго. Только одинокій умѣетъ возлюбить «дальняго» больше ближняго и еще болѣе «вещи и призраки», потому что онъ оторвалъ отъ ближняго свою отобщенную душу. Господская мораль Ницше, какъ бы ни увлекался онъ своей теоріей и ни увѣрялъ, что онъ учитъ господствовать надъ людьми, содержитъ въ себѣ одно только наставленіе: какъ властвовать надъ самимъ собою. Вѣдь мы хорошо знаемъ, что кому дана власть, тотъ вовсе не господинъ, а рабъ тѣхъ, кто далъ ему право владычествовать ради интересовъ сословія или класса. Ихъ интересамъ онъ служитъ, всегда покорный и въ цѣпяхъ, даже тогда, когда на колѣняхъ стоятъ передъ нимъ давшіе власть и говорятъ ему: ты господинъ намъ на вѣки вѣковъ. Оттого-то смѣшна была мысль, будто воззрѣнія Ницше найдутъ себѣ отзвукъ у современныхъ властителей. Взглядъ Ницше лишь самосознаніе свободнаго «я». И вспомнилось гордое представленіе о «сверхчеловѣкѣ» или геніи Гердера и Гёте. Опять — «буря и натискъ». Къ Ницше тянутся руки всѣхъ тѣхъ, чью свободу не раздавило мѣщанство современнаго коллектива, или кто не

утратилъ свою отдѣльную и самостоятельную мудрость среди заботъ о коллективѣ будущаго. Подъ вліяніемъ Ницше ожили и давно знакомые тамъ, на западѣ, образы романтическихъ «тчандала» и Rinaldi-Rinaldini, когда-то въ XVII в. увлекавшіе поэтовъ подъ названіями «пикареско» въ Испаніи и Кэннингъ-кэтчеровъ въ Англіи, а въ XVIII заполнившіе разбойничьи романы отъ Картуша и «Разбойниковъ» Шиллера до Лары и Вернера Байрона. Разсказы Горькаго оттого и распространились по всему міру съ удивительнымъ успѣхомъ.

Такъ возникаетъ изъ сложнаго коллектива современныхъ бытовыхъ отношеній сопряженная съ ней и лишь на первый взглядъ кажущаяся враждебной ему проблема о личности и ея одиночествѣ. Во всякомъ тезисѣ въ зародышѣ ужъ содержится антитеза.

Еще недавно казалось, что вопросы любви, это—также лишь вопросы общественные. Гражданскій бракъ, и разводъ, женскія права и свободная любовь, общественное воспитаніе дѣтей и призрѣніе неспособныхъ къ труду—все это успокоитъ и освободитъ страждущее человѣчество. Буржуазная мораль крѣпко на крѣпко заперла любовь въ два учрежденія: бракъ и проституцію. Щелкнулъ замокъ, и, казалось, съ этимъ было покончено. На всякій случай на готовѣ былъ и фальшивый ключъ — адюльтеръ. Теоріи стремящіяся къ преображенію современнаго коллектива обѣщаютъ отпереть всѣ двери и выпустить на свѣтъ Божій невольниковъ и невольницъ. Но развѣ этимъ много достигнуто? Ни въ чемъ, какъ именно въ любви, не обнаруживается съ такой неотразимой силой значеніе личности и ея горькой отобщенности, развившейся на лонѣ современнаго коллектива. Не только тогда плачется личность, когда она взываетъ къ слѣпому

и несправедливому богу словами поэта: «pocké si raro correspondenti fai i—nostri desiri». Падаютъ эти стѣны, гдѣ на запорѣ томилась любовь, и обнаруживаетъ она свои самыя человѣческія и человѣчныя тайны, въ своемъ самомъ личномъ и отобщенномъ. Обращаютъ люди свои взоры во внутрь самихъ себя и тамъ въ глубинѣ этого «я» раздается вопль: Содомъ или Мадонна? Въ угрожающей близи слышится теперь этотъ вопросъ. Да, можетъ быть, его слышатъ и не всѣ. Можетъ быть недосугъ тѣмъ, кто заняты перестроемъ коллектива. По крайней мѣрѣ они такъ увѣряютъ. Но не вѣрнѣе ли то, что каждый изъ нихъ отдѣльно по своему, наскоро переболѣлъ этой загадкой и залѣчивъ ея язвы, говоритъ, что не слышалъ о такой болѣзни и сопоставленія Содома и Мадонны вздорны и преступны.

Невидимый ростъ личнаго самосознанія и непреодолимая сила этого вопроса: «а я», лучше всего объясняетъ интересъ къ эротическимъ вопросамъ въ художествѣ нашихъ дней. О, его конечно раздуваютъ тѣ, кто увидѣли тутъ хорошую ниву для своихъ литературныхъ дѣлишекъ, но вѣдь, это такъ во всемъ, всегда, и важно лишь то, что настоящее и связано съ явленіями общими.

Поэзія новыхъ вѣяній—поэзія одинокихъ и создатели ея почти всѣ прошли черезъ отверженность, сквозь строи насмѣшекъ, клеветы, тупого непониманія. Одиночество давно стало ихъ пріютомъ, оно выносило ихъ въ младенчествѣ и напоило молокомъ своего материнства. Годы шли и, казалось, никогда не приметъ ихъ всемірный коллективъ, ненужными казались ихъ вдохновенія. Зачѣмъ? кому? Оттого горько содрогалось ихъ сердце каждый разъ когда они «разучивались молчанію». И они отвѣтили, въ гнѣвѣ передъ несправедли-

востью, отвергнувъ коллективъ и настоящій и грядущій. На пародоксальную нелѣпость своего неудачничества нанизали они другой парадоксъ: odi profanum vulgus. Ихъ теоріи, отвергнувшія заманчивыя дали романтизма, не позволяли оторваться отъ современности, но сравненіе его съ прошлымъ, воображаемымъ или настоящимъ съ другой порой расцвѣта личности въ эпоху возрожденія, само напрашивалось и не въ честь настоящаго оно разрѣшалось. Они стали мыслить по своему, для себя, вдохновляться своими страстями и печалями. Они стали сверхчеловѣками и анархистами и такъ сами называютъ себя, хотя анархизмъ, какъ особая теорія формъ общественности, имъ вовсе не нуженъ, а сверхчеловѣчество удѣлъ столько же и принятаго коллективомъ и даже поглощеннаго имъ, если не утратилъ онъ свою внутреннюю свободу, сколько и отвергнутую. Отсюда—дикая вольность, словно нарочно выдуманная, но, напротивъ, непреодолимая, неизбѣжное послѣдствіе отобщеннаго ума. Отсюда дерзаніе мысли, формы, морали, эта способность пересоздать и стиллизовать по своему. Художникъ начинаетъ творить такъ, точно его созданію суждено и не выходить никогда на свѣтъ Божій и на судъ людей. Поэзія становится какою-то поэзіей для себя, даже не поэзіей—для немногихъ. Совсѣмъ исчезаетъ забота о пріемахъ ясности и выразительности, что служитъ крылатымъ и хитрымъ Меркуріемъ между чертогомъ божественныхъ откровеній и обыденной людской воспріимчивостью. Отсюда у творцовъ новыхъ вѣяній непричастность къ окружающему мѣщанству и разрывъ съ нимъ, непричастность и къ коллективнымъ усиліямъ сбросить мѣщанство. Это сказывается во всемъ: и въ привычкахъ думать, и въ пріемахъ воспроизведенія, и въ кругѣ чтенія, и въ чувствахъ, и въ

горестяхъ, и въ любви. Вѣдь правда, какимъ-то исключеніемъ или чудомъ представляются тѣ произведенія новыхъ вѣяній, что воплощаютъ нужды и заботы преображающагося коллектива.

Да, жизнь осложнилась; осложнились и взаимныя отношенія творческой личности и того общественнаго цѣлаго, къ какому она взываетъ. Когда-то поэтъ обращался къ своей публикѣ непосредственно. На ярмаркахъ, на народныхъ праздникахъ, на базарныхъ площадяхъ происходило сближеніе. Какъ ремесленникъ тѣхъ временъ, не только художникъ, но и поэтъ творилъ на заказъ и какъ странствующій товарищъ-ремесленникъ онъ шелъ съ мѣста на мѣсто бродячимъ скоморохомъ. Тамъ, гдѣ онъ находилъ кровъ и ласковое слово, подарки и оцѣнку своему искусству, онъ оставался дольше. Оттого и хотѣлось творить такъ, чтобы поняли и затвердили. Пѣсни что «легко запоминаются» — лучшая похвала поэту среднихъ вѣковъ. Уже и тогда есть, правда, таинственные творцы «закрытыхъ стиховъ». Ихъ авторы—мудрецы, на базарной площади имъ не мѣсто. Но и у нихъ свои покровители. Возрожденіе сдѣлало поэта ученымъ. Оно внушило ему презрѣніе къ толпѣ, привлекло въ виллы богатыхъ меценатовъ, въ дворцы герцоговъ и кардиналовъ, въ передніи королей. Все таки это было непосредственнымъ общеніемъ. Поэтъ на службѣ; онъ долженъ это помнить и угождать, но произведенія его, созданныя на заказъ и на спросъ, немедленно находятъ отзвукъ. Теперь не то. Какъ между трудомъ и потребленіемъ стоитъ сложный аппаратъ капитализма: машины, пути сообщенія, рутинное производство и отдѣлка, вся шумиха распредѣленія съ ея рекламой и внѣшней привлекательностью магазинныхъ выставокъ, такъ и между художникомъ и публикой залегла терпкая среда.

Не только поэтъ не разъѣзжаетъ съ двумя пѣвцами, исполняющими его пѣсни, не только нужно, чтобы они прошли черезъ всѣ перепетіи печатанья и издательства, распространенія и продажи. Я разумѣю нѣчто большее. Поэтъ затерянъ и отдѣленъ особымъ аппаратомъ, созданіемъ и частью капиталистическаго производства—прессой.

Что значитъ выставить картину въ салонѣ или найти сговорчиваго издателя и выпустить книгу? Мимо тысячъ картинъ идетъ публика на выставкахъ, этихъ всемірныхъ базарахъ современнаго искусства въ Парижѣ, Мюнхенѣ и Берлинѣ и видитъ изъ всего, на что глядитъ, лишь произведенія извѣстныхъ ему художниковъ. Быть сразу замѣченнымъ на выставкѣ даже не успѣхъ, это — чудо. Сотни книгъ выпускаютъ ежедневно издатели и среди этого множества книга исчезаетъ такъ же незримо и быстро, какъ она появилась. Волнуется и хлопочетъ начинающій поэтъ или художникъ за кулисами артистической жизни, а публика видитъ лишь сцену ея, освѣщенную для нея яркимъ пятномъ. Этотъ свѣтъ бросаетъ современная фея судьбы—пресса. Что это такое? Критика и рецензенты, редакторы газетъ и журналовъ сходятся вмѣстѣ на банкеты и конгрессы и говорятъ: мы пресса. Жалкіе пролетаріи мысли! Неужели они думаютъ, что изъ за ихъ головъ не видны акціонеры тѣхъ органовъ, въ которыхъ они работаютъ? Вотъ откуда направленіе. Развѣ гдѣ нибудь въ отсталыхъ странахъ могутъ еще возникать газеты кустарнымъ и ремесленнымъ способомъ и пресса въ рукахъ художественно-артистическаго міра. Тамъ, на западѣ, миновали эти времена. Пресса одно изъ самыхъ сложныхъ учрежденій современнаго капитализма и очень трудно распутать всѣ нити, изъ которыхъ она плететъ свои сѣти для

поимки общественнаго мнѣнія. А эти-то нити — настоящія проволочныя загражденія для начинающаго артиста, поэта, художника. Замолчать какого-либо артиста значитъ на нѣтъ свести усилія многихъ лѣтъ, значитъ вновь итти либо въ полное отшельничество, либо въ шумиху самоувѣренныхъ и крикливыхъ литературно-художественныхъ кружковъ, все болѣе и болѣе безсильныхъ.

