

ИЗДАНИЕ МОСКОВСКАГО ПСИХОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

# ВОПРОСЫ ФИЛОСОФІИ

и

## ПСИХОЛОГИИ.

ЖУРНАЛЪ,

*основанный проф. Н. Я. Гротомъ и А. А. Абрикосовымъ.*

ГОДЪ ІХ.

Подъ редакціей В. П. Преображенскаго, при непосредственномъ содѣйствіи Н. Я. Грота, Л. М. Лопатина и кн. С. Н. Трубецкаго и при ближайшемъ участіи В. А. Гольцева, В. Н. Ивановскаго, Н. А. Иванцова, С. С. Кореякова, Вл. С. Соловьева, А. А. Токарскаго, Н. А. Умова.

Книга І (41).

ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ 1898 г.



МОСКВА.

Типо-литографія Высочайше утверж. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К<sup>о</sup>.  
Пименовская улица, собственный домъ.

1898.



# СОДЕРЖАНІЕ.

---

	<i>Стр</i>
Что такое искусство? ( <i>Окончаніе</i> ).—Гр. Л. Н. Толстого . . . . .	1
Филонъ и его предшественники. ( <i>Окончаніе</i> ).—Кн. С. Н. Трубецкого . . . . .	138
-----	
Новыя вѣянія въ теоріи воспріятія.—А. Н. Бернштейна . . . . .	1
Послѣдовательность мыслей у дѣтей.—П. Ломброзо . . . . .	23

## Полемика.

Маленькое возраженіе Ф. В. Софронову.—Н. И. Карѣва . . . . .	41
--	----

---

## Критика и библиографія.

### I ОБЗОРЪ КНИГЪ.

Г. А. Гирнъ. Анализъ вселенной въ ея элементахъ. — Н. Д. Виноградова . . . . .	46
Th. Ribot. L'evolution des idées générales.—О. Лурье . . . . .	52
Ф. Кирхнеръ. Путь къ счастью.—С. Казанскаго . . . . .	58
Новыя книги и брошюры, полученныя редакціей . . . . .	65

---

IV

II. ОБЗОРЪ ЖУРНАЛОВЪ.

*Стр.*  
Mind. Vol. VI, №№ 21—24, 1897.—П. В. Мокиевскаго . . . . . 67

---

Извѣстія и замѣтки . . . . . 75

Психологическое Общество (отчеты о засѣданіяхъ 15 ноября 1897 г. и 24 января 1898 г., отчетъ секретаря Общества за 1897 г., отчетъ казначея Общества за 1897 г., списокъ членовъ Общества, пренія по рефератамъ д-ра В. В. Воробьева и кн. С. Н. Трубецкаго) . 79

ОБЪЯВЛЕНІЯ. 1—40

## Что такое искусство?

(Окончаніе).

### VI.

Но какъ же могло случиться, что то самое искусство, которое въ древности или только допускалось, или вовсе отрицалось, стало въ наше время считаться дѣломъ всегда хорошимъ, если только оно доставляетъ удовольствіе?

Случилось это по слѣдующимъ причинамъ.

Оцѣнка достоинства искусства, т.-е. чувствъ, которыя оно передаетъ, зависитъ отъ пониманія людьми смысла жизни, отъ того, въ чемъ они видятъ благо и въ чемъ зло жизни. Опредѣляется же благо и зло жизни тѣмъ, что называютъ религіями.

Человѣчество не переставая движется отъ низшаго, болѣе частнаго и менѣе яснаго къ высшему, болѣе общему и болѣе ясному пониманію жизни. И какъ во всякомъ движеніи, и въ этомъ движеніи есть передовые: есть люди, яснѣе другихъ понимающіе смыслъ жизни, и изъ всѣхъ этихъ передовыхъ людей всегда одинъ болѣе ярко, доступно, сильно—словомъ и жизнью — выразившій этотъ смыслъ жизни. Религіи суть указатели того высшаго, доступнаго въ данное время и въ данномъ обществѣ лучшимъ передовымъ людямъ, пониманія жизни, къ которому неизбежно и неизмѣнно приближаются всѣ остальные люди этого общества. И потому только религіи всегда служили и служатъ основаніемъ оцѣнки чувствъ людей.

Вопросы философіи, кн. 41.

Если чувства приближаютъ людей къ тому идеалу, который указываетъ религія, согласны съ нимъ, не противорѣчатъ ему,—они хороши; если удаляютъ отъ него, не согласны съ нимъ, противорѣчатъ ему,—они дурны.

Если религія полагаетъ смыслъ жизни въ почитаніи еди-наго Бога и въ исполненіи того, что считается Его волей, то чувства, вытекающія изъ любви къ этому Богу и Его закону, передаваемые искусствомъ,—священная поэзія пророковъ, псалмовъ, повѣствованіе книги Бытія,—хорошее, высокое искусство. Все же, что противно этому, какъ передача чувствъ обожанія чуждыхъ боговъ и чувствъ, несогласныхъ съ закономъ Бога, будетъ считаться дурнымъ искусствомъ. Если же религія полагаетъ смыслъ жизни въ земномъ счастьѣ, въ красотѣ и силѣ, то передаваемая искусствомъ радость и бодрость жизни будетъ считаться хорошимъ искусствомъ; искусство же, передающее чувства изнѣженности или уны-нія, будетъ дурнымъ искусствомъ, какъ это было признано у грековъ. Если смыслъ жизни въ благѣ своего народа или въ продолженіи той жизни, которую вели предки, и въ уваженіи къ нимъ, то искусство, передающее чувство радости жертвы личнымъ благомъ для блага народа или для возвеличенія предковъ и поддержанія ихъ преданій, будетъ считаться хорошимъ искусствомъ; искусство же, выражающее чувства, противныя этому,—дурнымъ, какъ это было признано у римлянъ, у китайцевъ. Если смыслъ жизни въ освобожденіи себя отъ узъ животности, то искусство, передающее чувства, возвышающія душу и унижающія плоть, будетъ добрымъ искусствомъ, какъ это считается у буддистовъ, и все то, что передаетъ чувства, усиливающія страсти тѣла, будетъ дурнымъ искусствомъ.

Всегда, во всякое время и во всякомъ человѣческомъ обществѣ, есть общее всѣмъ людямъ этого общества рели-гіозное сознаніе того, что хорошо и что дурно, и это-то религіозное сознаніе и опредѣляетъ достоинство чувствъ, передаваемыхъ искусствомъ. И потому у всѣхъ народовъ всегда искусство, передававшее чувства, вытекающія изъ

общаго людямъ этого народа религіознаго сознанія, признавалось хорошимъ и поощрялось; искусство же, передававшее чувства, несогласныя съ этимъ религіознымъ сознаніемъ, признавалось дурнымъ и отрицалось; все же остальное огромное поле искусства, посредствомъ котораго люди общались между собою, не оцѣнивалось вовсе и отрицалось только тогда, когда оно было противно религіозному сознанію своего времени. Такъ это было у всѣхъ народовъ: у грековъ, у евреевъ, у индусовъ, египтянъ, китайцевъ; такъ это было и при появленіи христіанства.

Христіанство первыхъ временъ признавало хорошими произведеніями искусства только легенды, житія, проповѣди, молитвы, пѣснопѣнія, вызывавшія въ людяхъ чувства любви ко Христу, умиленіе передъ Его жизнью, желаніе слѣдовать Его примѣру, отрѣшеніе отъ мірской жизни, смиреніе и любовь къ людямъ; всѣ же произведенія, передававшія чувства личныхъ наслажденій, оно считало дурнымъ, и потому отвергало все языческое пластическое искусство, допуская пластическія изображенія только символическія.

Средневѣковое католическое христіанство не признавало основныхъ и существенныхъ положеній истиннаго христіанства и сущностью своего ученія поставило вѣру въ католическую церковь и постановленія ея.

Хотя это ученіе во многомъ было чуждо истинному христіанству, оно все-таки для варваровъ, принявшихъ его, было ученіемъ болѣе высокимъ, чѣмъ ихъ прежнія почитанія боговъ, героевъ, добрыхъ и злыхъ духовъ. И потому ученіе это было религіей для тѣхъ варваровъ, которые приняли его. И вотъ на основаніи этой-то религіи расцѣнивалось и искусство того времени.

Искусство это было также настоящимъ искусствомъ, потому что соотвѣтствовало религіозному міровоззрѣнію народа, среди котораго оно возникло.

Художники среднихъ вѣковъ, живя той же основой

чувствъ, религіей, какъ и массы народа, передавая испытываемыя ими чувства и настроенія въ архитектурѣ, скульптурѣ, живописи, музыкѣ, поэзіи, драмѣ, были истинными художниками, и дѣятельность ихъ, основываясь на высшемъ, доступномъ тому времени и раздѣляемомъ всѣмъ народомъ пониманіи, была хотя и низкимъ для нашего времени, но все-таки истиннымъ и общимъ всему народу искусствомъ.

И такъ это было до того времени, пока не явилось въ высшихъ, богатыхъ, болѣе образованныхъ сословіяхъ европейскаго общества сомнѣніе въ истинности того пониманія жизни, которое выражалось католицизмомъ. Когда же послѣ Крестовыхъ походовъ, высшаго развитія папской власти и злоупотребленій ею, послѣ ознакомленія съ мудростью древнихъ, люди богатыхъ классовъ, съ одной стороны, увидали разумную ясность ученія древнихъ мудрецовъ, — съ другой стороны, увидали несоотвѣтствіе господствующаго ученія съ ученіемъ Христа, люди этихъ высшихъ богатыхъ классовъ потеряли возможность вѣрить, какъ прежде, въ католическое ученіе.

Если они по внѣшности и держались все-таки формъ католическаго ученія, они уже не могли вѣрить въ него и держались его только по инерціи и ради народа, который продолжалъ слѣпо вѣрить въ это ученіе и который люди высшихъ классовъ для своей выгоды считали необходимымъ поддерживать въ этихъ вѣрованіяхъ. Такъ что церковное католическое ученіе въ извѣстное время перестало быть общимъ религіознымъ ученіемъ всего народа: одни, — высшія сословія, тѣ самыя, въ рукахъ которыхъ была власть, богатство и потому досугъ и средства производить и поощрять искусство, — перестали вѣрить въ религіозное ученіе своей церкви, народъ же продолжалъ слѣпо вѣрить въ него.

Высшія сословія среднихъ вѣковъ по отношенію къ религіи очутились въ томъ же положеніи, въ которомъ находились образованные римляне передъ появленіемъ христіанства, т. е. не вѣрили болѣе въ то, во что вѣрилъ на-



родъ; сами же не имѣли никакого вѣрованія, которое могли бы поставить на мѣсто отжившаго и потерявшаго для нихъ значеніе языческаго ученія.

И встѣ среди этихъ - то людей стало вырастать искусство, расцѣнваемое уже не по тому, насколько оно выражаетъ чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія людей, а только по тому, насколько оно красиво; другими словами—на сколько оно доставляетъ наслажденіе.

Не будучи болѣе въ состояніи вѣрить въ католическую религію, обличавшую свою ложь, и не будучи въ состояніи принять истинное христіанское ученіе, отрицавшее всю ихъ жизнь, богатые и властвующіе люди эти, оставшись безъ всякаго религіознаго пониманія жизни, невольно вернулись къ тому языческому міровоззрѣнію, которое полагаетъ смыслъ жизни въ наслажденіи личности. И совершилось въ высшихъ классахъ то, что называется „возрожденіемъ наукъ и искусствъ“ и что въ сущности есть не что иное, какъ не только отрицаніе всякой религіи, но и признаніе ненужности ея.