Труденъ и дологъ сталъ путь художника къ публикѣ. Если принять во вниманіе близость прессы и издательства, то путь этотъ можно назвать: превращеніе художественнаго произведенія въ товаръ. Только второе принадлежитъ коллективу. Первое уединенно, неслышно, затеряно среди «мати-пустыни» современнаго коллектива. О, превращеніе въ товаръ не задержитъ. Только бы подошло для товаро-производства, а то скоро. Промышленность, научившаяся въ полторы тысячи разъ скорѣе превращать чугунъ въ плавкое желѣзо и даже скоро портящіеся продукты питанія перекидывать съ одного конца міра на другой, не знаетъ никакихъ проволочекъ. Въ нѣсколько недѣль создаетъ современное издательство въ содружествѣ съ прессой новаго всемірно-извѣстнаго генія, новую школу музыки или живописи, въ чемъ угодно. Это тѣмъ проще, что ей безразлично, если она преувеличитъ и сорвется. Ускореннымъ ходомъ, черезъ газету, журналъ, книгоиздательство писатель прошелъ, превознесенъ, распространенъ. Тысячи общественныхъ библіотекъ, покупающія всѣ изданія фирмы по контракту расхватываютъ книгу. Портреты автора выпущены. Сотрудники газетъ разскажутъ о его біографіи все, что можно въ ней найти занимательнаго. Если и прибавятъ, не бѣда. Авторъ становится «человѣкомъ недѣли». Если съ этого перваго этапа онъ не шагнетъ въ знаменитости,

его дѣло. Ни пресса, ни издательство, не возьмутъ, правда, на немъ большихъ барышей, но убытку не будетъ, такъ ужъ расчитано. Автора лишь бросятъ, чтобы вновь попробовать съ другимъ изъ той голодной, безъ пристанища, на улицѣ ожидающей толпы кардиналовъ въ геній, число которыхъ все множится. Убытки могутъ быть однако большіе, если сорваться въ такомъ предпріятіи, какъ театръ. Тутъ затраты слишкомъ велики. Оттого театральная антреприза самая консервативная изъ всѣхъ предпріятій превращающихъ созданіе искусства въ товаръ.

Художественная дѣятельность стала азартомъ. Это безумная игра, гдѣ битая карта стоитъ полжизни. Ставка самое личное и задушевное, не человѣческое «я», а «Я». И чѣмъ искреннѣе и глубже, чѣмъ своеобразнѣе сказывается это «я» художника, тѣмъ болѣе рискъ. Иногда заранѣе и не боясь ошибиться, можно сказать: вотъ настоящій геній, но онъ при жизни принятъ не будетъ. И не ошибешься. Такіе случаи становятся чѣмъ-то закономѣрнымъ. Тогда непризнанный геній, типъ все болѣе распространенный, этотъ геній-неудачникъ, котораго еще станутъ обвинять въ неискренности, любви къ рекламѣ, оригинальничаньи, бездарности, становится мишенью какой-то чисто толповой ненависти. Отъ какого-нибудь рецензента узнаютъ его парадоксъ или парадоксальное выраженіе и пойдутъ повторять, словно онъ ничего другого никогда не писалъ и не говорилъ. Но изъ ненависти часто выходитъ успѣхъ. Фирмы вообще любятъ все уже сказанное. Боясь новаго, они предпочитаютъ то, что уже разъ удалось. Если авторъ написалъ о горничной или о мужеложствѣ, если художникъ любитъ заостренные контуры, виды древнихъ парковъ, туманную дымку отдѣляющую фигуры его

картины, — пусть такъ и продолжаетъ. Одно за другимъ, десять, пятнадцать, пятьдесятъ подобныхъ произведеній—пройдутъ. Такъ возникаетъ «марка». Этимъ страдаетъ черезчуръ личное искусство нашихъ дней. Пріобрѣсти марку—великая опасность, потому что она не всегда печать генія. Если понравится, а марка лишь удачная находка, тогда продолжать значитъ: «упасть въ другорядъ ужъ нарочно». Но нѣтъ ничего болѣе выгоднаго подобной «марки». Вотъ это настоящій товаръ, испытанный и вѣрный. Хорошая цѣна съ экземпляра, т. е. доля въ прибыли—награда художнику сумѣвшему повторять самого себя. Подражаніе вообще настолько хорошій товаръ, что даже очень часто подражатель успѣваетъ лучше своего оригинала. Объ этомъ послѣднемъ не хотятъ и слышать, а подражателя превозносятъ. Объясняется это, конечно, тѣмъ, что форма, внѣшность всегда легче воспринимается, чѣмъ сущность.

Измѣнится-ли все это въ преображенномъ коллективѣ будущаго? Тогда потребитель будетъ регулировать производство. Издательство и пресса будутъ къ услугамъ всѣхъ тѣхъ, кто будетъ нравиться и можетъ понравиться большой публикѣ. Разрѣшится-ли этимъ великая антитеза общества и творческой личности? Рвется душа художника къ вожделѣнному грядущему коллективу, но рвется человѣческое «я». А «Я»? Оно сомнѣвается и трепещетъ.

5.

Но зачѣмъ новое художество? Можетъ быть, и вообще его вовсе не надо.

Тамъ, на сѣдомъ своей многовѣковой мудростью

западѣ, съ самой эпохи возрожденія, второй вопросъ уже не возникалъ. Отъ него вѣетъ давнымъ давно пережитымъ варварствомъ. Такіе вопросы возбуждали средневѣковые монахи, а позже разные апостолики, беггорды, пуритане, разныя секты вродѣ левеллеровъ, отвергавшихъ и знаніе. Смущались отъ этихъ вопросовъ лишь трубадуры среднихъ вѣковъ, потому что они были воспитаны по церковному и сильно затронуты альбигойской ересью. Еще гуманнисты гордо отвѣтили невѣждамъ цѣлымъ потокомъ «Защитъ поэзіи». Съ тѣхъ поръ художникъ, музыкантъ, поэтъ давно вхожи и желанны въ палатахъ и дворцахъ всѣхъ великихъ міра сего. Въ гостинныхъ финансистовъ XVIII вѣка они уже царятъ. Имъ воздаютъ почести наравнѣ съ сановниками. Искусство съ тѣхъ поръ все въ большей чести. Положеніе большого артиста въ современной европейской столицѣ стало едва-ли не самымъ завиднымъ, какое только можно себѣ представить. Имъ гордится отечество и считаетъ себя обязаннымъ ему. Еще болѣе гордятся самой этой гордостью. Разцвѣтъ культуры и культурности именно въ томъ, чтобы умѣть понимать и цѣнить своихъ геніевъ. А геніемъ считается теперь по премуществу художникъ. Оттого, если въ данную минуту нѣтъ генія, его надо создать. Великій человѣкъ сталъ истиннымъ идолищемъ современнаго поклоненія. Цѣлая героическая эпопея возникаетъ и распространяется, и изустно, и черезъ прессу о его поступкахъ, мнѣніяхъ, образѣ жизни. Итакъ, нѣтъ сомнѣнія: да, искусство нужно. Но вотъ, нужно-ли новое искусство? Зачѣмъ его обновленіе? не надо-ли на его обновленіе смотрѣть лишь какъ на неизбѣжность, а вовсе не какъ на что-то желательное?—вотъ какіе возникаютъ вопросы.

Всякое новое явленіе человѣческой жизни мо-

тивируется потребностями. Условія возникновенія не надо смѣшивать съ его причиной. Первыя могутъ быть личны, вторая должна быть, если и не едина, то по крайней мѣрѣ единообразна. Или мы вовсе не имѣемъ дѣла съ однимъ явленіемъ, а съ цѣлымъ рядомъ независимыхъ другъ отъ друга, или должна быть открыта причина, мотивъ, опредѣленное хотѣніе, побудившее къ дѣятельности. Намъ предстоитъ, такимъ образомъ, отвѣтить сразу на два вопроса: каковъ общій мотивъ новаго проявленія отдѣльныхъ «я» художниковъ, создавшихъ общее направленіе въ искусствѣ и затѣмъ, почему общество захотѣло, наконецъ, признать новое искусство, почему оно оказалось ему нужно?

До сихъ поръ мы разсмотрѣли три основныхъ черты современнаго искусства, связанныхъ другъ съ другомъ и другъ изъ друга вытекающихъ: сближеніе художества и промышленности, стилизація и разцвѣтъ личнаго начала, сопряженный съ возникновеніемъ современной формы соціально-политическаго коллектива. Изъ этихъ трехъ особенностей первая содержитъ въ себѣ явные признаки потребности творить. Разъ искусство пошло вновь рука объ руку съ производствомъ работоспособность и воображеніе художника просятся въ дѣло. Но это лишь отчасти такъ. Мы тутъ еще очень далеки отъ искомаго мотива. Насъ, правда, почти вплоть подводила къ нему потребность промышленности въ услугахъ художника. Тутъ-то однако и возникаетъ главная трудность. Нужда заставитъ художника, если не, вотъ, этого, такъ немедленно любого изъ сотни, отозваться на зовъ промышленности. Но, что заставитъ художника вложить въ свою новую дѣятельность свое завѣтное «я»? Вотъ вопросъ, который не можетъ быть обойденъ, и для историка литературы онъ всего дороже. Вѣдь ху-

дожникъ-создатель новаго стиля. Этотъ стиль ему не предписанъ промышленностью. Онъ отвѣтилъ собственнымъ запросамъ и побужденіямъ художника. Обстоятельства ихъ возникновенія мы видѣли. Очевидно они были таковы, что во первыхъ не шли въ разрѣзъ съ запросами со стороны промышленности, а во вторыхъ, были вызваны чѣмъ то, что единообразно съ переживаемыми экономическими условіями. Мы подошли тутъ къ самому сложному и таинственному вопросу эстетики: къ позывамъ творчества. Обыкновенно отвѣчаютъ: художникъ оттого даетъ новое, что у него болѣе утонченный вкусъ. Прекрасно. Но я постараюсь показать, что въ одномъ только обладаніи вкусомъ нѣтъ и тѣни способности вызвать къ жизни новыя формы. Вкусъ правда не есть нѣчто постоянное. Онъ перемѣнчивъ. Оттого онъ допускаетъ измѣненія въ привычныхъ формахъ, но отсюда до созданія новыхъ формъ и новыхъ символовъ, цѣлаго новаго міросозерцанія еще очень далеко. На западѣ среди этой многовѣковой художественной культуры, въ этихъ большихъ центрахъ образованности и искусства цѣлыя сотни и тысячи людей со вкусомъ: Ахъ, эти люди со вкусомъ! Они еще немножко рисуютъ и играютъ на фортепьяно.. Но развѣ они художники? Они отлично знаютъ, какая пропасть отдѣляетъ ихъ именно отъ творчества, а только способность творить дѣлаетъ человѣка художникомъ. Въ какихъ же отношеніяхъ стоятъ другъ къ другу вкусъ и творчество? Мы сдѣлаемъ нѣсколько шаговъ въ сторону разрѣшенія этого вопроса, если присмотримся къ одному весьма важному для насъ моменту развитія современнаго вкуса.