Католическое вѣроученіе есть такая связанная система, которую нельзя измѣнять и исправлять, не разрушая всего. Какъ только возникло сомнѣніе въ непогрѣшимости папъ, — а это сомнѣніе возникло тогда у всѣхъ образованныхъ людей, — такъ неизбѣжно возникло сомнѣніе и въ истинности католическаго преданія. А сомнѣніе въ истинности преданія разрушало не только папство и католичество, но и уничтожало авторитетъ писанія, потому что писаніе признавалось священнымъ потому, что такъ учило преданіе.

Такъ что большинство людей высшихъ классовъ того времени, даже папы и духовныя лица, въ сущности не вѣрили ни во что. Въ церковное ученіе люди эти не вѣрили потому, что видѣли его несостоятельность; признать же нравственное, общественное ученіе Христа, какъ его признавалъ Францискъ Ассизскій, Хельчицкій и нѣкоторые другіе, они не могли, потому что такое ученіе разрушало ихъ общественное положеніе. И люди эти оста-

лись безъ всякаго религіознаго міровоззрѣнія. А не имѣя религіознаго міровоззрѣнія, люди эти не могли имѣть никакого другого мѣрила расцѣнки хорошаго и дурного искусства, кромѣ личнаго наслажденія. Признавъ же мѣриломъ добра наслажденіе, т.-е. красоту, люди высшихъ классовъ европейскаго общества вернулись въ своемъ пониманіи искусства къ грубому пониманію первобытныхъ грековъ, которое осудилъ уже Платонъ. И соотвѣтственно этому пониманію среди нихъ и составила теорія искусства.

## VII.

Соотвѣтственно этому взгляду на искусство составила сама собою среди высшихъ классовъ и эстетическая теорія, оправдывающая такое пониманіе,—теорія, по которой цѣль искусства состоитъ въ проявленіи красоты. Послѣдователи эстетической теоріи, въ подтвержденіе истинности ея, утверждаютъ то, что теорія эта изобрѣтена не ими, что теорія эта лежитъ въ сущности вещей и признавалась еще древними греками. Но утвержденіе это совершенно произвольно и не имѣетъ никакого другого основанія, кромѣ того, что у древнихъ грековъ по низкой степени, сравнительно съ христіанскимъ, ихъ нравственнаго идеала, понятіе добра (*τὸ ἀγαθόν*) не было еще рѣзко отлечено отъ понятія красиваго (*τὸ καλόν*).

Высшее совершенство добра, не только не совпадающее съ красотой, но большею частью противоположное ей, которое знали евреи еще во времена Исаи и которое выражено вполне христіанствомъ, было неизвѣстно вообще грекамъ; они полагали, что прекрасное непременно должно быть и доброе. Правда, передовые мыслители: Сократъ, Платонъ, Аристотель—чувствовали, что добро можетъ не совпадать съ красотой. Сократъ прямо подчинялъ красоту добру; Платонъ, чтобы соединить оба понятія, говорилъ о духовной красотѣ; Аристотель требовалъ отъ искусства нравственнаго воздѣйствія на людей (*κάθαρσις*), но все-таки

даже и эти мыслители не могли вполне отрѣшиться отъ представленія о томъ, что красота и добро совпадаютъ.

И потому и въ языкѣ того времени стало употребляться составное слово *καλοκάγαθία* (красота-добро), означающее это соединеніе.

Греческіе мыслители, очевидно, начинали приближаться къ тому понятію добра, которое выражено христіанствомъ, и путались въ установленіи отношеній добра и красоты. Сужденія Платона о красотѣ и добрѣ исполнены противорѣчій. Эту-то самую путаницу понятій и старались люди европейскаго міра, потерявшіе всякую вѣру, возвести въ законъ и доказать, что это соединеніе красоты съ добромъ лежитъ въ самой сущности дѣла, что красота и добро должны совпадать, что слово и понятіе *καλοκάγαθία*, имѣющее смыслъ для грека, но не имѣющее никакого смысла для христіанина, составляетъ высшій идеаль челоуѣчества. На этомъ недоразумѣніи была построена новая наука—эстетика. А чтобы оправдать эту новую науку, ученіе древнихъ объ искусствѣ было такъ перетолковано, чтобы казалось, что эта выдуманная наука—эстетика—существовала и у грековъ.

Въ сущности же разсужденія древнихъ объ искусствѣ совсѣмъ не похожи на наши. Такъ, Bénard въ своей книгѣ объ эстетикѣ Аристотеля совершенно вѣрно говорить: „Pour qui veut y regarder de près, la théorie du beau et celle de l'art sont tout-à-fait séparés dans Aristote, comme elles le sont dans Platon et chez leurs successeurs“ \*).

И дѣйствительно, разсужденія древнихъ объ искусствѣ не только не подтверждаютъ нашу эстетику, но скорѣе отрицаютъ ея ученіе о красотѣ. А между тѣмъ во всѣхъ эстетикахъ, начиная отъ Шаслера до Найта (Knight), утверждается, что наука о прекрасномъ—эстетика—начата еще древними: Сократомъ, Платономъ, Аристотелемъ, и продолжалась будто бы отчасти и у эпикурейцевъ и стоиковъ: у

\*) Bénard. L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs, Paris, 1889, p. 28.

Сенеки, Плутарха и до Плотина; но что по какому-то несчастному случаю наука эта будто бы вдруг исчезла въ IV вѣкѣ и въ продолженіе 1500 лѣтъ отсутствовала и возродилась только послѣ 1500-лѣтняго промежутка въ Германіи, въ 1750 году, въ ученіи Баумгартена \*).

Послѣ Плотина, говорить Шаслеръ, проходить 15 столѣтій, во время которыхъ нѣтъ ни малѣйшаго научнаго интереса къ міру красоты и искусства. Эти полторы тысячи лѣтъ, говоритъ онъ, пропали для эстетики и для выработки ученаго построенія этой науки.

Въ сущности же ничего подобнаго нѣтъ. Наука эстетики, наука о прекрасномъ, никогда не исчезала и не могла исчезнуть, потому что ея никогда не было; было только то, что греки, точно такъ же, какъ и всѣ люди, всегда и вездѣ считали искусство, какъ и всякое дѣло, хорошимъ только тогда, когда искусство это служило добру (какъ они понимали добро), и дурнымъ, когда оно было противно этому добру. Сами же греки были такъ мало нравственно развиты, что добро и красота имъ казались совпадающими, и на

---

\*) «Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunstphilosophischen Betrachtungen des Plato und Aristoteles und die des Plotins fällt, kann zwar auffällig erscheinen; dennoch kann man eigentlich nicht sagen, dass in diesser Zwischenzeit überhaupt von ästhetischen Dingen nicht die Rede gewesen, oder dass gar ein völliger Mangel an Zusammenhang zwischen den Kunstanschauungen des letztgenannten Philosophen und denen des ersteren existire. Freilich wurde die von Aristoteles begründete Wissenschaft in Nichts dadurch gefördert; immerhin aber zeigt sich in jener Zwischenzeit noch ein gewisses Interesse für ästhetische Fragen. Nach Plotin aber (die wenigen, ihm in der Zeit nahestehenden Philosophen, wie Longin, Augustin u. s. f. kommen, wie wir gesehen, kaum in Betracht, und schliessen sich übrigens in ihrer Anschauungsweise an ihn an), vergehen nicht fünf, sondern fünfzehn Jahrhunderte, in denen von irgend einem wissenschaftlichen Interesse für die Welt des Schönen und der Kunst nichts zu spüren ist.

«Diese anderthalbtausend Jahre, innerhalb deren der Weltgeist durch die mannigfachsten Kämpfe hindurch zu einer völlig neuen Gestaltung des Lebens sich durcharbeitete, sind für die Aesthetik, hinsichtlich des weiteren Ausbaus dieser Wissenschaft, verloren».

Kritische Geschichte der Aesthetik von Max Schassler. Berlin, 1872, стр. 253, § 25.

этомъ отсталомъ міровозрѣніи грековъ построена наука эстетики, выдуманная людьми XVIII вѣка и специально обдѣланная въ теорію Баумгартеномъ. У грековъ (какъ въ этомъ можетъ убѣдиться всякій, кто прочтетъ прекрасную книгу Bénard'a объ Аристотелѣ и его послѣдователяхъ и Walter'a о Платонѣ) никогда не было никакой науки эстетики.

Эстетическія теоріи и самое названіе этой науки возникли около 150 лѣтъ тому назадъ, среди богатыхъ классовъ христіанскаго европейскаго міра, одновременно у разныхъ народовъ: итальянцевъ, голландцевъ, французовъ, англичанъ. Основателемъ же, учредителемъ ея, приведшимъ ее въ научную, теоретическую форму, былъ Баумгартень.

Со свойственною нѣмцамъ внѣшней педантической обстоятельностью и симметричностью, онъ придумалъ и изложилъ эту удивительную теорію. И ничья теорія, несмотря на свою поразительную неосновательность, не пришлась такъ по вкусу культурной толпѣ и не принята была съ такой готовностью и такимъ отсутствіемъ критики. Теорія эта такъ пришлась по вкусу людей высшихъ классовъ, что до сихъ поръ, несмотря на свою совершенную произвольность и недоказанность своихъ положеній, повторяется и учеными, и неучеными, какъ что-то несомнѣнное и само собою разумѣющееся.

*Habent sua fata libelli pro capite lectoris*—и такъ же и еще больше *habent sua fata* отдѣльныя теоріи отъ того состоянія заблужденія, въ которомъ находится общество, среди и ради котораго придуманы эти теоріи. Если теорія оправдываетъ то ложное положеніе, въ которомъ находится извѣстная часть общества, то, какъ бы ни была неосновательна теорія и даже очевидно ложна, она воспринимается и становится вѣрою этой части общества. Такова, на примѣръ, знаменитая, ни на чемъ не основанная теорія Мальтуса о стремленіи населенія земного шара къ увеличенію въ геометрической, а средствъ пропитанія въ арифметической прогрессіи, и вслѣдствіе этого о перенаселеніи

земного шара; такова же выросшая на Мальтусѣ теорія борьбы за существованіе и подбора, какъ основанія прогресса человѣчества. Такова же теперь столь распростра- ненная теорія Маркса о неизбѣжности экономического про- гресса, состоящаго въ поглощеніи всѣхъ частныхъ произ- водствъ капитализмомъ. Какъ ни безосновательны такого рода теоріи и какъ ни противны онѣ всему тому, что из- вѣстно человѣчеству и сознается имъ, какъ ни очевидно безнравственны онѣ, теоріи эти принимаются на вѣру безъ критики и проповѣдуются съ страстнымъ увлеченіемъ, иногда вѣками до тѣхъ поръ, пока не уничтожатся тѣ условія, которыя онѣ оправдываютъ, или не сдѣлается слишкомъ очевидной нелѣпость проповѣдуемыхъ теорій. Такова же и эта удивительная теорія баумгартеповской три- ады, Добра, Красоты и Истины, по которой оказывается, что самое лучшее, что можетъ сдѣлать искусство наро- довъ, прожившихъ 1800-лѣтнюю христіанскую жизнь, со- стоить въ томъ, чтобы идеаломъ своей жизни избрать тотъ, который имѣлъ 2000 лѣтъ тому назадъ полудикій ра- бовладѣльческій народецъ, очень хорошо изображавшій наготу человѣческаго тѣла и строившій пріятныя на видъ зданія. Всѣ эти несообразности никѣмъ не замѣчаются. Ученые люди пишутъ длинные туманные трактаты о кра- сотѣ, какъ одномъ изъ членовъ эстетической триады: кра- соты, истины и добра. *Das Schöne, das Wahre, das Gute— Le Beau, le Vrai, Le Bon*—съ заглавными буквами повто- ряется и философами, и эстетиками, и художниками, и частными людьми, и романистами, и фельетонистами, и всѣмъ кажется, что, произнося эти сакраментальныя сло- ва, они говорятъ о чемъ-то вполне опредѣленномъ и твер- домъ,—такое, на чемъ можно основывать свои сужденія. Въ сущности же слова эти не только не имѣютъ никакого опредѣленнаго смысла, но мѣшаютъ тому, чтобы придать существующему искусству какой-нибудь опредѣленный смыслъ, и нужны только для того, чтобы оправдать то ложное значеніе, которое мы приписываемъ искусству, пе-

редающему всякаго рода чувства, какъ только эти чувства доставляютъ намъ удовольствіе.

Стоитъ только отрѣшиться на время отъ привычки считать эту триаду столь же истинной, какъ и Троицу религіозную, и спросить себя о томъ, что мы всѣ всегда разумѣемъ подъ тремя словами, составляющими эту триаду, чтобы несомнѣнно убѣдиться въ совершенной фантастичности соединенія этихъ трехъ совершенно различныхъ и, главное, несоизмѣримыхъ по значенію словъ и понятій въ одно.

Добро, красота и истина ставятся на одну высоту, и всѣ эти три понятія признаются основными и метафизическими. Между тѣмъ въ дѣйствительности нѣтъ ничего подобнаго.

Добро есть вѣчная, высшая цѣль нашей жизни. Какъ бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, какъ стремленіе къ добру, т.-е. къ Богу.

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

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

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

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

Чѣмъ больше мы отдаемся красотѣ, тѣмъ больше мы удаляемся отъ добра. Я знаю, что на это всегда говорятъ о томъ, что красота бываетъ нравственная и духовная, но это только игра словъ, потому что подъ красотой духовной или нравственной разумѣется не что иное, какъ добро. Духовная красота или добро большею частью не только не совпадаетъ съ тѣмъ, что обыкновенно разумѣется подъ красотой, но противоположна ему.

Что же касается до истины, то еще менѣе можно при-

писать этому члену воображаемой триады не только единство съ добромъ или красотой, но даже какое-либо самостоятельное существованіе.

Истиной мы называемъ только соотвѣтствіе выраженія или опредѣленія предмета съ его сущностью, или со всеобщимъ, всѣхъ людей, пониманіемъ предмета. Что же общаго между понятіями красоты и истины, съ одной стороны, и добра—съ другой?

Понятія красоты и истины не только не понятія равныя добру, не только не составляютъ одной сущности съ добромъ, но даже не совпадаютъ съ нимъ.

Истина есть соотвѣтствіе выраженія съ сущностью предмета и потому есть одно изъ средствъ достиженія добра, но сама по себѣ истина не есть ни добро, ни красота и даже не совпадаетъ съ ними.

Такъ, напримѣръ, Сократъ и Паскаль, да и многіе другіе, считали познанія истины о предметахъ ненужныхъ не согласными съ добромъ. Съ красотою же истина не имѣетъ даже ничего общаго и большею частью противоположна ей, потому что истина, большею частью разоблачая обманъ, разрушаетъ иллюзію, главное условіе красоты.

И вотъ произвольное соединеніе этихъ трехъ несоизмѣримыхъ и чуждыхъ другъ другу понятій въ одно послужило основаніемъ той удивительной теоріи, по которой стерлось совершенно различіе между хорошимъ, передающимъ добрыя чувства, и дурнымъ, передающимъ злыя чувства, искусствомъ; и одно изъ низшихъ проявленій искусства, искусство только для наслажденія, — то, противъ котораго предостерегали людей всѣ учителя человѣчества, — стало считаться самымъ высшимъ искусствомъ. И искусство стало не тѣмъ важнымъ дѣломъ, которымъ оно и предназначено быть, а пустой забавой праздныхъ людей.

## VIII.

Но если искусство есть человѣческая дѣятельность, имѣющая цѣлью передавать людямъ тѣ высшія и лучшія



чувства, до которых дожили люди, то как же могло случиться, чтобы человечество извѣстный, довольно длинный періодъ своей жизни—съ тѣхъ поръ какъ люди перестали вѣрить въ церковное ученіе и до нашего времени—прожило безъ этой важной дѣятельности, а на мѣсто ея довольствовалось ничтожной дѣятельностью искусства, доставляющаго только наслажденіе?

Для того, чтобъ отвѣтить на этотъ вопросъ, надо прежде всего поправить обычную ошибку, которую дѣлають люди, приписывая нашему искусству значеніе истиннаго общечеловѣческаго искусства. Мы такъ привыкли наивно считать не только кавказскую породу самой лучшей породой людей, но и англосаксонскую расу, если мы англичане или американцы, и германскую, если мы нѣмцы, и галло-латинскую, если мы французы, и славянскую, если мы русскіе, что мы, говоря о нашемъ искусствѣ, вполне убѣждены, что наше искусство есть не только истинное, но и лучшее и единственное искусство. Но вѣдь наше искусство не только не есть единственное искусство, но даже не есть искусство всего христіанскаго человечества, а только искусство очень малаго отдѣла этой части человечества. Можно было говорить о народномъ—еврейскомъ, греческомъ, египетскомъ, и теперь можно говорить о китайскомъ, японскомъ, индійскомъ искусствѣ, общемъ всему народу. Такое общее всему народу искусство было въ Россіи до Петра и было въ европейскихъ обществахъ, до XIII, XIV вѣковъ; но съ тѣхъ поръ, какъ люди высшихъ классовъ европейскаго общества, потерявъ вѣру въ церковное ученіе, не приняли истиннаго христіанства и остались безъ всякой вѣры,—нельзя уже говорить объ искусствѣ высшихъ классовъ христіанскихъ народовъ, подразумѣвая подъ этимъ все искусство. Съ тѣхъ поръ, какъ высшія сословія христіанскихъ народовъ потеряли вѣру въ церковное христіанство, искусство высшихъ классовъ отдѣлилось отъ искусства всего народа, и стало два искусства: искусство народное и искусство господское. И потому отвѣтъ на вопросъ о томъ, какимъ

образомъ могло случиться то, чтобы человѣчество прожило извѣстный періодъ времени безъ настоящаго искусства, замѣняя его искусствомъ, служащимъ одному наслажденію, состоять въ томъ, что прожило безъ истиннаго искусства не все человѣчество и даже не значительная часть его, а только высшіе классы христіанскаго европейскаго общества, и то очень сравнительно короткій періодъ времени: отъ начала возрожденія и реформациі до послѣдняго времени.

И послѣдствіе этого отсутствія истиннаго искусства оказалось то самое, что и должно было быть: возвращеніе того класса, который пользовался этимъ искусствомъ. Всѣ запутанныя, непонятныя теоріи искусства, всѣ ложныя и противорѣчивыя сужденія о немъ,—главное, то самоувѣренное коснѣніе нашего искусства на своемъ ложномъ пути, все это происходитъ отъ этого вошедшаго въ общее употребленіе и принимаемаго за несомнѣнную истину, но паразитическаго по своей очевидной неправдѣ утвержденія, что искусство нашихъ высшихъ классовъ есть все искусство, истинное, единственно всемірное искусство. Несмотря на то, что утвержденіе это, совершенно тождественное съ утвержденіями религіозныхъ людей разныхъ исповѣданій, считающихъ, что ихъ религія есть единственная истинная религія, совершенно произвольно и явно несправедливо, оно спокойно повторяется всѣми людьми нашего круга съ полной увѣренностью въ его непогрѣшимости.

Искусство, которымъ мы обладаемъ, есть все искусство, настоящее, единственное искусство, а между тѣмъ не только двѣ трети человѣческаго рода, всѣ народы Азіи, Африки, живутъ и умираютъ, не зная этого единственнаго высшаго искусства, но, мало этого, въ нашемъ христіанскомъ обществѣ едва ли одна сотая всѣхъ людей пользуется тѣмъ искусствомъ, которое мы называемъ *искусствомъ*; остальные же 0,99 нашихъ же европейскихъ народовъ поколѣніями живутъ и умираютъ въ напряженной работѣ, никогда не вкусивъ этого искусства, которое притомъ таково, что, если бы они и могли воспользоваться

имъ, то ничего не поняли бы изъ него. Мы, по исповѣдуемой нами теоріи эстетики, признаемъ, что искусство есть или одно изъ высшихъ проявленій Идеи, Бога, Красоты, или есть высшее духовное наслажденіе; кромѣ того, мы признаемъ, что всѣ люди имѣютъ равныя права, если уже не на матеріальныя, то на духовныя блага, а между тѣмъ 0,99 нашихъ европейскихъ людей, поколѣніе за поколѣніемъ живутъ и умираютъ въ напряженномъ трудѣ, необходимомъ для производства нашего искусства, не пользуясь имъ, и мы все-таки спокойно утверждаемъ, что искусство, которое мы производимъ, есть настоящее, истинное, единственное, все искусство.

На замѣчаніе о томъ, что если наше искусство есть истинное искусство, то весь народъ долженъ бы былъ пользоваться имъ, обыкновенно возражаютъ тѣмъ, что, если теперь не всѣ пользуются существующимъ искусствомъ, то въ этомъ виновато не искусство, а ложное устройство общества,—что можно представить себѣ въ будущемъ то, что трудъ физическій будетъ отчасти замѣненъ машинами, отчасти облегченъ правильнымъ распредѣленіемъ его и что работа для произведенія искусства будетъ чередоваться; что нѣтъ надобности однимъ постоянно сидѣть подъ сценой, двигая декорации, поднимать машины и работать фортепіано и валторны, и набирать и печатать книги, а что и тѣ, которые все это работаютъ, могутъ работать малое число часовъ въ день, въ свободное же время пользоваться всѣми благами искусства.

Такъ говорятъ защитники нашего исключительнаго искусства, но я думаю что они сами не вѣрятъ въ то, что говорятъ, потому что они не могутъ не знать и того, что наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабствѣ народныхъ массъ и можетъ продолжаться только до тѣхъ поръ, пока будетъ это рабство,—и того, что только при условіи напряженнаго труда рабочихъ, спеціалисты—писатели, музыканты, танцоры, актеры—могутъ доходить до той утонченной степени совершенства, до которой они до-

ходить, и могут производить свои утонченныя произведенія искусства, и что только при этихъ условіяхъ можетъ быть утонченная публика, цѣнящая эти произведенія. Освободите рабовъ капитала и нельзя будетъ производить такого утонченнаго искусства.