Время предшествующее широкому распространенію новаго стиля обыкновенно характеризуется

двумя явленіями. Замѣчается общій ростъ благосостоянія среднихъ классовъ, а отсюда и потребность въ предметахъ роскоши; но производство этихъ предметовъ производится капиталистической промышленностью еще безъ всякаго участія художниковъ. Боже мой, какой это былъ ужасъ! Бронзовая и даже золотая вещь, изображающая ремень съ пряжкой; серебряный сигарный ящикъ, точнѣйшимъ образомъ воспроизводящій обыкновенный деревянный даже съ акцизными наклейками; желѣзный столъ крашенный подъ дубъ или подъ тросникъ; пепельница ввидѣ военной фуражки; собака изъ фаянса въ натуральную величину, сдѣланная, какъ живая; всѣхъ монстровъ, конечно, не перечислить. Они впрочемъ до сихъ поръ красуются въ магазинахъ, не поддавшихся новымъ вѣяніямъ. Квартиры украшаетъ обойщикъ. Ненужные фистоны на окнахъ, отчего вѣчный сумракъ; плоская мебель, безформенная и похожая на лепешки; она вся обита матеріей; ничего кромѣ пружинъ. Подражаній прошлому безъ конца: почти всѣ стили на лицо, но всего болѣе распространенъ нѣмецкій ренессансъ. Какія-то нелѣпыя эмблемы ввидѣ украшеній; львиныя головы съ колечками въ зубахъ; какіе-то завитки, ничего не изображающіе и изворачивающіеся, какъ кошмарныя видѣнія. Каррикатуры изъ «Journal pour rire» на тарелкахъ. Матеріи пестрятъ въ глазахъ такъ, что не разглядѣть рисунка. И не надо. Одна изъ характернѣйшихъ особенностей: именно запутанность. Это роккоко или барокко, доведенные до нелѣпости. Входитъ въ привычку не разсматривать матерій и обоевъ. Ихъ непріятно вспомнить. Если требуется вещь подороже, тоже самое, только изъ болѣе дорогого матеріала. Все дѣло въ вѣсѣ и размѣрахъ. Дорогой товаръ лишь добротнѣе. Рѣзчикъ отъ руки дѣлаетъ мебель по печатному рисунку,

который можетъ быть воспроизведенъ и машинно. Долю красоты вноситъ оживившаяся торговля съ востокомъ. Но неожиданно начинаются нелѣпыя адоптаціи. Современную мебель обиваютъ восточными тканями. Строятъ дома въ мавританскомъ вкусѣ. При этомъ размѣры безразличны. Пять этажей—въ мавританскомъ вкусѣ. Поддѣлки множатся. Фальшивая японщина на каждомъ шагу. И все это подергано отовсюду и безъ разбора; мастерятъ плохіе рисовальщики; красно-бурыя, не цвѣта, а суррогаты къ нимъ, но это уже дѣло еще не усовершенствованной техники.

Какъ же относился къ всему этому человѣкъ со вкусомъ? Онъ браковалъ и браковалъ. Распространяется нѣчто въ высшей степени характерное для этого времени: эстетическій аскетизмъ. Пришедшій въ отчаяніе человѣкъ со вкусомъ говоритъ: не надо украшеній. Онъ ищетъ матерій въ одинъ тонъ, такихъ же обоевъ, мебели безъ рѣзьбы, домовъ съ гладкими стѣнами. Человѣку со вкусомъ начинаетъ казаться, что либо прогрессъ, либо искусство, и онъ говоритъ себѣ: эстетика, это—въ прошломъ. Въ это время считается аксіомой мнѣніе, что стиховъ больше никто не читаетъ и что они болѣе не нужны, что театръ, это—мѣсто развлеченія и серьезный театръ—это анахронизмъ. Возникаетъ теорія классиковъ. Она гласитъ: нужны только классическія произведенія. Театръ отвѣчаетъ этой потребности. Италія даетъ своихъ трагиковъ—шекспирологовъ: Росси, Сальвини, Маджи, Дузе. Не отстаетъ и Англія со своимъ Ирвингомъ. Это высшее достиженіе драматическаго искусства до начала новыхъ вѣяній. Германія вторитъ своимъ Барнаемъ и Майнингенцами. Оживаютъ на подмосткахъ Шиллеръ и Гёте. И теорія классическаго чрезвычайно характерна для

человѣка со вкусомъ. Это его твердыня. Можно ли тутъ возражать ему? Оттого до сихъ поръ самое вѣское возраженіе противъ новаго искусства и исходитъ отъ этихъ людей со вкусомъ: оно либо требуетъ простоты, либо зоветъ къ любованью классическими произведеніями. Этимъ человѣкъ со вкусомъ приноситъ большую пользу, помогая различать противный крикливый декадансъ, пестрящій и ломающійся теперь на всѣхъ перекресткахъ, отъ настоящаго, т. е. именно провѣреннаго хорошимъ вкусомъ искусства новыхъ вѣяній.

Промышленность отвѣтила требованіямъ человѣка со вкусомъ. Матеріи въ одинъ тонъ и одноцвѣтные обои, мебель съ гладкими спинками и ручками появляются на рынкѣ. Они стоятъ дорого. И въ карамикѣ—здѣсь болѣе, чѣмъ гдѣ либо,—и въ текстильномъ производствѣ, и въ металлургіи достигнуть ровную поверхность и одного тона—трудно. Но публика требуетъ. Создается и еще новинка—матовая поверхность. Человѣкъ со вкусомъ предпочитаетъ ее лакированной. Къ этому же типу производства относятся и ювелирныя вещи, выставляющія только камни. Металлъ служитъ лишь по необходимости связью. Предпочитаютъ даже старую оправу брилліантовъ серебромъ. Рядомъ съ простымъ товаромъ растетъ и торговля старыми вещами. Число старьевщиковъ въ Парижѣ стало уже огромно. Мебель всѣхъ эпохъ къ услугамъ публики. Ее умѣютъ уже и реставрировать и, что труднѣе, просто поправить. На рынкѣ—даже старыя матеріи, которыя можно подобрать къ истлѣвшей отдѣлкѣ. Обмеблировать квартиру старинными вещами въ Парижѣ теперь не дороже, чѣмъ современными.

Да, художественный вкусъ—свойство по самому существу своему отрицательное или задерживающее.

Онъ прежде всего бракуетъ, затѣмъ онъ выбираетъ. Онъ ничего не даетъ. Вкусъ отнюдь не творческая способность, хотя онъ и регулируетъ творчество. Это прекрасно понялъ еще Кантъ, когда столкнулся съ вопросомъ о вкусѣ въ «Критикѣ способности сужденія». Онъ стоялъ передъ Кантомъ именно такъ, какъ теперь передъ нами. Съ одной стороны увлекала теорія генія, созданная и превознесенная поэзіей «бури и натиска», съ другой заставляло относиться къ ней критически старое раціоналистическое ученіе классиковъ о хорошемъ вкусѣ. Кантъ и призналъ вкусъ сдерживающимъ порывы генія. Этимъ самымъ онъ отнесъ его не къ области художественнаго творчества, а лишь къ области воспріятія. Человѣкъ со вкусомъ лишь беретъ отъ искусства, но онъ ничего не можетъ дать ему.

Мотивы творчества надо, такимъ образомъ, искать только у генія. Не будемъ употреблять этого слова въ преувеличенномъ и торжественномъ значеніи. Въ эстетикѣ геній обозначаетъ творческую способность таланта. Велика она или мала—это не важно. Дѣло не въ чинѣ, а въ дѣятельности. Одинокій и отобщенный геній такъ же, какъ человѣкъ со вкусомъ, подавленъ уродствомъ, которое видитъ кругомъ себя. Но въ немъ происходитъ нѣчто большее при этомъ зрѣлищѣ, чѣмъ въ человѣкѣ со вкусомъ. Онъ не только бракуетъ спокойно и холодно. Въ немъ вспыхиваетъ ненависть. Очень удачно назвалъ ее Эмиль Зола «святою». Ненависть уже содержитъ зачатокъ дѣятельности, поскольку ненависть—эмоція; вѣдь всякій волевой актъ происхожденія эмоціональнаго. Одинокій, затерявшійся въ «мати—пустынѣ» современнаго коллектива озираясь и исподлобья глядя на ненавистное ему безобразіе, воспринимаетъ его трагически. Онъ

потрясенъ, онъ не знаетъ покоя, онъ не можетъ, безразлично отвернувшись, пойти по своимъ дѣламъ, потому что у него нѣтъ никакихъ другихъ дѣлъ, кромѣ искусства. И вотъ тогда, говоря словами поэта, начинается «то внутреннее волненіе, которое предшествуетъ вдохновенію». Не будемъ стараться вскрыть его сущность. Мы остановились передъ тайной. Одно ясно: истинно новое приходитъ въ искусствѣ не только изъ сферы чисто эстетической, а откуда-то со стороны изъ чего-то большаго. Только одинокій художникъ можетъ создать нѣчто новое въ наше время, за горами и долами, далеко—далеко позади оставившее возможность народнаго творчества. Но создаетъ онъ это новое не только какъ художникъ. Все существо его участвуетъ въ таинственномъ зачатіи. Въ этотъ моментъ онъ какъ-бы даже и не художникъ. Вовсе не художникъ изобрѣтаетъ новый аппаратъ, новый двигатель, жатвенную машину, пароходъ, автомобиль, не думая о красотѣ, а лишь о полезности, а этимъ самымъ родится новая форма и люди залюбуются на нее и назовутъ ее прекрасной. Такъ же точно и геній, уже не думая о своемъ художествѣ, а весь отдавшись проникновенію въ самыя разнообразныя и трудныя загадки жизни, создаетъ новое, и это новое вызываетъ и новую форму.

Творцы новыхъ вѣяній возненавидѣли не только убожество окружающаго ихъ искусства, но еще болѣе убожество самой жизни. О, это-то и есть общее имъ всѣмъ при всемъ разнообразіи направленій отъ Эмиля Золя до Оскара Уайлда. Искалъ ихъ пытливый умъ себѣ исхода и пріюта отъ оскорбительнаго мѣщанства, давившаго и, казалось, безвыходнаго. Творцы новыхъ вѣяній воспитались въ современномъ коллективѣ. Они дѣти его. Но

онъ изгналъ ихъ и преслѣдовалъ точно, услышавъ пророчество, и видя въ нихъ своего Эдипа. Надо-ли поэтому считать новыя вѣянія провозвѣстниками преображеннаго коллектива, который предвидѣлъ Марксъ, и теперь стоитъ передъ глазами человѣчества точно ярко освѣщенный корабль, приставшій къ берегу, такъ что вотъ, вотъ взойдешь на него и унесешься въ міръ грядущаго? И да и нѣтъ. Искусство не пророчествуетъ, потому что оно факторъ жизни, а не раздумье о ней. Тѣмъ и отличается искусство отъ всякой другой дѣятельности человѣка, что ему, и можетъ быть ему одному, дано творить для вѣчности. Пока не сгинутъ созданія искусства, они живутъ дальше вмѣстѣ съ человѣчествомъ. Вновь и вновь любуются ими и вновь и вновь разгадываютъ его загадки. Только въ связи съ этимъ творчествомъ для вѣчности прядетъ искусство нити будущаго и прядетъ по своему.

Мы лучше поймемъ это, когда поглубже вдумаемся въ его трагическую ненависть къ мѣщанству.

6.

Въ матеріальной сферѣ новое создается пожеланіями и интересами и изъ нихъ вытекаютъ новыя системы производства, новыя формы хозяйства, новыя орудія и приспособленія. Изъ всего этого въ свою очередь рождаются новая мораль и новое право. Но старая мораль и старое право живучи. Сложно и трудно разрушеніе ихъ въ сознаніи людей. Посколько онѣ выразились въ искусства, онѣ даже вѣчны. Только своей ненавистью и борется съ ними человѣкъ и борьба эта трагична, потому

что она въ душевномъ разладѣ, въ столкновеніи часто одинаково дорогихъ и кажущихся одинаково святыми переживаніяхъ. Нельзя пересоздать бога своего безъ великой жертвы.