Но если и допустить недопустимое, что могутъ быть найдены такіе приемы, при которыхъ искусствомъ—тѣмъ искусствомъ, которое у насъ считается искусствомъ, будетъ возможно пользоваться всему народу, то представляется другое соображеніе, по которому. теперешнее искусство не можетъ быть всѣмъ искусствомъ, а именно то, что оно совершенно непонятно для народа. Прежде писали произведенія поэтическія на латинскомъ языкѣ, но теперешнія произведенія искусства такъ же непонятны народу, какъ если бы они были писаны по-санскритски. На это обыкновенно отвѣчаютъ тѣмъ, что, если народъ теперь не понимаетъ этого нашего искусства, то это доказываетъ только его неразвитость, что точно то же было со всякимъ новымъ шагомъ искусства. Сначала не понимали его, а потомъ привыкали къ нему.

„Такъ же будетъ съ теперешнимъ искусствомъ: оно будетъ понятно, когда весь народъ станетъ такимъ же образованнымъ, какъ и мы, люди высшихъ классовъ, производящіе наше искусство“, говорятъ защитники нашего искусства. Но утвержденіе это, очевидно, еще болѣе несправедливо, чѣмъ первое, потому что мы знаемъ, что большинство произведеній искусства высшихъ классовъ, которыя, какъ разныя оды, поэмы, драмы, кантаты, пасторали, картины и т. п., восхищали людей высшихъ классовъ своего времени, никогда потомъ и не были поняты, ни оцѣнены большими массами, а какъ были, такъ и остались забавой богатыхъ людей того времени, только для нихъ имѣвшей значеніе; отсюда можно заключить, что то же будетъ и съ нашимъ искусствомъ. Когда же въ доказательство того, что народъ со временемъ пойметъ наше искусство, приводятъ то, что нѣкоторыя произведенія такъ называемой классиче-

ской поэзии, музыки, живописи, прежде не нравившіяся массамъ, послѣ того, какъ ихъ со всѣхъ сторонъ предлагаютъ этимъ массамъ, начинаютъ имъ нравиться, то это доказываетъ только то, что толпу, да еще городскую, на половину испорченную, всегда было легко пріучить, извративъ ея вкусъ, къ какому хотите искусству. Кромѣ того, искусство это производится не этой толпой и не ею избирается, а усиленно навязывается ей въ тѣхъ публичныхъ мѣстахъ, въ которыхъ искусство доступно ей. Для огромнаго большинства всего рабочаго народа, наше искусство, недоступное ему по своей дороговизнѣ, чуждо ему еще и по самому содержанію, передавая чувства людей, удаленныхъ отъ свойственныхъ всему большому человѣчеству условій трудовой жизни. То, что составляетъ наслажденіе для человѣка богатыхъ классовъ, непонятно, какъ наслажденіе, для рабочаго человѣка и не вызываетъ въ немъ никакого чувства или вызываетъ чувства совершенно обратныя тѣмъ, которыя оно вызываетъ у человѣка празднаго и пресыщеннаго. Такъ, наприм., чувства чести, патриотизма, влюбленія, составляющія главное содержаніе теперешняго искусства, вызываютъ въ человѣкѣ трудовомъ только недоумѣніе, и презрѣніе или негодованіе. Такъ что, если бы даже въ свободное отъ трудовъ время большинству рабочаго народа дали бы возможность увидеть, прочесть, услышать, какъ это дѣлается отчасти въ городахъ, въ картинныхъ галлерейхъ, народныхъ концертахъ, книгахъ, все то, что составляетъ цвѣтъ теперешняго искусства, то рабочій народъ въ той мѣрѣ, въ которой онъ рабочій, а не перешелъ уже отчасти въ разрядъ извращенныхъ праздностью людей, ничего не понялъ бы изъ нашего утонченнаго искусства, а если бы и понялъ, то большая часть того, что онъ понялъ бы, не только не возвысила бы его душу, но развратила бы ее. Такъ что для людей думающихъ и искреннихъ не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что искусство высшихъ классовъ и не можетъ никогда сдѣлаться искусствомъ всего народа.

Если же оно не может сдѣлаться искусствомъ всего народа, то одно изъ двухъ: или искусство не есть то важное дѣло, какимъ его выставляютъ, или то искусство, которое мы называемъ искусствомъ, не есть это важное дѣло.

Дилемма эта неразрѣшима, и потому умные и безнравственные люди смѣло разрѣшаютъ ее отрицаніемъ одной стороны ея, именно права народныхъ массъ на пользованіе искусствомъ. Люди эти прямо высказываютъ то, что лежитъ въ сущности дѣла, а именно то, что участниками и пользователями высоко-прекраснаго (по ихъ понятіямъ), т. - е. наивысшаго наслажденія искусствомъ, могутъ быть только „schöne Geister“, избранные, какъ называли это романтики, или „сверхъ - человѣки“, какъ называютъ это послѣдователи Ничше; остальные же, грубое стадо, неспособное испытывать этихъ наслажденій, должно служить высокимъ наслажденіямъ этой высшей породы людей. Люди, высказывающіе такіе взгляды, по крайней мѣрѣ, не притворяются и не хотятъ соединить несоединимаго, а прямо признаютъ то, что есть, а именно то, что искусство наше есть только искусство однихъ высшихъ классовъ. Такъ въ сущности и понималось и понимается искусство всѣми людьми, занятыми искусствомъ въ нашемъ обществѣ.

## IX.

Безвѣріе высшихъ классовъ европейскаго міра сдѣлало то, что на мѣсто той дѣятельности искусства, которая имѣла цѣлью передавать тѣ высшія чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія, до которыхъ дожило человѣчество, стала дѣятельность, имѣющая цѣлью доставлять наибольшее наслажденіе извѣстному обществу людей. И изъ всей огромной области искусства выдѣлилось и стало называться искусствомъ то, что доставляетъ наслажденіе людямъ извѣстнаго круга.

Не говоря о тѣхъ послѣдствіяхъ нравственныхъ, которыя имѣло для европейскаго общества такое выдѣленіе изъ всей

области искусства, и признаніе важнымъ искусствомъ того, что не заслуживало этой оцѣнки, это извращеніе искусства ослабило и довело почти до уничтоженія и самое искусство. Первымъ послѣдствіемъ этого было то, что искусство лишилось свойственнаго ему. безконечно-разнообразнаго и глубокаго религіознаго содержанія. Вторымъ послѣдствіемъ было то, что оно, имѣя въ виду только малый кругъ людей, потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно, — и третьимъ, главнымъ, то, что оно перестало быть искренно, а стало выдуманно и разсудочно.

Первое послѣдствіе: обѣднѣніе содержанія — совершилось потому, что истинное произведеніе искусства есть только то, которое передаетъ чувства новыя, не испытанныя людьми. Какъ произведеніе мысли есть только тогда произведеніе мысли, когда оно передаетъ новыя соображенія и мысли, а не повторяетъ то, что извѣстно, точно также и произведеніе искусства только тогда есть произведеніе искусства, когда оно вноситъ новое чувство (какъ бы оно ни было незначительно) въ обиходъ человѣческой жизни. Только поэтому и чувствуются такъ сильно дѣтьми, юношами произведенія искусства, въ первый разъ передающія имъ неиспытанныя еще ими чувства.

Такъ же сильно дѣйствуетъ на людей взрослыхъ и совершенно новое, еще никѣмъ не выраженное чувство. Источника этихъ чувствъ и лишило себя искусство высшихъ классовъ, оцѣнивая чувства не соотвѣтственно религіозному сознанію, а степени доставляемаго наслажденія. Нѣтъ ничего болѣе стараго и избитаго, чѣмъ наслажденіе, и нѣтъ ничего болѣе новаго, какъ чувства, возникающія на религіозномъ сознаніи извѣстнаго времени. Оно и не можетъ быть иначе: наслажденіе человѣка имѣетъ предѣлъ, поставленный ему его природой; движеніе же впередъ человѣчества, — то самое, что выражается религіознымъ сознаніемъ, не имѣетъ предѣловъ. При каждомъ шагѣ впередъ, который дѣлаетъ человѣчество, — а шаги эти совершаются черезъ все большее и большее уясненіе религіознаго сознанія, — испытываются

людьми все новыя и новыя чувства. И потому только на основаніи религіознаго сознанія, показывающаго высшую степень пониманія жизни людей извѣстнаго періода, и могутъ возникать новыя, не испытанныя еще людьми, чувства. Изъ религіознаго сознанія древняго грека вытекали дѣйствительно новыя и важныя и безконечно разнообразныя для грековъ чувства, выраженныя и Гомеромъ, и трагиками. То же самое было и для еврея, достигшаго до религіознаго сознанія единобожія. Изъ этого сознанія вытекали всѣ тѣ новыя и важныя чувства, выраженныя пророками. То же самое было и для средневѣковаго человѣка, вѣровавшаго въ церковную общину и въ небесную іерархію, то же и для человѣка нашего времени, усвоившаго себѣ религіозное сознаніе истиннаго христіанства,—сознаніе братства людей.

Разнообразіе чувствъ, вытекающихъ изъ религіознаго сознанія, безконечно, и всѣ они новы, потому что религіозное сознаніе есть нечто иное, какъ указаніе новаго творящагося отношенія человѣка къ міру, тогда какъ чувства, вытекающія изъ желанія наслажденія, не только ограничены, но давнымъ давно извѣданы и выражены. И потому безвѣріе высшихъ европейскихъ классовъ привело ихъ и къ самому бѣдному, по содержанію, искусству.

Объднѣніе содержанія искусства высшихъ классовъ усилилось еще тѣмъ, что, переставъ быть религіознымъ, искусство перестало быть и народнымъ, и тѣмъ еще болѣе уменьшило кругъ чувствъ, которыя оно передавало, такъ какъ кругъ чувствъ, переживаемыхъ людьми властвующими, богатыми, не знающими труда поддержанія жизни, гораздо меньше, бѣднѣе и ничтожнѣе чувствъ, свойственныхъ рабочему народу.

Люди нашего кружка, эстетики, обыкновенно думаютъ и говорятъ противное. Помню, какъ писатель Гончаровъ, умный, образованный, но совершенно городской человѣкъ, эстетикъ, говорилъ мнѣ, что изъ народной жизни послѣ „Записокъ охотника“ Тургенева писать уже нечего. Все исчерпано. Жизнь рабочаго народа казалась ему такъ проста, что



послѣ народныхъ разсказовъ Тургенева описывать тамъ было уже нечего. Жизнь же богатыхъ людей, съ ея влюбленіями и недовольствомъ собою, ему казалась полною безконечнаго содержанія. Одинъ герой поцѣловалъ свою даму въ ладонь, а другой въ локоть, а третій еще какъ-нибудь. Одинъ тоскуетъ отъ лѣни, а другой отъ того, что его не любятъ. И ему казалось, что въ этой области нѣтъ конца разнообразію. И мнѣніе это о томъ, что жизнь рабочаго народа бѣдна содержаніемъ, а наша жизнь, праздныхъ людей, полна интереса, раздѣляется очень многими людьми нашего круга. Жизнь трудового челоѣка съ его безконечно разнообразными формами труда и связанными съ ними опасностями на морѣ и подъ землю, съ его путешествіями, общеніемъ съ хозяевами, начальниками, товарищами, съ людьми другихъ исповѣданій и народностей, съ его борьбою съ природой, дикими животными, съ его отношеніями къ домашнимъ животнымъ, съ его трудами въ лѣсу, въ степи, въ полѣ, въ саду, въ огородѣ, съ его отношеніями къ женѣ, дѣтямъ, не только какъ къ близкимъ, любимымъ людямъ, но какъ къ сотрудикамъ, помощникамъ, замѣнителямъ въ трудѣ, съ его отношеніями ко всѣмъ экономическимъ вопросамъ, не какъ къ предметамъ умствования или тщеславія, а какъ къ вопросамъ жизни для себя и семьи, съ его гордостью самодовлѣнія и служенія людямъ, съ его наслажденіями отдыха, со всѣми этими интересами, проникнутыми религиознымъ отношеніемъ къ этимъ явленіямъ,—намъ, не имѣющимъ этихъ интересовъ и никакого религіознаго пониманія, намъ эта жизнь кажется однообразной въ сравненіи съ тѣми маленькими наслажденіями, ничтожными заботами нашей жизни не труда и не творчества, но пользованія и разрушенія того, что сдѣлали для насъ другіе. Мы думаемъ, что чувства, испытываемыя людьми нашего времени и круга; очень значительны и разнообразны, а между тѣмъ, въ дѣйствительности, почти всѣ чувства людей нашего круга сводятся къ тремъ очень ничтожнымъ и несложнымъ чувствамъ: къ чувству гордости, половой похоти и къ чувству тоски жиз-

ни. И эти три чувства и их развѣтвленія составляютъ почти исключительное содержаніе искусства богатыхъ классовъ.