Не любовь основной двигатель, и не въ ней воплощаются желанія. Любовь явится позднѣе, когда опредѣлится ея объектъ. Въ началѣ только одни ужасъ и состраданіе, но состраданіе это безъ того, чтобы страждующій сталъ ближнимъ. Такъ надо понимать трагедію возникновенія новаго бога, съ тѣхъ поръ какъ не въ филантропію полагаетъ свои надежды человѣкъ. На лицо только одинъ объектъ ненависти. Изъ ея страдальческихъ конвульсій родятся «вещи и призраки» и возникаютъ образы тѣхъ «дальнихъ», что станутъ ближе и дороже самыхъ близкихъ и дорогихъ. При различныхъ обстоятельствахъ, въ разное время на протяженіи полустолѣтія, въ разныхъ странахъ и каждый по своему, одинокіе и отобщенные предтечи новыхъ вѣяній и современные ихъ сподвижники исходили въ своихъ исканіяхъ изъ ненависти къ мѣщанскому укладу жизни, къ мѣщанской добродѣтели и мѣщанскимъ идеямъ, къ искусству, обглоданному мѣщанской тупостью и скаредностью, къ узости мысли, къ узости интересовъ, къ робости вдохновеній, къ трусливой условности воспроизведеній дѣйствительности, къ запуганности раздумій о великихъ тайнахъ бытія. Эта кровавая ненависть ко всему мѣщанскому заставляла чуять его при каждомъ приближеніи. Она не позволяла укрыться мѣщанству ни подъ какой расшитой ливреей, ни подъ какой блузой демагога. Она заставляла опять и опять, не переставая и не боясь ни повтореній ни усталости, выводить на позорище мѣщанство изъ всѣхъ его притоновъ и пристанищъ и изъ всѣхъ дворцовъ, куда оно забиралось. Эта

ненависть создала, правда, не сразу, а послѣ долгой борьбы, то возрожденіе трагизма въ современной драмѣ, съ которою и прійдется начать подробное разсмотрѣніе явленій современной литературы. Но та же ненависть лишь охлажденная достигнутымъ въ Англіи благополучіемъ заставила поэтовъ и художниковъ еще временъ чартизма воздвигнуть красивое зданіе своего эстетическаго народничества. Эта же ненависть бросаетъ свои суровые взгляды изъ подъ насупившихся бровей поэтовъ одиночества и отобщенности. Она такъ ярко вспыхнула у Бодлэра, когда ознакомившись съ судьбой Эдгара По, своего друга-незнакомца, онъ увидѣлъ чудище мѣщанства въ такомъ внѣшне смѣломъ американизмѣ.

Пристально вглядывается художникъ въ явленія дѣйствительности, не отрывается. Тотъ художникъ, что не видитъ пестраго блеска живыхъ красокъ и не слышитъ ни смѣха, ни стоновъ живой жизни, никогда не запечатлитъ своей собственной личности въ своемъ искусствѣ. Только изъ своихъ собственныхъ сношеній съ таинственнымъ «не я» рождается этотъ высшій подвигъ principii individuationis—художественное видѣніе творческаго «я». Оттого каждому художнику, посколько онъ не публицистъ, не ученый, не философъ, а поэтъ, живописецъ, скульпторъ и т. д. вполнѣ примѣнимо это слово «утверждающій», какъ назвалъ себя Заратустра. Пользуясь терминологіей Достоевскаго, можно сказать, что художество, какъ такое, по существу своему пріемлетъ міръ. Основное начало искусства, по опредѣленію современной эстетики въ переживаніи (das Mitterleben), т. е. въ симпатіи къ дѣйствительности. Отсюда ея воспроизведеніе. Можно поэтому сказать, что каждый художникъ по своему консерваторъ. Онъ не

отрицаетъ, а прежде всего любуется. Оттого чѣмъ болѣе будетъ художникъ стремиться къ воспроизведенію видѣній дѣйствительности и чѣмъ болѣе онъ увлечется возможностью стать объективнымъ, тѣмъ болѣе приблизится онъ къ пластическому и прекрасному Гёте-консерватору, при всемъ его либерализмѣ и «утверждающему». По терминологіи Шиллера онъ будетъ наивнымъ. Онъ постарается тогда обуздать варварскую разрушительную ненависть, если даже она возникнетъ. Но ей неоткуда и возникнуть. Вѣдь передъ художникомъ только видѣнія, а не сама жизнь, ея формы и проявленія.

Но горитъ страстями воспріимчивая и неугомонная душа художника. Самое художественное наблюденіе, самое восприниманіе, посколько оно ничто иное, какъ особое сосредоточеніе вниманія, непосредственное, сознательное и активное, психологически строго эмоціонально. «Переживать» значитъ сочувствовать, а сочувствовать значитъ радоваться или скорбѣть; испытывать любовь или ненависть. Этимъ другимъ проявленіямъ своимъ художникъ уже не «утверждающій» и не «пріемлющій міръ». Его человѣческое «я» не хочетъ и не можетъ «пріять» и «утвердить» и только любоваться и оставаться «наивнымъ». Это второе состояніе Шиллеръ назвалъ сантиментальнымъ, потому что чувство, бодрое и горячее руководитъ тогда художникомъ и онъ становится сатирикомъ, идилликомъ, трагикомъ, юмористомъ. Таковы два основныя положенія художественнаго творчества и, забывъ эти истинныя откровенія, внесенныя Шиллеромъ въ эстетику, никогда не разберешься въ осложненныхъ перезвукахъ и свѣтотѣняхъ искусства. Шиллеръ все свое предпочтеніе отдавалъ первому состоянію и тому искусству, въ которомъ оно

преобладаетъ, хотя отлично чувствовалъ, что самъ художникъ скорѣе сантиментальный. Но наивнымъ онъ считалъ поэтовъ древней Греціи и великаго Гёте, а что можетъ быть величественнѣе этихъ двухъ вершинъ искусства? За Шиллеромъ многія дѣсятилѣтія думаютъ такъ же и, лишь оставивъ или позабывъ терминологію Шиллера, какъ основное требованіе художнику, предъявляютъ теперь о б ъ е к т и в н о с т ь.

Новый характеръ пріобрѣла эта теорія объективности въ разсужденіяхъ идеалистовъ. Этотъ характеръ она сохранила и понынѣ, когда отъ гегельянства уже ничего не осталось. Идеалистическая философія смотрѣла на художника, какъ на такого прорицателя и знатока жизни, что можетъ создать ея изображеніе болѣе вѣрное, чѣмъ сама жизнь. Этимъ объективенъ художникъ. Онъ не отзывается, отъ себя отдаваясь поверхностному субъективизму, а все взвѣсивъ и провѣривъ, объективенъ, какъ сама истина. Оттого порокъ не такъ, какъ въ жизни, никогда не торжествуетъ. Тому началу, что суждено одолѣть въ жизненной борьбѣ въ этомъ искусствѣ—мудрости должно восторжествовать. Все ясно и понятно должно быть въ этомъ искусствѣ. Какъ ни нелѣпо требовать отъ художника такого божественнаго дара всепроникновенія, оно слышится такъ часто, что въ широкихъ слояхъ общества считается аксіомой. Это мнѣніе тѣмъ проще и легче остается въ силѣ, что съ теченіемъ времени каждая партія стала требовать отъ художника, чтобы въ его созданіяхъ происходило все такъ, какъ значится въ ихъ программахъ. Я преувеличиваю. Но сущность большинства сужденій о художественныхъ произведеніяхъ такова.

Въ новыхъ вѣяніяхъ пониманіе назначенія искусства кореннымъ образомъ измѣнилось и главное,

первое, что бросили творцы новыхъ вѣяній, это разсудочность, заставляющую воздавать въ произведеніяхъ искусства коемуждо по дѣламъ его. Оттого оно выступило подъ знаменемъ искусства для искусства, провозглашеннаго романтиками и реалистами. Но дѣло не въ этомъ старомъ спорѣ. На рубежѣ начала новыхъ вѣяній была пересмотрѣна поставленная Шиллеромъ дилемма и заново, совершенно иначе разрѣшена. Этотъ пересмотръ былъ сдѣланъ Ницше въ «Происхожденіи Трагедіи». Онъ столько же обязанъ Шиллеру въ своей эстетикѣ, сколько и Гердеру и Гёте за образъ своего сверхчеловѣка.

Исходный пункъ Ницше, это именно шиллеровская теорія наивнаго и сантиментальнаго. Его главная заслуга, какъ эстетика, въ томъ, что онъ понялъ важность этого подраздѣленія и оживилъ его и блескомъ изложенія и глубокой проникновенностью своихъ собственныхъ мыслей. Истинно-кантіанская мудрость Шиллера была продумана заново и при помощи взглядовъ Шопенгауера на музыку, съ которыми такъ совпадали раннія увлеченія Рихарда Вагнера. Наивное искусство получило теперь названіе «аполлогическаго», а сантиментальное понятое, какъ музыкальность, было названо діонисійскимъ. Созерцаніе и сновидѣніе, спокойное ясное, пластическое, воспроизводящее явленія бытія съ эпической объективностью, вотъ—начало бога Апполона. Но въ это затишье лучезарныхъ образовъ врывается волевое, музыкальное начало, какъ знойный и таинственный, издревній культъ ѳракійскаго бога Діониса. Пьяны его празднества, съ менадами, бѣснующимися и обезумѣвшими, и бурно вносимое имъ въ искусство начало. Нарушена гармонія, и тогда начинается трагедія, замѣнившая собою гомеровскій эпосъ. Оба начала

одинаково необходимы, но они въ постоянной борьбѣ другъ съ другомъ. Одно «пріемлетъ» міръ и «утверждаетъ» его, а другое, напротивъ, не пріемлетъ міра и оттого оно то и оказывается жизненно творящимъ, въ своемъ опрокидывающемъ бѣшенномъ и варварскомъ стремленіи, руководимое тайными страстями. Это начало воплощаетъ въ себя творческую ненависть, также опрокидывающую и также устремленную впередъ. И оно не разсуждаетъ, холодно взвѣшивая. Оно чисто эмоціонально и такъ и надо понимать его. Разсужденіе въ искусствѣ, Ницше назвалъ «сократическимъ» началомъ, по времени когда древне-греческая трагедія уже на ущербѣ и въ упадкѣ. Тогда и можетъ быть больше трагедіи. Трагедія есть «очищеніе этихъ страстей», т. е. страха и состраданія, но не для того, чтобы остаться спокойнымъ и созерцать, а чтобы стать истиннымъ жрецомъ «страдающаго бога», чтобы совершить мистическое заклинаніе для новаго возрожденія. Такъ понялъ Ницше теорію катарсиса Аристотеля.

Этимъ Ницше — и послѣ столькихъ вѣковъ! — возстановилъ мистическое значеніе трагедіи, а черезъ нее и художественнаго творчества вообще. А только понявъ возможность и важность современнаго мистицизма, можно отдать себѣ отчетъ въ значеніи новыхъ вѣяній какъ для настоящаго такъ и для будущаго. То, что несетъ съ собою не человѣческое «я», а одинокое и отобщенное «я», это именно мистическое прозрѣніе.