Прежде, при самомъ началѣ выдѣленія исключительнаго искусства высшихъ классовъ отъ народнаго искусства, главнымъ содержаніемъ искусства было чувство гордости. Такъ это было во время ренессанса и послѣ него, когда главнымъ сюжетомъ произведеній искусства было восхваленіе сильныхъ: папъ, королей, герцоговъ. Писались оды, мадригалы, ихъ восхваляющіе, кантаты, гимны; писались ихъ портреты и лѣпились ихъ статуи въ разныхъ возвеличивающихъ ихъ видахъ. Потомъ все больше и больше сталъ входить въ искусство элементъ половой похоти, который сдѣлался теперь необходимымъ условіемъ всякаго (за самыми малыми исключеніями, а въ романахъ и драмахъ и безъ исключенія) произведенія искусства богатыхъ классовъ.

Еще позднѣе вступило въ число чувствъ, передаваемыхъ искусствомъ, третье чувство, составляющее содержаніе искусства богатыхъ классовъ, именно чувство тоски жизни. Чувство это въ началѣ нынѣшняго вѣка выражалось только исключительными людьми: Байрономъ, Леопарди, потомъ Гейне, въ послѣднее время сдѣлалось моднымъ и стало выражаться самыми пошлыми и обыкновенными людьми. Совершенно справедливо говорить французскій критикъ Doumic, что главный характеръ произведеній новыхъ писателей—„с' est la lassitude de vivre, le mépris de l'époque présente, le regret d'un autre temps aperçu à travers l'illusion de l'art, le goût du paradoxe, le besoin de se singulariser, une aspiration de raffinés vers la simplicité, l'adoration enfantine du merveilleux, la séduction malade de la rêverie, l'ébranlement des nerfs, surtout l'appel exaspéré de la sensualité“ („Les jeunes“, René Doumic). И дѣйствительно, изъ этихъ трехъ чувствъ чувственность, какъ самое низкое чувство, доступное не только всѣмъ людямъ, но и всѣмъ животнымъ, составляетъ главный предметъ всѣхъ произведеній искусства новаго времени.

Отъ Боккаччіо до Марселя Прево всѣ романы, поэмы,

стихотворенія передають непремѣнно чувства половой любви въ разныхъ ея видахъ. Прелюбодѣяніе есть не только любимая, но единственная тема всѣхъ романовъ. Спектакль не спектакль, если въ немъ подъ какимъ-нибудь предлогомъ не появляются оголенные сверху или снизу женщины. Романы, пѣсни—это все выраженіе похоти въ разныхъ степеняхъ опоэтизированія.

Большинство картинъ французскихъ художниковъ изображаютъ женскую наготу въ разныхъ видахъ. Во французской новой литературѣ едва ли есть страница или стихотвореніе, въ которомъ не описывалась бы нагота и раза два не употреблялось кстати и некстати излюбленное понятіе и слово „*nu*“. Есть такой писатель René de Gourmond, котораго печатаютъ и считаютъ талантливымъ. Чтобы имѣть понятіе о новыхъ писателяхъ, я прочелъ его романъ *Les chevaux de Diomède*. Это есть подъ рядъ подробное описаніе половыхъ общеній, которыя имѣлъ какой-то господинъ съ разными женщинами. Нѣтъ страницы безъ разжигающихъ похоть описаній. То же самое въ книгѣ, имѣвшей успѣхъ, Pierre Louis, *Aphrodite*, то же въ недавно попавшейся мнѣ книгѣ Huysmans „*Certains*“, которая должна быть критикой живописцевъ,—то же за самыми рѣдкими исключеніями во всѣхъ французскихъ романахъ. Это все произведенія людей, больныхъ эротической маніей. Люди эти, очевидно, убѣждены, что такъ какъ ихъ вся жизнь сосредоточилась, вслѣдствіе ихъ болѣзненного состоянія, на размазываніи половыхъ мерзостей, то и вся жизнь міра сосредоточена на томъ же. Этимъ же больнымъ эротической маніей людямъ подражаетъ весь художественный міръ Европы и Америки.

Такъ что вслѣдствіе безвѣрія и исключительности жизни богатыхъ классовъ, искусство этихъ классовъ обѣднѣло содержаніемъ и свелось все къ передачѣ чувствъ тщеславія, тоски жизни и, главное, половой похоти.

## X.

Вслѣдствіе безвѣрія людей высшихъ классовъ, искусство этихъ людей стало бѣдно по содержанію. Но кромѣ того, становясь все болѣе и болѣе исключительнымъ, оно становилось вмѣстѣ съ тѣмъ все болѣе и болѣе сложнымъ, вычурнымъ и неяснымъ.

Когда художникъ всенародный—такой, какимъ бывали художники греческіе или еврейскіе пророки,—сочинялъ свое произведеніе, то онъ, естественно, стремился сказать то, что имѣлъ сказать, такъ, чтобы произведеніе его было понято всѣми людьми. Когда же художникъ сочинялъ для маленькаго кружка людей, находящагося въ исключительныхъ условіяхъ, или даже для одного лица и его придворныхъ, для папы, кардинала, короля, герцога, королевы, для любовницы короля, то онъ; естественно, старался только о томъ, чтобы подѣйствовать на этихъ знакомыхъ ему, находящихся въ опредѣленныхъ, извѣстныхъ ему условіяхъ, людей. И этотъ болѣе легкій способъ вызванія чувства невольно увлекалъ художника къ тому, чтобы выразаться неясными для всѣхъ и понятными только для посвященныхъ намеками. Во-первыхъ, такимъ способомъ можно было сказать больше, а во-вторыхъ, такой способъ выраженія заключалъ въ себѣ даже нѣкоторую особенную прелесть туманности для посвященныхъ. Способъ выраженія этотъ, проявлявшійся въ эвфемизмѣ, въ мифологическихъ и историческихъ напоминаніяхъ, входилъ все болѣе и болѣе въ употребленіе, и въ послѣднее время дошелъ до своихъ, кажется, крайнихъ предѣловъ въ искусствѣ такъ-называемаго декадентства. Въ послѣднее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для массъ поставлены въ достоинство и условіе поэтичности предметовъ искусства, но и неточность, неопредѣленность и некраснорѣчивость.

Theophile Gautier въ своемъ предисловіи къ знаменитымъ „Fleurs du Mal“ говоритъ, что Бодлеръ сколь возможно

изгоняя из поэзии краснорѣчіе, страсть и правду, слиш-  
комъ вѣрно переданную—„l'éloquence, la passion et la vérité  
calquée trop exactement“.

И Бодлеръ не только высказывалъ это, но и доказывалъ  
это какъ своими стихами, такъ тѣмъ болѣе прозой въ  
своихъ Petits poèmes en prose, смыслъ которыхъ надо уга-  
дывать какъ ребусы и большинство которыхъ остаются  
неразгаданными.

Слѣдующій за Бодлеромъ поэтъ, тоже считающійся ве-  
ликимъ, Верленъ, написалъ даже цѣлый „Art poétique“, въ  
которомъ совѣтуетъ писать вотъ какъ:

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui p . . . se.

Il faut aussi que tu n'aïlle point  
Choisir tes mots sans quelque méprise:  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.

И дальше:

De la musique encore et toujours,  
Que ton vers soit la chose envolée,  
Qu'on sente qu'il fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure  
Eparse au vent crispé du matin,  
Qui va fleurant la menthe et le thym..  
Et tout le reste est littérature.

Слѣдующій же за этими двумя, считающійся самымъ зна-  
чительнымъ изъ молодыхъ, поэтъ Малларме прямо говорить,

что прелесть стихотворения состоитъ въ томъ, чтобы угадывать его смыслъ, въ поэзіи должна быть всегда загадка:

„Je pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de *la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer—voilà le rêve*. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.

...Si un être d'une intelligence moyenne et d'une préparation littéraire insuffisante ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, s'il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. *Il doit y avoir toujours énigme en poésie*, et c'est le but de la littérature; il n'y en a pas d'autre,—d'évoquer les objets. (Enquête sur l'évolution littéraire, Jules Huret, p. 60—61)“.

Такъ что между новыми поэтами темнота возведена въ догматъ, какъ это совершенно вѣрно говорить французскій критикъ Думикъ, не признающій еще истинности этого догмата.

„Il serait temps aussi de finir,—говоритъ онъ,—avec cette fameuse théorie de l'obscurité que la nouvelle école a élevée en effet à la hauteur d'un dogme („Les jeunes“, études et portraits par René Doumic).

Но не одни французскіе писатели думаютъ такъ.

Такъ думаютъ и дѣйствуютъ поэты и всѣхъ другихъ національностей: и нѣмцы, и скандинавы, и итальянцы, и русскіе, и англичане; такъ думаютъ всѣ художники новаго времени во всѣхъ родахъ искусства: и въ живописи, и въ скульптурѣ, и въ музыкѣ. Опираясь на Ничше и Вагнера,

художники новаго времени полагаютъ, что имъ не нужно быть понятыми грубыми массами, имъ достаточно вызвать поэтическія состоянія наилучше воспитанныхъ людей: „best nurtured men“, какъ говорить англійскій эстетикъ.

Для того, чтобы то, что я говорю, не представилось голословнымъ, приведу здѣсь хоть нѣкоторые образцы французскихъ, шедшихъ впереди этого движенія, поэтовъ. Поэтамъ этимъ имя легионъ.

Я выбралъ французскихъ новыхъ писателей, потому что они ярче другихъ выражаютъ новое направленіе искусства, и большинство европейцевъ подражаютъ имъ.

Кромѣ тѣхъ, которыхъ имена считаются уже знаменитыми, какъ-то: Бодлеръ, Верленъ, нѣкоторыя имена этихъ поэтовъ слѣдующія: Jean Moreas, Charles Maurice, Henri de Régnier, Charles Vignier, Adrien Romaille, René Ghil, Maurice Maeterlinck, C. Albert Aurier, Reney de Gourmont, St. Paul, Roux le Magnifique, Georges Rodenbach, le comte Robert de Montesquiou, Fézansac. Это символисты и декаденты. Потомъ идутъ маги: Joséphin Peladan, Paul Adam, Jules Bois, M. Parus и др.

Кромѣ этихъ, есть еще 141 поэтъ, которыхъ перечисляеть Думикъ въ своей книгѣ.

Вотъ образцы тѣхъ изъ этихъ поэтовъ, которые считаются лучшими. Начинаю съ самаго знаменитаго, признаннаго великимъ человѣкомъ, достойнымъ памятника, — Бодлера. Вотъ, на примѣръ, его стихотвореніе изъ его знаменитыхъ: „Fleurs du Mal“.

## XXV.

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne  
 O vase de tristesse, ô grande taciturne,  
 Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
 Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
 Plus ironiquement accumuler les lieues,  
 Qui séparent mes bras des immensités bleues.  
 Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,

Comme après un cadavre un chocur de vermisses.  
 Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!  
 Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!

Вотъ другое того же Бодлера:

Duellum.

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes  
 Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.  
 — Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes  
 D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse,  
 Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,  
 Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.  
 — O fureur des coeurs mûrs par l'amour ulcérés!

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces  
 Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,  
 Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.

— Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!  
 Roulons y sans remords, amazone inhumaine,  
 Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!

Для того, чтобы быть точнымъ, я долженъ сказать, что въ сборникѣ есть стихотворенія менѣе непонятныя, но нѣтъ ни одного, которое было бы просто и могло бы быть понято безъ нѣкотораго усилія, — усилія, рѣдко вознагражденнаго, такъ какъ чувства, передаваемыя поэтомъ, и нехорошія, и весьма низменныя чувства.

Выражены же эти чувства всегда умышленно оригинально и нелѣпо. Предназначенная темнота эта особенно замѣтна въ прозѣ, гдѣ авторъ могъ бы говорить просто, если бы хотѣлъ.



Вотъ, напримѣръ, изъ его *Petits poèmes en prose*, первая пьеса *L'étranger*.

*L'étranger.*

— Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, des ton père, ta mère, ton frère ou ta soeur?

— Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.

— Tes amis?

— Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

— Ta patrie?

— J'ignore sous quelle latitude elle est située.

— La beauté?

— Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

— L'or?

— Je le hais, comme vous haïssez Dieu.

• — Eh! qu'aimes tu donc, extraordinaire étranger?

— J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas.. les merveilleux nuages!...

Пьеса „La soupe“ et „Les nuages“ должна, вѣроятно, изображать непонятость поэта даже тою, кого онъ любить. Вотъ эта пьеса.

„Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger jé contempiais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais à travers ma contemplation:— „Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.“

Et tout-à-coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau de vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait: — „Allez-vous bientôt manger votre soupe, s... b... de marchand de nuages?“.

Какъ ни искусственно это произведение, съ нѣкоторымъ усилиемъ можно догадаться, что хотѣлъ сказать имъ ав-

торъ, но есть пьесы совершенно непонятныя, для меня, по крайней мѣрѣ.

Вотъ, на примѣръ: „Le Galant tireur“, смысла которой я не могъ понять совершенно.

### Le Galant tireur.

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour *tuer* le Temps.

Tuer ce monstre-là, n'est ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun?—Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle femme, à cette mystérieuse femme, à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé: l'une d'elle s'enfonça même dans le plafond; et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: „Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien! cher ange, *je me figure que c'est vous*“. Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrationnelle femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta:

„Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse“!

Произведенія другой знаменитости, Верлена, не менѣе вычурны и не менѣе непонятны. Вотъ, на примѣръ, I-я изъ отдѣла „Ariettes oubliées“.

Вотъ эта первая ariette:

Le vent dans la plaine  
Suspend son haleine.

(Favart).

C'est l'extase langoureuse,  
C'est la fatigue amoureuse,  
C'est tous les frissons des bois

Parmi l'étreinte des brises,  
 C'est, vers les ramures grises,  
 Le choeur des petites voix.  
 O le frère et frais murmure!  
 Cela gazouille et susure,  
 Cela ressemble au cri doux  
 Que l'herbe agitée expire...  
 Tu dirais, sous l'eau qui vire,  
 Le roulis sourd des cailloux.  
 Cette âme qui se lamente  
 En cette plainte dormante,  
 C'est la nôtre, n'est ce pas?  
 La mienne, dis, et la tienne,  
 Dont s'exhale l'humble antienne  
 Par ce tiède soir, tout bas.

Какой это choeur des petites voix? И какой cri doux l'herbe agitée expire? И какой смысл имѣть все—остается для меня совершенно непонятно.

А вотъ другая ariette:

### VIII.

Dans l'interminable  
 Ennui de la plaine,  
 La neige incertaine  
 Luit comme du sable.  
 Le ciel est de cuivre,  
 Sans lueur aucune.  
 On croirait voir vivre  
 Et mourir la lune.  
 Comme des nuées  
 Flottent gris les chênes  
 Des forêts prochaines  
 Parmi les buées.  
 Ce ciel est de cuivre,  
 Sans lueur aucune.  
 On croirait voir vivre

Et mourir la lune.  
 Corneille poussive  
 Et vous, les loups maigres,  
 Par ces bises aigres,  
 Quoi donc vous arrive?  
 Dans interminable  
 Ennui de la plaine,  
 La neige incertainc  
 Luit comme du sable.

Какъ это въ мѣдномъ небѣ живетъ и умираетъ луна, и какъ это снѣгъ блеститъ какъ песокъ? Все это ужъ не только непонятно, но, подъ предлогомъ передачи настроенія, наборъ невѣрныхъ сравненій и словъ.

Кромѣ этихъ искусственныхъ и неясныхъ стихотвореній, есть понятныя, но зато ужъ совершенно плохія и по формѣ, и по содержанію стихотворенія. Таковы всѣ стихотворенія по заглавію „La Sagesse“. Въ этихъ стихотвореніяхъ самое большое мѣсто занимаютъ очень плохія выраженія самыхъ пошлыхъ католическихъ и патріотическихъ чувствъ. Въ нихъ есть, напримѣръ, такія строфы:

Je ne veux plus penser qu'à ma mère Marie,  
 Siège de la sagesse et source de pardons,  
 Mère de France aussi de qui nous attendons  
*Inébranlablement l'honneur de la patrie.*

Прежде чѣмъ привести примѣры изъ другихъ поэтовъ, не могу не остановиться на удивительной знаменитости этихъ двухъ стихотворцевъ: Бодлера и Верлена, признанныхъ теперь великими поэтами. Какимъ образомъ французы, у которыхъ были Chénier, Musset, Lamartine, а главное Hugo, у которыхъ недавно еще были такъ-называемые парнасцы: Leconte de Lisle, Sully Prud'homme и др., могли приписать такое значеніе и считать великими этихъ двухъ стихотворцевъ, очень неискусныхъ по формѣ и весьма низкихъ и пошлыхъ по содержанію? Міросозерцаніе одного, Бодлера, состоитъ въ возведеніи въ теорію гру-

баго эгоизма и замѣнѣ нравственности неопредѣленнымъ, какъ облака, понятіемъ красоты, и красоты непремѣнно искусственной. Бодлеръ предпочиталъ раскрашенное женское лицо натуральному и металлическія деревья и театральное подобіе воды—натуральнымъ.

Міросозерцаніе другого поэта, Верлена, состоитъ изъ дряблой распушенности, признанія своего нравственнаго безсилія и, какъ спасенія отъ этого безсилія, самаго грубаго католическаго идолопоклонства. Оба при томъ не только совершенно лишены наивности, искренности и простоты, но оба преисполнены искусственности, оригинальничанья и самомѣнія. Такъ что въ наименѣ плохихъ ихъ произведеніяхъ видишь больше г-на Бодлера или Верлена, чѣмъ то, что они изображаютъ. И эти два плохіе стихотворца составляютъ школу и ведутъ за собою сотни послѣдователей.

Объясненіе этого явленія только одно: то, что искусство того общества, въ которомъ дѣйствуютъ эти стихотворцы, не есть серьезное, важное дѣло жизни, а только забава. Забава же всякая прискучиваетъ при всякомъ повтореніи. Для того, чтобы сдѣлать прискучивающую забаву опять возможной, надо какъ-нибудь обновить ее: прискучилъ бостонъ—выдумывается вистъ; прискучилъ вистъ, придумывается преферансъ; прискучилъ преферансъ—придумывается еще новое, и т. д. Сущность дѣла остается та же, только формы мѣняются. Такъ и въ этомъ искусствѣ: содержаніе его, становясь все ограниченнѣе и ограниченнѣе, дошло, наконецъ, до того, что художникамъ этихъ исключительныхъ классовъ кажется, что все уже сказано, и новаго ничего уже сказать нельзя. И вотъ, чтобъ обновить это искусство, они ищутъ новыя формы.

Бодлеръ и Верленъ придумываютъ новую форму, при этомъ подновляя ее еще неупотребительными до сихъ поръ порнографическими подробностями. И критика и публика высшихъ классовъ признаетъ ихъ великими писателями.

Только этимъ объясняется успѣхъ не только Бодлера и Верлена, но и всего декадентства.

Есть, на примѣръ, стихотворенія Малларме и Метерлинка, не имѣющія никакого смысла и несмотря на это или, можетъ быть, вслѣдствіе этого, печатаемыя не только въ десяткахъ тысячахъ отдѣльныхъ изданій, но и въ сборникахъ лучшихъ произведеній молодыхъ поэтовъ.

Вотъ, на примѣръ, сонетъ Малларме:

(Pan, 1895. № 1).

A la nue accablante tu  
 Basse de basalte et de laves  
 A même les échos esclaves  
 Par une trompe sans vertu.  
 Quel sépulcral naufrage (tu  
 Le soir, écume, mais y brave)  
 Suprême une entre les épaves  
 Abôlit le mât dévêtu.  
 Ou cela que furibond faute  
 De quelque perdition haute,  
 Tout l'abime vain éployé  
 Dans le si blanc cheveu qui traîne  
 Avarement aura noyé  
 Le flanc enfant d'une sirène.

Стихотвореніе это—не исключеніе по непонятности. Я читалъ нѣсколько стихотвореній Малларме. Всѣ они такъ же лишены всякаго смысла. |

А вотъ образецъ другого знаменитаго изъ современныхъ поэта, три пѣсни Метерлинка. Выписываю тоже изъ журнала „Pan“, 1895 г. № 2.

Quand il est sorti  
 (j'entend la porte)  
 Quand il est sorti  
 Elle avait souri.  
 Mais quand il rentra  
 (J'entendis la lampe)  
 Mais quand il rentra

Une autre était là...  
Et j'ai vu la mort  
(J'entendis son âme)  
Et j'ai vu la mort  
Qui l'attend encore...  
On est venu dire  
(Mon enfant, j'ai peur)  
On est venu dire  
Qu'il allait partir...  
Ma lampe allumée  
(Mon enfant, j'ai peur)  
Ma lampe allumée  
Me suis approchée...  
A la première porte,  
(Mon enfant, j'ai peur)  
A la première porte,  
La flamme a tremblé...  
A la seconde porte  
(Mon enfant, j'ai peur)  
A la seconde porte,  
La flamme a parlé...  
A la troisième porte,  
(Mon enfant, j'ai peur)  
A la troisième porte,  
La lumière est morte...  
Et s'il revenait un jour  
Que faut-il lui dire?  
Dites lui qu'on l'attendit  
Jusqu'à s'en mourir...  
Et s'il interroge encore  
Sans me reconnaître  
Parlez lui comme une soeur,  
Il souffre peut-être...  
Et s'il demande où vous êtes  
Que faut-il répondre?  
Donnez lui mon anneau d'or

Sans rien lui répondre...  
 Et s'il veut savoir pourquoi  
 La salle est déserte?  
 Montrez lui la lampe éteinte  
 Et la porte ouverte...  
 Et s'il m'interroge alors  
 Sur la dernière heure?  
 Dites lui que j'ai souri  
 De peur qu'il ne pleure...