Безбожный умъ Ницше, съ такимъ упорствомъ враждовавшій и съ церковью и съ христіанствомъ вообще, открылъ въ основѣ искусства, именно при помощи теоріи катарсиса Аристотеля — заклинаніе. Эту мысль онъ выразилъ въ короткомъ парадоксѣ «Веселой науки», обошедшемъ, кажется,

всѣ книги по эстетикѣ, какія вышли съ тѣхъ поръ «Безъ стиха—говоритъ Ницше—человѣкъ былъ ничѣмъ, при помощи стиха онъ становится богомъ». Это значитъ при помощи поэзіи человѣкъ совершаетъ актъ мистическаго заклинанія или прозрѣнія. И цѣлый рядъ строго ученыхъ изслѣдованій послѣдняго времени съ разныхъ точекъ зрѣнія подтверждаютъ это утвержденіе, поглощающее старую теорію воспроизведенія и отбрасывающее теорію искусства—игры. Изученіе причудливыхъ украшеній на предметахъ первобытнаго производства такъ поразившихъ своей пестротой, привело къ тому, что все съ большей увѣренностью въ нихъ видятъ не просто украшенія безцѣльныя и только красивыя, а магическіе знаки. Они происхожденія чисто дѣлового. Ихъ считаютъ полезными, чтобы отвратить отъ скверны и заклинать счастье, довольство. Въ этомъ же направленіи толкаетъ мысль и работа Бюхера о рабочихъ пѣсняхъ и книга Фрезера о первобытной магіи, сыгравшая въ наукѣ такую же роль, какъ нѣкогда «Антропологія» Тайлора. Съ самой ранней поры искусство, хозяйство, религія, неразрывны и вмѣстѣ все это связываетъ и движетъ магія, магическія дѣйствія и дѣйства, все то, что на высяхъ религіознаго сознанія, уже въ нашу эру будетъ объединено терминомъ мистицизмъ. Такъ открылась мистическая основа искусства. Безъ мистицизма не было бы пестроты убранства, не было бы и пѣсенъ, можетъ быть, царила бы одна только басня или притча. И если, начиная съ эпохи возрожденія и убранство, и живопись, и поэзія, и театръ, все это постепенно превращается въ одно только украшеніе и удовольствіе, этимъ самымъ оно становится повторяющимъ старое и заново лишь разсуждающимъ, не творческимъ, а лишь воспроизводящимъ.

А каждый разъ, какъ явится истинное творчество и вдохновеніе такъ безсознательно, а иногда и сознательно, опять притокъ со стороны и опять эти таинственныя—экстазъ, прозрѣніе вновь пахнетъ мистицизмомъ.

Не заклинатель современный художникъ. Но даже когда онъ просто украшаетъ зданіе или какой-либо предметъ, скажемъ книгу, не отражаются-ли тутъ какія-то смутныя и таинственныя побужденія его затаеннаго «я». Неужели, если создалъ художникъ какую-либо часть великаго коллектива и часть живую, которой не предстоитъ быть разрушенной: народный домъ, университетъ, кооперативное зданіе для складовъ или производства, онъ долженъ уйти, окончивъ свою работу, и ничего не останется позади изъ его затаеннаго «я»? Не зная какъ назвать эту связь художника съ его твореніемъ и черезъ него со всѣмъ человѣчествомъ, каждый кому просто нравятся произведенія художника чувствуетъ, что что-то говоритъ, что-то даетъ, что-то прибавляетъ и создаетъ художникъ даже тѣмъ, что лишь убранство, что не совсѣмъ отдалъ онъ свою работу людямъ, что онъ еще какъ-бы остался тамъ, гдѣ работало его вдохновеніе. Это: что-то—мистическое сродство его «я» съ его твореніемъ. Ничего не измѣнится, если вмѣсто ставшаго намъ непонятнымъ слова мистицизмъ, поставимъ болѣе говорящее нашему уязвленному полузнаніемъ уму слово: символизмъ. Съ символизмомъ современнаго искусства мы примирились. Символизмъ вызываетъ самодѣятельность воображенія и, не предрѣшая того, куда оно направится, суггестивируетъ его первые шаги. Символизмъ—сравненіе, въ которомъ одинъ изъ членовъ художникъ предоставляетъ найти своему зрителю или читателю. Но откуда символизмъ? Откуда эта

потребность особаго иносказанія, вызывающемъ усиленную работу воображенія. Конечно, не заклинатель современный поэтъ, но онъ умѣетъ таинственнымъ заклинаніемъ своихъ душевныхъ потребностей разбудить сродныя потребности. И чѣмъ менѣе онъ будетъ стараться заставить разсуждать воспринимающее его созданіе, чѣмъ менѣе онъ самъ будетъ склоненъ къ разсужденіямъ, тѣмъ свободнѣе откроется передъ нимъ это новое царство— мистическое прозрѣніе и воздѣйствіе.

Основной мотивъ стремленій искусства къ его преобразованію оказался не въ сферѣ самого искусства. Онъ какъ бы пришелъ со стороны, изъ широкаго простора жизни. И по основному характеру онъ былъ сроденъ запросамъ коллектива. Сердца одинокихъ стучали однимъ съ нимъ біеніемъ. Оттого новыя вѣянія развиваются параллельно съ зарождающимъ перестроемъ современнаго коллектива въ грядущій. Но по самому существу своему мотивъ къ нарожденію новыхъ вѣяній принадлежитъ не коллективу, а личностямъ, не человѣческому «я», а «я». Пути ихъ—отдѣльные, отдѣльныя и заботы. Приметъ-ли, можетъ-ли современный коллективъ принять вспыхнувшее въ нихъ мистическое прозрѣніе? Отъ нихъ отдѣляетъ долгая традиція и установленные пріемы мысли. Мы увидимъ, однако, что и тутъ одинокіе не такъ далеки отъ явленій современной жизни.

Особенно характерно то, что параллельно съ возрожденіемъ мистицизма въ современномъ символическомъ искусствѣ интересъ уже не какъ къ фактору культурно-историческаго процесса, а какъ къ свойству нашей духовной сущности. Врачи берутся за книги древнихъ мистиковъ. Изъ Катарины-ди-Сіена и другихъ черпаютъ они такое знаніе, какого не могли дать ни наблюденія, ни опыты. На оче-

реди вопросъ объ экстазѣ. Нѣтъ, нельзя больше смотрѣть на Месмера, какъ на шарлатана. Надо вновь изучить Сведенборга. Приходится — и это всего удивительнѣе— перестать считать смѣшными даже разныхъ шамановъ, баксы, додо патагонцевъ, магометанскихъ дервишей. Оказалось, что всѣ эти чудесныя явленія: экстазъ, внушеніе, вліяніе на разстояніи, мы, современные люди, просто на просто утратили. Надо признать: мы побѣдили природу своей наукой, но таже научная система мышленій привела къ убыли нашего духовнаго богатства. Блестящія книги Андрью Ланга показали намъ это. Гипнотизмъ лучше насъ знаютъ современные дикари. Точно дебри лѣсовъ, полные колдовства, открыли свои тайны передъ современнымъ человѣкомъ. И вышли изъ нихъ кудесники и отшельники, язычники и христіане былыхъ временъ. Теперь они—на свѣтовомъ полѣ современнаго знанія, оказавшемся при этомъ такимъ маленькимъ пятнышкомъ. А чѣмъ ярче оно заливалось свѣтомъ науки, тѣмъ чернѣе становилась мгла кругомъ него и труднѣе проникалъ въ нее взоръ человѣка. На протяженіи цѣлаго вѣка мы отрицали мистическія способности и старались заглушить ихъ въ себѣ. Раціоналистическіе предразсудки противъ нихъ приходится теперь оставить. Мистицизмъ—религіозное творчество на разныхъ стадіяхъ человѣческаго развитія, принимающее различныя формы. Падаютъ религіозныя системы и человѣчество можетъ даже стать вовсе иррелигіознымъ, но человѣческое «я» не можетъ утратить самое жизненное въ религіозномъ сознаніи, не обѣднивъ и не искалѣчивъ духовно то «я», которое стоитъ за нимъ.

8.

Мы разсмотрѣли теперь основныя черты новыхъ вѣяній въ связи съ тѣми обстоятельствами, въ зависимости отъ которыхъ они возникли. Къ какому же направленію мысли они стоятъ ближе: къ реализму, такъ упорно противополагаемому имъ до сихъ поръ или къ идеализму?

Въ предисловіи къ своему роману «Наше сердце», вышедшему въ 1889 году, Эдгаръ Родъ заявляетъ, что онъ и цѣлая группа писателей воспитались на натурализмѣ Зола, но теперь они не хотятъ больше идти за нимъ. Его теоріи перестали ихъ удовлетворять. Они возвращаются къ интуитивизму. Вотъ начало идеализма въ художественной литературѣ. Съ его появленіемъ на первомъ планѣ—психологія. Начинается эра романистовъ-психологовъ: Бурже, Рода, братьевъ Рони, Барреса. А пока въ художественной литературѣ въ ходу такіе подзаголовки, какъ «психологическій этюдъ», «очерки современной психологіи» и т. д. въ преподаваніи философіи все большее значеніе пріобрѣтаетъ психологія. Къ этому и вело все развитіе философскихъ знаній, начиная съ середины истекшаго вѣка.

Послѣ изгнанія метафизики и провозглашенія монизма явленій, на всѣ большіе вопросы о сущности бытія отвѣчаютъ либо агностицизмомъ, либо теоріей Тэна о двухъ одинаково трудно читаемыхъ текстахъ одной и той же книги. На очереди теперь совсѣмъ другое. Настала пора научныхъ работъ и спеціальныхъ знаній, всего этого огромнаго напряженія научной энергіи въ большихъ книгохранилищахъ и лабораторіяхъ. И успѣхи не заставили себя ждать. Нѣтъ больше предѣловъ

практическому знанію. Такъ говорила вся жизнь, что трепетала и гремѣла кругомъ подъ стонъ и стукъ желѣзно-дѣлательныхъ заводовъ и кликанье текстильныхъ фабрикъ. Наука дѣлаетъ чудеса. Милліоны рукъ подымаютъ изъ нѣдръ земли на поверхность черныя глыбы и родится новая сила, которой нѣтъ предѣловъ. Растутъ города и совершенствуется ихъ благоустройство. О прогрессѣ нельзя больше спорить. Вотъ—онъ. Стоитъ только выйти на улицу. Дѣловая жизнь, дѣловая наука, дѣловая пресса, а рядомъ съ этимъ уже не соціологія со своими широкими обобщеніями, не доказуемыми и часто слишкомъ поспѣшными. Давнымъ давно признана теорія Дарвина и «Логика» Милля, прочтены книги Бокля, Леббока, Дрэпера. Ихъ знаетъ каждый образованный человѣкъ. Но теперь вмѣсто обобщеній—и филологія.

Это новое откровеніе семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ. По мѣрѣ того, какъ покорными становятся самыя заколдованныя силы природы, одерживаются побѣды и надъ тайной проявленія человѣческаго духа: надъ словомъ. Тогда подчинено уже не только пространство, но и время. Нѣтъ больше непрочтенныхъ древнихъ письменъ. Никогда такъ разнообразно и богато не было человѣческое знаніе и никогда такъ наглядно не было видно его успѣховъ и примѣненій.

Но грустно какъ-то стало среди всей этой суетолоки, среди всей этой напряженной дѣятельности, созданія и производства. Отчего это? По всей Европѣ въ сердцахъ наиболѣе образованныхъ, наиболѣе занятыхъ и дѣятельныхъ представителей промышленныхъ классовъ стелется и ползетъ, словно разъѣдающій туманъ, какая-то неодолимая тоска. Беретъ сомнѣніе. Не увлеченіе преобладаетъ, какъ основное настроеніе, а скептицизмъ. Въ эту

пору Ренанъ—самый современный изъ всѣхъ современныхъ писателей. Онъ сумѣлъ такъ красиво выразить это неожиданно охватившее томленіе мысли. Скептицизмъ во всемъ. Онъ оказался неизбѣжнымъ плодомъ агностицизма. Побѣда надъ природой потому именно была удержана такъ блестяще, что не натурфилософія овлекала, а спеціальное знаніе. Но ничего не даютъ эти спеціальныя знанія міросозерцанію, и потому матеріализмъ въ сущности на ущербѣ. Народоправство установилось и окрѣпло. Черезъ него и благодаря ему совершаются событія небывалой важности. Парламентаризмъ однако вызываетъ чуть-ли не презрѣніе. На народнаго избранника смотрятъ, какъ на дѣльца, представителя биржи. Историко-литературныя знанія никогда не доходили до такой точности и полноты. А интересъ къ поэзіи прошлаго исчезаетъ почти вовсе. Ей лишь учатъ въ школахъ. Филологія и исторія литературы заслонили собою поэзію, какъ спеціалисты техники естествознанія. Музеи множатся и становятся доступными каждому. Археологія и исторія искусствъ развиваются, не отставая отъ филологіи. Передъ непосредственной прелестью памятниковъ искусства языкъ ихъ знатоковъ однако нѣмъ. Опять и тутъ—спеціальность. Спеціалистъ сердито, какъ безтактность, встрѣчаетъ каждый запросъ объ общемъ. Въ лучшемъ случаѣ онъ отвѣтитъ цитатой. Прежде всего провѣрить старыя гипотезы и собрать матеріалъ—говоритъ наука во всемъ, что не техника. Это—агностицизмъ возведенный въ догматъ.