Кто вышелъ, кто пришелъ, кто разсказаль, кто умеръ?—

Таковы же и всѣ произведенія тѣхъ сотенъ поэтовъ, изъ которыхъ я выписаль нѣсколько именъ. Такія же стихотворенія печатаются у нѣмцевъ, скандинавовъ, итальянцевъ, у насъ русскихъ. И такихъ произведеній печатается и набирается если не милліоны, то сотни тысячъ экземпляровъ (нѣкоторыя расходятся въ десяткахъ тысячъ). Для набора, печатанія, составленія, переплета этихъ книгъ потрачены милліоны и милліоны рабочихъ дней, я думаю не меньше, чѣмъ сколько потрачено на постройку большой пирамиды. Но этого мало: то же происходитъ во всѣхъ другихъ искусствахъ, и милліоны рабочихъ дней тратятся на произведенія столь же непонятныхъ предметовъ въ живописи, музыкѣ, драмѣ.

Живопись не только не отстаеетъ въ этомъ отъ поэзіи, но идетъ впереди нея. Вотъ выписка изъ дневника любителя живописи, посѣтившаго въ 1894 г. выставки Парижа.

„Быль сегодня на 3-хъ выставкахъ: символистовъ, импрессионистовъ и неоимпрессионистовъ. Добросовѣстно и старательно смотрѣлъ на картины, но опять то же недоумѣніе и подъ конецъ возмущеніе. Первая выставка Camille Pissaro самая еще понятная, хотя рисунка нѣтъ, содержанія нѣтъ и колоритъ самый невѣроятный. Рисунокъ такъ неопредѣленъ, что иногда не поймешь, куда повернута рука или голова. Содержаніе большею частью „effets“: Effet de brouillard, Effet du soir, Soleil couchant. Нѣсколько картинъ съ фигурами, но безъ сюжета.



„Въ колоритѣ преобладаетъ ярко-синяя и ярко-зеленая краска. И въ каждой картинѣ свой основной тонъ, которымъ вся картина какъ бы обрызгана. Напримѣръ, въ пастушкѣ, стерегущей гусей, основной тонъ *vert de gris* и вездѣ попадаются пятнышки этой краски: на лицѣ, волосахъ, рукахъ, платьѣ. Въ той же галлерей „Durand Ruel“ другія картины Puvis de Chavanne, Manet, Monet, Renoir, Sisley, — это все импрессионисты. Одинъ—не разобралъ имени—что-то похожее на Redon—написалъ синее лицо въ профиль. Во всемъ лицѣ только и есть этотъ синій тонъ съ бѣлилами. У Писсарро акварель вся сдѣлана точками. На первомъ планѣ корова вся разноцвѣтными точками написана. Общаго тона не уловишь, какъ ни отходи или ни приближайся.

„Оттуда пошелъ смотрѣть символиствъ. Долго смотрѣлъ, не спрашивая никого и стараясь самъ догадаться, въ чемъ дѣло, — но это свыше человѣческаго соображенія. Одна изъ первыхъ вещей бросилась мнѣ въ глаза—деревянный *haut-relief*, безобразно исполненный, изображающій женщину (голую), которая двумя руками выжимаетъ изъ двухъ сосковъ потоки крови. Кровь течетъ внизъ и переходитъ въ лиловые цвѣты. Волосы сперва спущены внизъ, потомъ подняты кверху, гдѣ превращаются въ деревья. Статуя выкрашена въ сплошную желтую краску, волосы—въ коричневую.

„Потомъ картина: желтое море, въ немъ плаваетъ не то корабль, не то сердце, на горизонтѣ профиль съ ореоломъ и съ желтыми волосами, которые переходятъ въ море и теряются въ немъ. Краски на нѣкоторыхъ картинахъ положены такъ густо, что выходитъ не то живопись, не то скульптура. Третье еще менѣе понятное: мужской профиль, передъ нимъ пламя и черныя полосы—пьявки, какъ мнѣ потомъ сказали. Я спросилъ, наконецъ, господина, который тамъ находился, что это значить, и онъ объяснилъ мнѣ, что статуя—это символъ, что она изображаетъ „La Terre“, плавающее сердце въ желтомъ морѣ—это „Illusion“, а господинъ

съ півявками—„Le mal“. Тутъ же нѣсколько импрессионистскихъ картинъ: примитивные профили съ какимъ-нибудь цвѣткомъ въ рукѣ. Однотонно, ненарисовано и или совершенно неопредѣленно, или обведено широкимъ чернымъ контуромъ“.

Это было въ 94 году; теперь направленіе это еще сильнѣе опредѣлилось: Боклинъ, Штукъ, Клиндеръ, Саша Шнейдеръ и др.

То же происходитъ и въ драмѣ. Представляется то архитекторъ, который почему-то не исполнилъ своихъ прежнихъ высокихъ замысловъ и вслѣдствіе этого лѣзетъ на крышу построеннаго имъ дома и оттуда летитъ торчмя головой внизъ; или какая-то непонятная старуха, выводящая крысъ, по непонятнымъ причинамъ уводитъ поэтического ребенка въ море и тамъ топить его; или какіе-то слѣпые, которые, сидя на берегу моря, для чего-то повторяютъ все одно и то же; или какой-то колоколь, который слетаетъ въ озеро и тамъ звонитъ.

То же происходитъ и въ музыкѣ, въ томъ искусствѣ, которое, казалось, должно бы быть болѣе всѣхъ всѣмъ одинаково понятно.

Знакомый вамъ и пользующійся извѣстностью музыкантъ садится за фортепіано и играетъ вамъ, по его словамъ, новое произведеніе свое или новаго художника. Вы слушаете странные громкіе звуки и удивляетесь гимнастическимъ упражненіямъ пальцевъ и ясно видите, что композиторъ, желаетъ внушить вамъ, что произведенные имъ звуки—поэтическія стремленія души. Вы видите его намѣреніе, но чувства вамъ не сообщается никакого, кромѣ скуки. Исполненіе продолжается долго или; по крайней мѣрѣ, такъ вамъ кажется, очень долго, потому что вы, ничего ясно не воспринимая, невольно вспоминаете слова А. Карра: „Plus ça va vite, plus ça dure longtemps“. И вамъ приходитъ въ голову, не мистификація ли это, не испытываетъ ли васъ исполнитель, кидая куда попало руками и пальцами по клавишамъ, надѣясь, что вы попадетесь и будете хвалить, а онъ засмѣется и признается, что только хотѣлъ испытать васъ.

Но когда, наконецъ, кончается, и потный и взволнованный, очевидно ожидающій похвалъ, музыкантъ встаетъ отъ фортепіано, вы видите, что все это было серьезно.

То же самое происходитъ и во всѣхъ концертахъ съ произведеніями Листа, Вагнера, Берліоза, Брамса и новѣйшаго Рихарда Штрауса и безчисленнаго количества другихъ, которые, не переставая, сочиняютъ оперу за оперой, симфонію за симфоніей, пьесу за пьесой.

То же самое происходитъ и въ области, гдѣ, казалось бы, трудно быть непонятнымъ,—въ области романа и повѣсти.

Вы читаете „Là bas“ Huysmans'a, или рассказы Киплинга, или „L'annonciateur“ Villier de l'Isle Adam'a изъ его „Contes cruels“ и др., и все это для васъ не только „abscons“ (новое новыхъ писателей слово), но совершенно непонятно и по формѣ, и по содержанію. Таковъ, на примѣръ, сейчасъ появляющійся въ *Revue blanche* романъ „Terre Promise“ E. Mogel, и также большинство новыхъ романовъ: слогъ очень размашистый, чувства какъ будто возвышенныя, но никакъ нельзя понять, что, гдѣ и съ кѣмъ происходитъ.

И таково все молодое искусство нашего времени.

Люди первой половины нашего вѣка — цѣнители Гете, Шиллера, Мюссе, Гюго, Диккенса, Бетховена, Шопена, Рафаэля, Винчи, Микель-Анджело, Де-Лароша, ничего не понимая въ этомъ новѣйшемъ искусствѣ, часто прямо причисляютъ произведенія этого искусства къ безвкусуному безумію и хотятъ игнорировать его. Но такое отношеніе къ новому искусству совершенно неосновательно, потому что, во-первыхъ, это искусство все болѣе и болѣе распространяется и уже завоевало себѣ твердое мѣсто въ обществѣ,—такое же, какое завоевалъ себѣ романтизмъ въ 30-хъ годахъ; во-вторыхъ, и главное, потому, что если можно судить такъ о произведеніяхъ позднѣйшаго, такъ-называемаго декадентскаго, искусства только потому, что мы ихъ не понимаемъ, то вѣдь есть огромное количество людей—весь рабочій народъ, да и многіе изъ нерабочаго народа, которые точно также не понимаютъ тѣ произведенія

искусства, которыя мы считаемъ прекрасными: стихи нашихъ любимыхъ художниковъ: Гете, Шиллера, Гюго, романы Диккенса, музыку Бетховена, Шопена, картины Рафаэля, Микель-Анджело, Винчи и др.

Если я имѣю право думать, что большія массы народа не понимаютъ и не любятъ того, что я признаю несомнѣнно хорошимъ, потому что онѣ не развились достаточно, то я не имѣю права отрицать и того, что я могу не понимать и не любить новыхъ произведеній искусствъ потому только, что я недостаточно развитъ, чтобы понимать ихъ. Если же я имѣю право сказать, что я не понимаю съ большинствомъ единомышленныхъ со мною людей произведеній новаго искусства потому только, что тамъ нечего понимать и что это дурное искусство, то точно съ тѣмъ правомъ можетъ еще бѣльшее большинство, вся рабочая масса, не понимающая того, что я считаю прекраснымъ искусствомъ, сказать, что то, что я считаю хорошимъ искусствомъ, есть дурное искусство и что тамъ нечего понимать.

Особенно ясно я увидалъ несправедливость осужденія новаго искусства, когда разъ при мнѣ одинъ поэтъ, сочиняющій непонятныя стихи, съ веселой самоувѣренностью смѣялся надъ непонятною музыкой, и скоро послѣ этого музыкантъ, сочиняющій непонятныя симфоніи, съ такою же самоувѣренностью смѣялся надъ непонятными стихами. Осуждать новое искусство за то, что я, человекъ воспитанія первой половины вѣка, не понимаю его—я не имѣю права и не могу; я могу только сказать, что оно непонятно для меня. Единственное преимущество того искусства, которое я признаю, передъ декадентскимъ, состоитъ въ томъ, что это мною признаваемое искусство понятно нѣсколько бѣльшему числу людей, чѣмъ теперешнее.

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

не понимаю, есть не настоящее, а дурное; изъ этого я могу заключить только то, что искусство, становясь все болѣе и болѣе исключительнымъ, становилось все болѣе и болѣе непонятнымъ для все бѣльшаго и бѣльшаго количества людей, въ этомъ своемъ движеніи къ бѣльшей и бѣльшей непонятности, на одной изъ ступеней, на которой я нахожусь со своимъ привычнымъ искусствомъ, дошло до того, что оно понимается самымъ малымъ числомъ избранныхъ, и что число этихъ избранныхъ все уменьшается и уменьшается.