Безнадежности такого міропониманія какъ разъ соотвѣтствуетъ нео-кантіанство съ его правиломъ: теорія познанія—и ни шагу дальше. И нѣтъ движенія ни на шагъ въ философіи, несмотря на то, что никакіе признаки былыхъ угрозъ не мѣшаютъ

ея развитію. Введеніе въ философію и исторію философіи замѣняютъ ее самое.

Безъ религіи, безъ эстетики, безъ политическаго воодушевленія, безъ широкихъ метафизическихъ интересовъ буржуазное общество, ставшее обществомъ спеціалистовъ, застыло. И тогда повлекло его къ пессимизму. Многорѣчивый фонъ-Гартманъ указывалъ путь и звалъ къ Шопенгауеру. И дѣйствительно, Шопенгауеръ точно нарочно писалъ для такого общества. Онъ долженъ былъ по необходимой логикѣ вещей быть признанъ и оцѣненъ всего болѣе именно въ семидесятыхъ годахъ. Его блестящее краснорѣчіе, пересыпанное яркими цитатами, его афоризмы дѣлали доступной его философію обществу, давно переставшему читать книги возвышенной и углубленной мудрости. Индѣйское ученіе о нирванѣ манило, точно теплая постель безпокойно гоношившее въ дѣловой горячкѣ и усталое человѣчество. Такъ подходило къ нему и моральное ученіе Шопенгауера. Мораль основанная на долгѣ, мораль отвлеченная, почти искусственная, утверждающая себя только въ сознаніи человѣка, но не претендующая ни мало вліять на событія и прямо заявляющая, что съ а-моральными по существу событіями она ничего общаго не имѣетъ,— эта мораль въ сущности дѣйствовала успокоительно. Быть нравственнымъ значитъ бездѣйствовать, не принимать участія въ этой суровой жизни съ ея борьбой за существованіе—что можетъ быть утѣшительнѣе для дѣльца. Да, что-же дѣлать?—отвѣчаетъ онъ на эту мораль—не розами устланъ путь въ мірѣ, приходится поступать не всегда такъ, какъ слѣдовало бы; идеалы и дѣйствительность далеки другъ отъ друга. Нельзя представить себѣ воззрѣній, которыя бы лучше этого развязывали руки на всякія дѣянія и успокаивали своими мечтами о

томъ, что нравственъ лишь тотъ, кто ничего не дѣлаетъ.

Подобные взгляды воплотилъ въ художество остроумный, полный силы, сверкающій смѣлостью талантъ Мопассана. Полное разочарованіе и ѣдкая насмѣшка идутъ вмѣстѣ. Облеченный въ красоты языка, воображенія и образовъ, пессимизмъ точно слился съ самой поэзіей. Показалось, что и не можетъ быть поэзіи, которая была бы не пессимистична. Пессимизмъ сталъ высшей правдой и ему противополагалась лишь ложь. Суета суетъ— повторяло вслѣдъ за Мопассаномъ тоскующее общество на вѣсяхъ достиженія, преодолѣвшее столько преградъ и теперь властвующее безъ помѣхъ, а пока-что и безъ опасеній. Оно точно не сумѣло использовать пріобрѣтенныя блага иначе, какъ своими купонами и облигаціями и вообще всѣмъ тѣмъ, чему есть рубрика въ конторскихъ книгахъ.

Среди такого душевнаго состоянія возникли возгласы «назадъ къ Канту» и «назадъ къ Гегелю». Посколько они не просто возрожденіе философскихъ знаній, постолько они ничего не могли дать и вполнѣ подходили къ міросозерцанію промышленныхъ классовъ въ моментъ ихъ самыхъ крупныхъ успѣховъ. Самый путь отъ позитивизма къ современному идеализму очень кратокъ. Позитивизмъ уже поднялся до суперъ—позитивизма де-Роберти. Въ лицѣ Маха онъ уже провѣрилъ себя кантовскимъ критицизмомъ. Современный идеализмъ признаетъ, что философія—наука о принципахъ, но она отказывается отъ подготовки новыхъ дисциплинъ и стремится, напротивъ, сама исходить изъ данныхъ спеціальныхъ наукъ. Онъ рѣшается лишь предугадывать съ возможной осторожностью результаты отдѣльныхъ изслѣдованій. На философію устанавливается взглядъ, согласно которому она

лишь необходимый надстрой надъ отдѣльными изслѣдованіями. Но философія отмежевываетъ себѣ еще свою собственную область и становится *одною изъ наукъ*. Это очень характерно. Какъ наукѣ о принципахъ ей подлежитъ широкая область плодотворныхъ изслѣдованій, безъ нея недоступныхъ. Эта область міръ *идей* въ противоположность міру *реальностей*, распредѣляющемуся между остальными науками. Но міръ идей—прежде всего міръ духовной дѣятельности человѣка. И вотъ отсюда то значеніе, какое имѣетъ для современной идеалистической философіи *психологія*. Интересъ къ ней долженъ былъ сосредоточить на себѣ особое вниманіе философовъ. Это естественное расширеніе спеціализаціей. Основатели современнаго идеализма—Фехнеръ, Лотце, Вундтъ, можетъ быть, никогда не слышали о французскихъ романистахъ—психологахъ, а эти послѣдніе знали, можетъ быть лишь французскихъ идеалистовъ Гюйо и Фулье, но въ разныхъ областяхъ мы имѣемъ дѣло съ однимъ и тѣмъ же явленіемъ.

Психологическій романъ такое же дополненіе къ натурализму. Изображеніе человѣка-звѣря было преувеличеніемъ и добровольнымъ ограниченіемъ каждый разъ, какъ оно послѣдовательно проводилось. Спеціализаціи на звѣрскихъ наклонностяхъ человѣка необходимо должна была отвѣтить спеціализація на душевныхъ состояніяхъ. Но добавленіе—не замѣна, восполненіе—не пересозданіе. Все и осталось по старому; непоколебимъ оказался реализмъ. Онъ даже утратилъ свою смѣлость и поблекъ. Правда, Бурже въ своемъ романѣ «Ученики» при помощи нѣкоторой передержки порывается сдѣлать большее. Такъ же какъ позднѣе Брюннетьеръ, онъ какъ будто зоветъ къ религіи, притворяясь, что доказалъ моральную несостоятельность научной

философіи. Но тутъ-то и обнаруживается творческая немощь идеализма. Въ области вѣры онъ не можетъ идти дальше ея передней—церкви. Религіознаго творчества быть не могло, потому что оно вовсе не въ разсужденіяхъ, и посколько мы остаемся на почвѣ разсужденій, идеализмъ такая же часть научнаго міросозерцанія, какъ и матеріализмъ. У нихъ одно и тоже поле дѣятельности—познаніе при помощи гипотезъ, провѣряемыхъ всѣмъ разнообразіемъ научнаго аппарата. Идеализмъ, поставившій себѣ задачей изученіе принциповъ и формъ даже дальше стоитъ отъ вѣры, чѣмъ матеріализмъ, претендующій на реальности. Церковь еще форма вѣры, къ церкви и идетъ идеализмъ, посколько онъ стремится къ вѣрѣ. Церковь занята догматами. Догматы прежде всего привлекаютъ идеалиста. Какъ художественная школа, романисты—психологи и не имѣли ни длительнаго успѣха, ни какого либо историко-литературнаго значенія. Ихъ романы—тотъ же реализмъ и очень скоро обнаружилось, что они лишь продолжатели робкой манеры Октава Фелье или тенденціозности Жоржа Онэ.

Идеализмъ какъ таковой—а современный идеализмъ тутъ строго послѣдователенъ—лишь мыслитъ міръ и отношеніе къ нему человѣка. Отъ поступковъ и дѣяній въ мірѣ реально сущаго идеализмъ отдѣляютъ границы категорій и принциповъ, въ которыхъ онъ заключенъ. Оттого въ области искусства идеализмъ никогда не создаетъ новыхъ формъ, а неизмѣнно обреченъ пользоваться уже возникшими. Менѣе всего способенъ идеализмъ вызвать искусство—производство, искусство создающее. Всякая идеалистическая эстетика отъ Платона до нашихъ дней смотритъ и на искусство съ познавательной точки зрѣнія. Ей нужно лишь разсуждающее искусство, т. е. тотъ сократизмъ, какой Ницше

справедливо представилъ, какъ полный упадокъ художества. Высшее выявленіе идеализма въ искусствѣ—діалоги Платона, и самое низкое его паденіе романъ, поэма или драма, соблюдающія поэтическую справедливость. Передъ архитектурой и музыкой идеализмъ безпомощенъ и безгласенъ. И именно потому, что идеализму заказанъ путь къ дѣятельности недоступна идеализму и самое живое въ религіи. Это прекрасно показалъ Фейербахъ, когда спорилъ противъ «неравнаго брака между философіей и богословіемъ». Ему принадлежитъ честь спасенія живой вѣры отъ мертваго богословія. Живая вѣра менѣе всего въ разсужденіяхъ: «Вѣра безъ дѣлъ мертва есть»—не только евангельское изрѣченіе, но и краеугольный камень пониманія сущности религій. Истинная вѣра есть творчество въ дѣйствіяхъ и дѣйствахъ. Фейербахъ любилъ приводить эти слова Лютера: «вѣра сердца создаетъ и Бога и идола». Именно—создаетъ, а вовсе не разсуждаетъ о нихъ.

Изъ сказаннаго достаточно ясно какъ далекъ идеализмъ отъ всѣхъ тѣхъ увлеченій, какія объединяются этимъ общимъ выраженіемъ—новыя вѣянія. Между ними и идеализмомъ стоитъ съ одной стороны искусство—производство, а съ другой мистицизмъ, это «невыразимое томленіе», которое по словамъ нѣмецкаго мистика Севастьяна Франка, и есть Богъ.

Идеализмъ и не имѣлъ никакого другого значенія въ міросозерцаніи конца XIX в., кромѣ чисто учебнаго. Изъ оцѣпенѣнія и истиннаго упадка пессимизма вывелъ не онъ. Единственно возможное обновленіе увидѣлъ восторженный Гюйо и увидѣлъ именно постолько, посколько переборолъ философію идей—силъ своего учителя Фулье. Когда Гюйо старался обосновать и мораль и эстетику на

самой жизни «самой экспансивной и интенсивной», онъ говорилъ уже о самомъ участіи въ процессѣ бытія. Тутъ Гюйо почти вплоть подходитъ къ обѣимъ системамъ, борющимся и взаимно дополняющимъ другъ друга на рубежѣ истекшаго вѣка: къ марксизму и ницшеанству. Связь философіи Гюйо съ Ницше обстоятельно объяснена Альфредомъ Фулье. Его близость къ марксизму звучитъ парадоксально. Но его теорія солидарности несомнѣнно даетъ основанія увидѣть сродство, не системъ конечно, но ихъ выводовъ.

9.

Пониманіе взаимныхъ отношеній реализма и новыхъ вѣяній будетъ значительно облегчено, если мы различимъ въ реализмѣ два разныхъ момента. Реализмъ какъ принципъ творчества порываетъ съ живописностью романтическихъ долей и съ поклоненіемъ сѣдой старинѣ. Онъ опрокидываетъ идеалистическую эстетику съ ея презрѣніемъ къ будничности и низменной дѣйствительности и смѣло вводитъ всю живую, трепещущую кругомъ жизнь въ кругъ своихъ вдохновеній. Онъ не заботится о томъ, насколько это принято. Флоберъ даетъ формулу этому реализму, когда говоритъ, что каждый атомъ бытія содержитъ въ себѣ зародышъ красоты. Какъ міросозерцаніе, реализмъ не хочетъ болѣе ограничивать себя категоріями и принципами; онъ преодолѣваетъ пессимизмъ познанія; его влекутъ естественныя науки, съ ихъ точнымъ наблюденіемъ и опытомъ. Появляется какая-то влюбленность въ эти вожделѣнные анализъ и индукцію. Реализмъ бодро борется за работу и, не

боясь предразсудковъ, думаетъ, что условія жизни могутъ быть пересозданы вопреки консервативнымъ наставленіямъ авторитетовъ. Этотъ реализмъ исходитъ изъ опредѣленныхъ утвержденій. Его можно назвать воинствующимъ или еще положительнымъ. Но есть еще реализмъ отрицательный. Онъ говоритъ: не надо метафизики; не надо интуаціи; не надо вѣрить; не надо даже интересоваться міромъ сверхъ-естественнаго. Искусство, по его мнѣнію, должно только изображать. Ничего болѣе. Не надо ничего, кромѣ опыта и наблюденія: есть-ли что нибудь за ихъ предѣлами или нѣтъ, не зачѣмъ заниматься всѣмъ тѣмъ, что не принадлежитъ внѣшнимъ чувствамъ т. е. не входитъ въ чувственный міръ. Этотъ второй типъ реалистическихъ воззрѣній можно еще назвать догматическимъ въ противоположность первому типу скорѣе практическому.

Реализмъ нашего времени родился въ концѣ сороковыхъ годовъ. Тутъ мы о немъ слышимъ впервые. Внѣ созданіе этихъ международныхъ кружковъ Берлина, Парижа, Лондона, что представляются теперь какими-то орлиными гнѣздами. Туда слетались передовые умы всей Европы, охваченной въ то время однимъ и тѣмъ же броженіемъ, вспыхнувшимъ въ 1848-омъ году и позднѣе послѣ двухъ десятковъ лѣтъ суровыхъ испытаній и разочарованія все-таки передѣлавшемъ по своему и карту и законодательства Европы. Истинный пророкъ реалистическаго міросозерцанія Фейербахъ живетъ, правда, отшельникомъ и изъ своего одиночества посылаетъ статьи въ журналъ Арнольда Руге. Только въ 48-омъ году вышелъ онъ одинъ разъ на люди, чтобы прочесть курсъ лекцій о религіи. Но каждая статья Фейербаха отзывалась среди «вольницы» въ погребкѣ Гиппеля въ Берлинѣ. Здѣсь сходятся

«критицисты» съ Бруно Бацеромъ во главѣ. Здѣсь сидитъ молчаливый и непроницаемый Максъ Штирнеръ. Здѣсь бывали Марксъ и Энгельсъ и поэтъ Гервегъ. Налетѣли сюда и русскіе соколы, Герценъ и Бакунинъ по дорогѣ въ Парижѣ, куда обращены всѣ взоры, всѣ сердца. Тамъ, въ Парижѣ, по своему, создаетъ уже художественный реализмъ неутомимая энергія Бальзака, выпускавшаго одинъ романъ за другимъ. Группа отшельниковъ Фонтенбло силится тамъ выхватить у природы всѣ тайны ея красокъ. Луи Бланъ, Бланки, Прудонъ куютъ тамъ желѣзо будущаго. Они законодатели идей и для нѣмцевъ, пока Марксъ и Энгельсъ не вольютъ реалистическое вино въ ихъ мѣха пропитанные раціоналистической отвлеченностью. Сильными струями бьетъ родникъ жизни. А потомъ— изгнаніе, въ Швейцаріи, Лондонѣ, Бельгіи. Въ изгнаньи вновь сойдутся многіе международные творцы реализма и возникнетъ Интернаціоналъ. Въ Лондонѣ сойдутся еще: Мадзини, Кошутъ. Побываетъ Гарибальди. Имена ихъ отливаютъ чистымъ золотомъ, освѣщая это время. Какимъ-то узломъ склубились литературные, художественные, философскіе и соціально-политическіе судьбы Европы. А Англія, это послѣднее мѣсто слета орловъ — страна политической экономіи и реалистическаго романа издавна. Теперь въ рукахъ Диккенса романъ принимаетъ свою современную форму. Первыя страницы исторіи реализма производятъ впечатлѣніе какой-то героической эпопеи.

Однако не только живы, но и на зенитѣ славы послѣдніе представители романтизма: Викторъ Гюго, до смѣшного величественный въ своемъ изгнаніи, поэтъ любви и ироніи Генрихъ Гейне, скрывшійся въ Парижъ отъ тридцати шести тирановъ Германіи, Ламартинъ, оставшійся не отъ міра сего даже,

когда былъ членомъ правительства 48-го года, Уландъ и Гервинусъ, члены франкфуртскаго парламента, Сенъ-Бевъ все еще законодатель французской критики, Карлайль, Делакруа, Альфредъ-де-Мюссе и др. Они, правда, каждый по своему, чувствуютъ нѣкоторое колебаніе почвы подъ ногами. Явилось что-то новое и враждебное имъ. Но въ тѣ времена это новое только начало сказываться и на него смотрятъ, какъ на временное увлеченіе. Вѣдь всегда, при появленіи новаго, оно кажется сначала временнымъ и не покидаетъ надежда, что все это уляжется и вновь войдутъ въ берега старыя рѣки.

Для насъ важнѣе отношеніе къ романтизму—и не къ этому отживающему, а къ романтизму начала вѣка—другой стаи орловъ, одинокихъ и разбросанныхъ въ разныхъ концахъ свѣта. Бодлэръ, Эдгаръ По, Мэдоксъ-Браунъ, Розетти, совсѣмъ еще юноша въ пятидесятыхъ годахъ, Ибсенъ, Рёскинъ, Рихардъ Вагнеръ—вотъ предтечи новыхъ вѣяній, и они—современники возникновенія реализма. Ихъ отличительную черту составляетъ то, что они не относятся отрицательно къ романтизму. Отнюдь. Они даже бросаютъ косые взоры на первыхъ реалистовъ и вовсе не увлечены ими. Кромѣ Эдгара По и слишкомъ молодого Ибсена, обоихъ географически далекихъ отъ треволненій европейскаго международнаго движенія, всѣ остальные предтечи новыхъ вѣяній однако близки ему. Бодлэръ побывалъ на баррикадахъ въ Парижѣ, Рихардъ Вагнеръ дрался въ Дрезденѣ подъ предводительствомъ Бакунина. Мэдокъ Браунъ увлеченъ наслѣдіемъ гартизма, зарождавшимся рабочимъ движеніемъ и соціальными идеями Карлайля. Розетти, сынъ итальянскаго эмигранта 20-хъ годовъ—еще юноша, но онъ полонъ надеждъ для своей

былой родины. Своеобразное народничество Рёскина—слишкомъ извѣстно. Нельзя отрицать и реалистическихъ струй въ ихъ творчествѣ. Принципъ правды, широкій интересъ къ дѣйствительности, современныя научныя открытія все это знакомо и свойственно и этимъ орламъ той поры. Если они не порываютъ съ романтизмомъ и даже сами зовутъ себя романтиками, причина этому въ томъ, что они не хотятъ признать именно отрицаній реализма.

Это была бы одна изъ интереснѣйшихъ страницъ исторіи литературы XIX в. еслибы кто нибудь изучилъ и освѣтилъ тѣ звѣнья, что соединяютъ новыя вѣянія съ романтизмомъ. Въ собранныхъ здѣсь очеркахъ я старался намѣчать ихъ каждый разъ какъ къ тому представлялся случай. Они имѣютъ однако особенно важное значеніе въ одной общей связи. Восхожденія отъ Эдгара По къ Гофману, Новалису и Тику, къ страшному роману съ привидѣніями въ духѣ г-жи Рэдклифъ, пре-рафаэлистовъ и Рёскина къ «озерной поэзіи», Китсу и Шелли, а черезъ Мэдокса Брауна и къ нѣмецкимъ пре-рафаэлистамъ т. е. къ теоріямъ Вакенродера, молодого Ибсена къ романтической драмѣ съ Кочебу и Грильпарцеромъ во главѣ, все это, къ чему надо присоединить еще и восхожденіе отъ сюжетовъ Вагнера къ романтическимъ диссертаціямъ по древнегерманской мифологіи и эпопеѣ временъ Гримма—получаетъ особое значеніе, когда мыслится не въ отдѣльности, а какъ единообразное теченіе. Тогда вся эта близость предтечъ новыхъ вѣяній къ романтикамъ, не мѣшающая рѣзко выраженному реалистическому направленію ихъ художественныхъ поисковъ, оказывается вполнѣ параллельнымъ съ гегельянствомъ Фейербаха, Карла Маркса и Макса Штирнера. А вѣдь именно у романтика, Новалиса,

впервые выражено въ одномъ изъ афоризмовъ пожеланіе о самомъ основномъ и характерномъ для новыхъ вѣяній о соединеніи воедино дифференцировавшихся различныхъ искусствъ. Тутъ же въ романтизмѣ надо искать и возможности возникновенія этой грандіозной мысли о народной драмѣ-оперѣ, священнодѣйствующей словно какая-то литургія новой народной вѣры. Итакъ—одновременно и разрывъ съ отживающимъ романтизмомъ и новое претвореніе его самыхъ завѣтныхъ надеждъ и пожеланій.

Говоря о вліяніи древнихъ и, казалось, исчезнувшихъ средне-вѣковыхъ сектъ на христіанскій комунизмъ реформаціоннаго періода Каутскій замѣчаетъ: «Вліяніе идей возникшихъ въ данныхъ соціологическихъ условіяхъ на позднѣйшія является такимъ факторомъ общественнаго развитія, значеніе котораго не слѣдуетъ умалять». Когда дѣло идетъ объ искусствѣ, такого рода соображенія особенно важны. Всѣ великіе моменты развитія искусства и философіи носятъ характеръ возрожденія. Изъ прошлаго, обогативъ свой опытъ въ этой неперестающей вѣчности, какую представляютъ собою великія произведенія искусства и философіи, черпаютъ и мыслитель и художникъ то, чего жаждетъ душа ихъ для настоящаго и чего это настоящее требуетъ. Романтизмъ отвѣтилъ новымъ запросамъ возвикавшаго настоящаго своимъ презрѣніемъ къ мѣщанству и своимъ возвеличеніемъ творческаго начала въ искусствѣ. И если романтизмъ въ свою ранюю пору увлекся средневѣковьемъ съ его своеобразной и наивной церковной живописью, съ его религіозными побужденіями къ творчеству, съ его мистической углубленностью,—все это также отразится и на предтечахъ новыхъ вѣяній и будетъ жить дальше, развиваясь и видоизмѣняясь, со-

образно новому укладу жизни у ихъ послѣдователей. Эта продолжающаяся связь съ романтизмомъ и должна была привести къ первому столкновенію съ реализмомъ. Оно относится къ уже пятидесятымъ годамъ и опредѣляется особенностями этого времени.

Пятидесятые годы — классическая пора мѣщанскаго принципа: «enrichissez vous». Подъ ея вліяніемъ реализмъ изъ воинствующаго становится дѣловымъ и дѣловитымъ. Этотъ дѣловой реализмъ съ его агностицизмомъ, узостью и бѣдностью интересовъ, служащій, ставшей правящей, буржуазіи очерченъ выше. Воинствующій реализмъ не исчезнетъ. Нѣтъ. Онъ не замедлитъ сказаться и будетъ продолжать опрокидывать старые авторитеты. Теперь, это—реализмъ Бюхнера и Малешота. Онъ создаетъ цѣлую философію матеріализма, и перенесенная на почву экономики, она породитъ современный марксизмъ. Въ искусствѣ этотъ воинствующій реализмъ заговоритъ о натурализмѣ, о человѣкѣ-звѣрѣ, точно стремясь хоть въ образахъ доставить Дарвинизму все недающійся ему «missing link» (нехватающее звѣно), или объ «естественной исторіи одной семьи». Само искусство натурализмъ захочетъ передѣлать въ опытъ и эстетическіе свои взгляды станетъ черпать въ экспериментальной медицинѣ. Флоберовскій принципъ о свободномъ пользованіи всей сферой человѣческой жизни, онъ доведетъ до самыхъ крайнихъ предѣловъ, распахнетъ всѣ двери и подыметъ всѣ занавѣски, рѣшится сказать о человѣкѣ самое стыдное и самое скрываемое. Реализмъ пятидесятыхъ годовъ со всѣмъ его послѣдіемъ, реализмъ разныхъ Октавовъ Фелье, Онэ, Фрейтаговъ, Марселей Прево и пр. не дерзаетъ. Онъ только ограничиваетъ себя областью дѣйствительности, не признаетъ никакой

живописи кромѣ жанра и никакихъ учителей кромѣ фламандскихъ мастеровъ. Сюртучная драма и легкая итальянская музыка, комедіи Скриба съ ихъ занимательной интригой, буржуазный театръ Александра Дюма и Сарду, все это — реализмъ, но голько отрицающій большіе вопросы и большіе размахи искусства и готовый отрицать и самого себя и самое реалистическое міросозерцаніе, чтобы не огорчить украшенныхъ академическими пальмами послѣднихъ романтиковъ и покровительствующихъ всѣмъ видамъ торговли четырехъ церквей запада. Этотъ-то отрицательный реализмъ и былъ и остался главнымъ и непримиримымъ врагомъ новыхъ вѣяній. Его органъ и оплотъ—«Revue des deux Mondes» —до сихъ поръ самое излюбленное чтеніе общества, съ пятидесятыхъ годовъ ставшаго хозяиномъ Европы.

Исторія литературы, какъ и экономическая исторія знаетъ особое явленіе — переживаніе. Это плодъ задержанныхъ процессовъ развитія. Эволюціонная исторія литературы выработала для такихъ явленій особую рубрику: отсталые. Отрицательный реализмъ —искусство современныхъ отсталыхъ. Скучно вчитываться во все это огромное романо-и-драмо-производство отсталыхъ, какое, словно мутный потокъ течетъ изъ книгоиздательствъ и запружаетъ сцены театровъ. А слѣдовало бы. Авторы всѣхъ этихъ произведеній, прорицающіе до нынѣ въ органахъ, по типу схожихъ съ «Revun des deux Mondes», въ различныхъ Rundschau и Revues, эти «желтые» пролетаріи мысли составляютъ главное ядро литературнаго міра. Они въ дружбѣ и съ предпринимателями и съ рынкомъ рутиннаго книгопроизводства. Они же проходятъ въ академики, предсѣдательствуютъ въ литературныхъ обществахъ и не только самимъ себѣ, но и окружающимъ

кажутся мас... Ихъ скоро снесетъ волна. Она къ нимъ неумолима, потому что—они переживаніе. Но оттого-то они по своему воинствуютъ. Они-то и борятся за свое признаніе и не хотятъ посторониться, что такъ естественно. Они взываютъ къ авторитетамъ, вытягиваютъ изъ прошлаго то одно, то другое крупное имя и размахиваютъ имъ, точно Илья Муромецъ татарченкомъ. Имъ это тѣмъ удобнѣе, что они подражатели. Они же всегда громче всѣхъ кричатъ и о реакціи. На этотъ разъ они прикрываются авторитетомъ кого—либо изъ передовыхъ бойцовъ вчерашняго дня.

Противники новыхъ вѣяній обыкновенно не отличаютъ ихъ отъ натурализма или, если—да, то бичуютъ за—одно. Напротивъ сами современные поборники новой поэзіи стараются обособиться. Правы однако первые. Пора признать, что новая литература и новое искусство едины и нераздѣльны при всемъ своемъ разнообразіи. Всѣ эти подраздѣленія, особенно, если имъ еще хотятъ придать хронологическій смыслъ: натурализмъ, символизмъ, импрессіонизмъ и т. д.—все это оттѣнки художественнаго творчества одной и той же эпохи, одного явленія: современной поэзіи и современнаго искусства. Рядомъ съ этимъ только пережитки и подражатели изжитого, старающіеся иногда вложить новыя идеи и новые образы въ безнадежно старую форму. И всѣ оттѣнки и различія этой единой современной поэзіи и этого единаго современнаго искусства представляютъ лишь степени одного восхожденія, которое отлично опредѣляетъ выраженіе русскаго поэта-мыслителя Вячеслава Иванова, взятое мною эпиграфомъ: a realia ad realiora. Въ сороковыхъ годахъ народился реализмъ — основа современнаго міропониманія, и онъ пошелъ своей дорогой величія черезъ всѣ пре-

пятствія и минуя всѣ преграды отъ дѣйствительности къ болѣе дѣйствительному. Отличительную черту его составляетъ то, что онъ не остановился на одномъ только воспроизведеніи даже у тѣхъ, кто писалъ: «воспроизведеніе» на своемъ знамени. Формула Гёте:

...deines geistes höchster Feuerflug
Hat schon am Gleichnis hat am Bild genug.

превзойдена. Современное искусство вмѣшалось въ созданіе, созданіе вещественное и созданіе мистическое, связанныя другъ съ другомъ. Это свойство современнаго искусства и позволяетъ пріурочить его къ переживаемой эпохѣ, не только хронологически.

Три картины англійскихъ художниковъ приблизительно одной поры: «Паръ, поспѣшность, пространство» Тернера, «Работа» Мэдокса Бауна и «Любовь среди развалинъ» Бернъ Джонза всегда приковывали къ себѣ мое вниманіе, потому что онѣ казались мнѣ выражающими весь смыслъ нашего времени. О двухъ послѣднихъ я уже и упоминалъ.

Вотъ мчатся, побѣждая пространство, поѣзда, какъ изобразилъ Тернеръ, изъ конца въ концы по всей Европѣ, и все чаще пересѣкаютъ они другъ друга. Новая жизнь началась со времени желѣзныхъ путей. Растутъ съ неперестающей быстротой огромные промышленные города. И уноситъ поѣздъ за поѣздомъ на твердую и жгучую мостовую городовъ, сыновъ деревенскихъ идиллій: парней и дѣвушекъ. Позади навсегда родныя деревни, ставшія теперь, по слову Верхарна «иллюзорными». А въ городѣ, этомъ городѣ — паукѣ, какъ назвалъ его тотъ же поэтъ, кипитъ «Работа». Мэдоксъ Браунъ изобразилъ выходцевъ изъ деревни, какъ они стоятъ и ждутъ своей очереди, озадаченные, оглушенные

гомономъ и новыми впечатлѣніями. Но быстро, не давъ одуматься и оглядѣться поглотитъ городская работа и передѣлаетъ и пересоздастъ взгляды, привычки, вѣрованія... Все перевернулось вверхъ дномъ, съ тѣхъ поръ народились города — пауки. Все осложнилось, обострилось. Самихъ деревень не узнать. А когда перемелитъ въ своемъ перемолѣ городская жизнь, улыбнется и обласкаетъ и новая любовь. Она устремитъ свой взоръ къ «зорямъ» будущаго, къ новому перестрою безпокойнаго, занятаго и дѣятельнаго, скучнаго въ городахъ зажившаго одной жизнью со всѣмъ міромъ, точно желѣзными обручами стянутаго во едино коллектива человѣчества. Эта любовь однако «Любовь среди развалинъ». Да, погибло прошлое. Никогда не погибало такъ много, но никогда погибшее и не было такъ мало забыто. Будь Бернъ-Джонзъ педантъ и филологъ, онъ могъ бы написать: любовь среди библіотекъ и музеевъ. Ничего не забыто. Сами «Зори» грядущаго этотъ новый перестрой коллектива, что взойдутъ изъ его удобренной нашимъ временемъ почвы, не взойдутъ словно игрушечныя деревца изъ tabula rasa современности. Разнообразіе города свело вмѣстѣ и сопоставило былыя скорби и мечты, и плетется причудливая сѣть изъ нитей прошлыхъ увлеченій и вѣрованій и прошлой любви. Взоръ влюбленныхъ вдаль, это еще взоръ одинокихъ и отобщенныхъ, этихъ новыхъ отшельниковъ «мати-пустыни» великаго коллектива. Зори будущаго—и ихъ зори т. е. зори личности, возросшей, осложнившейся, требовательной, заговорившей: «человѣкъ это то, что должно превзойти», требующей въ своей гордынѣ: «либо все, либо ничего» и въ любви, и въ идеалѣ, и въ знаніи, и въ творчествѣ. Такъ ткется и выковывается на наковальняхъ и на станкахъ, такъ волнуется

и неустаетъ въ своемъ непрерывномъ творчествѣ «мудрость и судьба» человѣчества нашихъ дней.

Современное искусство—искусство большихъ промышленныхъ городовъ, созданныхъ промышленнымъ капитализмомъ. Отсюда его творческій характеръ, эти новыя формы, что ошеломляютъ своей небывалостью. Отсюда—стилизація и характеръ одинокаго, глубоколичнаго замысла, а отсюда высшее творчество: мистическое. Миновало искусство былого города, только накопляющаго и управлявшаго деревней и областями, что кормили его и, накормивъ, бѣднѣли въ своемъ безправіи подъ его все болѣе централизующей властью. Тогда искусство только украшало и воспроизводило и становилось чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе подражающимъ и ученымъ, служащимъ меньшинству правящихъ, все болѣе школьнымъ и салоннымъ и дворцовымъ, пока не начались одновременно «просвѣщеніе» и «буря и натискъ» просившихся въ дѣло, въ реализацію своего капитала, рвавшихся къ творчеству. А тамъ, далеко позади еще до «водворенія въ города» искусство помѣстное, искусство народно-самодовлѣющаго хозяйства съ его расточительными баронами, черпавшими изъ своей расточительности власть. Тогда искусство также творило. Оно возсоздало тогда новую красоту изъ народныхъ началъ, впитавшихъ въ себя католическую мудрость. Закончилъ тотъ періодъ, до сихъ поръ недостаточно оцѣненный, именно потому, что недостаточно цѣнили творчество, великій Данте въ эпоху «водворенія въ городѣ». Современное искусство, кажется мнѣ, начинающимъ третій огромный, по своей важности, періодъ жизни человѣчества нашей эры, т. е. тамошняго западноевропейскаго человѣчества, но идущаго и на насъ

съ запада на востокъ. И тогда легко объясняются полвѣка, прошедшіе отъ нарожденія новаго искусства до его распространенія. Столько приблизительно времени, по счету экономистовъ, прошло отъ зарожденія капиталистической промышленности у англо-саксонскихъ народовъ до ея распространенія по всей Европѣ, а новое искусство началось на крайнемъ западѣ.

Именно въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ заработало полнымъ ходомъ современное производство во всей своей мощи и разносторонности. И ярко пестрый своими противорѣчіями и неожиданными встрѣчами современный Вавилонъ фабрикъ, биржъ, библіотекъ и музеевъ, народныхъ домовъ и акціонерныхъ обществъ, кооперативъ, банковъ, парламентовъ, съ синагогами, стоящими съ готическими церквами и арміями спасенія, проходящими мимо залитыхъ электричествомъ дворцовъ-кафешантановъ—этотъ Вавилонъ долженъ былъ создать пестрое искусство, гдѣ самыя различныя идеи и самые странные образы вьются въ одномъ вихрѣ страданій и радостей.