Какъ только искусство высшихъ классовъ выдѣлилось изъ народнаго искусства, такъ явилось убѣжденіе о томъ, что искусство можетъ быть искусствомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ быть непонятно массамъ. А какъ только было допущено это положеніе, такъ неизбѣжно надо было допустить, что искусство можетъ быть понятнымъ только для самага малаго числа избранныхъ и, наконецъ, только для двухъ или одного—лучшаго своего друга—самого себя. Такъ и говорятъ прямо теперешніе художники: „я творю и понимаю себя, а если кто не понимаетъ меня, тѣмъ хуже для него“.

Утвержденіе о томъ, что искусство можетъ быть хорошимъ искусствомъ, а между тѣмъ быть непонятнымъ большому количеству людей, до такой степени несправедливо,— послѣдствія его до такой степени пагубны для искусства и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ оно распространено, такъ вѣлось въ наше представленіе, что нельзя достаточно разяснить всю несообразность его.

Нѣтъ ничего обыкновеннѣе, какъ то, чтобы слышать про мнимыя произведенія искусства, что они очень хороши, но что очень трудно понять ихъ. Мы привыкли къ такому утвержденію, а между тѣмъ сказать, что произведеніе искусства хорошо, но не понятно, все равно, что сказать про какую-нибудь пищу, что она очень хороша, но люди не могутъ ѣсть ея. Люди могутъ не любить гнилой сыръ, протухлыхъ рябчиковъ и т. п. кушаній, цѣнныхъ гастрономами съ извращеннымъ вкусомъ, но хлѣбъ, плоды

хороши только тогда, когда они нравятся людямъ. То же и съ искусствомъ: извращенное искусство можетъ быть непонятно людямъ, но хорошее искусство всегда понятно всѣмъ.

Говорять, что самыя лучшія произведенія искусства таковы, что не могутъ быть поняты большинствомъ и доступны только избраннымъ, подготовленнымъ къ пониманію этихъ великихъ произведеній. Но если большинство не понимаетъ, то надо растолковать ему, сообщить ему тѣ знанія, которыя нужны для пониманія. Но оказывается, что такихъ знаній нѣтъ, и растолковать произведенія нельзя, и потому тѣ, которые говорятъ, что большинство не понимаетъ хорошихъ произведеній искусства, не даютъ разъясненій, а говорятъ, что для того чтобы понять, надо читать, смотрѣть, слушать еще и еще разъ тѣ же произведенія. Но это значитъ не разъяснять, а приучать. А приучать можно ко всему и къ самому дурному. Какъ можно приучить людей къ гнилой пищѣ, къ водкѣ, табуку, опиуму, такъ можно приучить людей къ дурному искусству, что собственно и дѣлается.

Кромѣ того, нельзя говорить, что большинство людей не имѣетъ вкуса для оцѣнки высшихъ произведеній искусства. Большинство всегда понимало и понимаетъ то, что и мы считаемъ самымъ высокимъ искусствомъ: художественно простыя повѣствованія библіи, притчи Евангелія, народную легенду, сказку, народную пѣсню всѣ понимаютъ. Почему же большинство вдругъ лишилось способности понимать высокое въ нашемъ искусствѣ?

Про рѣчь можно сказать, что она прекрасна, но непонятна тѣмъ, которые не знаютъ языка, на которомъ она произнесена. Рѣчь, произнесенная по-китайски, можетъ быть прекрасна и остаться для меня непонятною, если я не знаю по-китайски, но произведеніе искусства тѣмъ и отличается отъ всякой другой духовной дѣятельности, что его языкъ понятенъ всѣмъ, что оно заражаетъ всѣхъ безъ различія. Слезы, смѣхъ китайца заражаютъ меня точно такъ же, какъ смѣхъ, слезы русскаго, точно такъ же

и живопись и музыка и поэтическое произведение, если оно переведено на понятный для меня языкъ. Пѣсня киргиза и японца, хотя и слабѣ, чѣмъ самого киргиза и японца, но трогаетъ меня. Также трогаетъ меня японская живопись и индѣйская архитектура и арабская сказка. Если меня мало трогаетъ пѣсня японца и романъ китайца, то не потому, что я не понимаю этихъ произведений, а потому, что я знаю и приученъ къ предметамъ искусства болѣе высокимъ, а никакъ не потому, что это искусство выше меня. Великіе предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всѣмъ. Исторія Юсифа, переведенная на китайскій языкъ, трогаетъ китайцевъ. Исторія Сакіа Муни трогаетъ насъ. Такія же есть зданія, картины, статуи, музыка. И потому, если искусство не трогаетъ, то нельзя говорить, что это происходитъ отъ непониманія зрителемъ и слушателемъ, а можно и должно заключить изъ этого только то, что это или дурное искусство, или вовсе не искусство.

Искусство тѣмъ-то и отличается отъ разсудочной дѣятельности, требующей подготовленія и извѣстной послѣдовательности знаній (такъ что нельзя учить тригонометріи человѣка, не знающаго геометріи), что искусство дѣйствуетъ на людей независимо отъ ихъ степени развитія и образованія, что прелесть картины, звуковъ, образовъ, заражаетъ всякаго человѣка, на какой бы онъ ни находился степени развитія.

Дѣло искусства состоитъ именно въ томъ, чтобы дѣлать понятнымъ и доступнымъ то, что могло быть непонятно и недоступно въ видѣ разсужденій. Обыкновенно, получая истинно художественное впечатлѣніе, получающему кажется, что онъ это зналъ и прежде, но только не умѣлъ высказать.

И такимъ было всегда хорошее, высшее искусство: Иліада, Одиссея, исторія Іакова, Исаака, Юсифа, и пророки еврейскіе, и псалмы, и евангельскія притчи, и исторія Сакіа-Муни и гимны Ведовъ—передаютъ очень высокія чув-

ства и, несмотря на то, вполне понятны намъ теперь, образованнымъ и необразованнымъ, и были понятны тогдашнимъ, еще менѣе чѣмъ нашъ рабочій народъ образованнымъ людямъ. Говорятъ о непонятности. Но если искусство есть передача чувствъ, вытекающихъ изъ религіознаго сознанія людей, то какъ же можетъ быть непонятно чувство, основанное на религіи, т.-е. на отношеніи человѣка къ Богу? Такое искусство должно быть и дѣйствительно было всегда всѣмъ понятно, потому что отношеніе всякаго человѣка къ Богу одно и то же. И потому и храмы и изображенія и пѣніе въ нихъ всегда всѣмъ были понятны. Помѣха пониманія высшихъ, лучшихъ чувствъ, какъ это и сказано въ Евангеліи, никакъ не въ недостаткѣ развитія и ученія, а напротивъ, въ ложномъ развитіи и ложномъ ученіи. Непонятно дѣйствительно можетъ быть хорошее и высокое художественное произведеніе, но только не простымъ, не извращеннымъ рабочимъ людямъ народа (этимъ понятно все самое высшее), но настоящее художественное произведеніе можетъ быть и часто бываетъ непонятно многученымъ, извращеннымъ, лишеннымъ религіи людямъ, какъ это постоянно происходитъ въ нашемъ обществѣ, гдѣ высшія религіозныя чувства прямо непонятны людямъ. Я знаю, напримѣръ, людей, считающихъ себя самыми утонченными, которые говорятъ, что не понимаютъ поэзіи любви къ ближнему и самоотверженія, не понимаютъ поэзіи цѣломудрія.

Такъ что непонятно можетъ быть хорошее, большое, всемірное, религіозное искусство только маленькому кружку извращенныхъ людей, а никакъ не наоборотъ.

Не можетъ быть непонятно большимъ массамъ искусство только потому, что оно очень хорошо, какъ это любятъ говорить художники нашего времени. Скорѣе надо предположить, что большимъ массамъ непонятно искусство только потому, что искусство это очень плохое или даже и вовсе не искусство. Такъ что столь любимые, наивно принимаемые культурной толпой, доводы о томъ, что для того, чтобы почувствовать искусство, надо понимать его



(что въ сущности значить только пріучиться къ нему), есть самое вѣрное указаніе на то, что то, что предлагается понимать такимъ образомъ, есть или очень плохое, исключительное искусство, или вовсе не искусство.

Говорятъ: произведенія искусства не нравятся народу, потому что онъ неспособенъ понимать его. Но если произведенія искусства имѣтъ цѣлью зараженіе людей тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ художникъ, то какъ же говорить о непониманіи?

Человѣкъ изъ народа прочелъ книгу, посмотрѣлъ картину, прослушалъ драму или симфонію и не получилъ никакихъ чувствъ. Ему говорятъ, что это отъ того, что онъ не умѣетъ понимать. Человѣку обѣщаютъ показать извѣстное зрѣлище,—онъ входитъ и ничего не видитъ. Ему говорятъ, что это потому, что у него не приготовлено къ этому зрѣлищу зрѣніе. Но вѣдь человѣкъ знаетъ, что онъ все прекрасно видитъ. Если же онъ не видитъ того, что ему обѣщали показать, то онъ заключаетъ только то, (что и совершенно справедливо), что люди, взявшіеся показать ему зрѣлище, не исполнили того, за что взялись. Точно такъ же и совершенно справедливо заключаетъ человѣкъ изъ народа о произведеніяхъ искусства нашего, не вызывающихъ въ немъ никакого чувства. И потому говорить, что человѣкъ не трогается моимъ искусствомъ, потому что онъ еще глупъ, что очень и самонадѣянно и вмѣстѣ дерзко, значить извращать роли, и сваливать съ большой головы на здоровую.

Вольтеръ говорилъ, что: *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*: еще съ большимъ правомъ можно сказать про искусство, что: *tous les genres sont bons, hors celui qu'on ne comprend pas*; или: *qui ne produit pas son effet*, потому что какое же можетъ быть достоинство въ предметѣ, который не дѣлаетъ того, на что онъ предназначенъ?

Главное же то, что, какъ только допустить, что искусство можетъ быть искусствомъ, будучи непонятнымъ какимъ-либо душевно здоровымъ людямъ, такъ нѣтъ никакой

причины какому бы то ни было кружку извращенныхъ людей не сочинять произведенія, щекочущія ихъ извращенныя чувства, и непонятныя никому, кромѣ ихъ самихъ, называя эти произведенія искусствомъ, что собственно и дѣлается теперь такъ называемыми декадентами.

Ходъ, по которому шло искусство, подобенъ накладыванію на кругъ большого діаметра—круговъ все меньшаго и меньшаго діаметра: такъ что образуется конусъ, вершина котораго уже перестаетъ быть кругомъ. Это самое и сдѣлалось съ искусствомъ нашего времени.

## ХІ.

Становясь все бѣднѣе и бѣднѣе содержаніемъ и все непонятнѣе и непонятнѣе по формѣ, оно въ послѣднихъ своихъ проявленіяхъ утратило даже всѣ свойства искусства и замѣнилось подобіями искусства.

Мало того, что, вслѣдствіе своего отдѣленія отъ всенароднаго, искусство высшихъ классовъ стало бѣдно содержаніемъ и дурно по формѣ, т.-е. все болѣе и болѣе непонятно,—искусство высшихъ классовъ съ теченіемъ времени перестало даже и быть искусствомъ и стало замѣняться поддѣлкой подъ искусство.

Произошло это по слѣдующимъ причинамъ. Искусство всенародное возникаетъ только тогда, когда какой-либо человѣкъ изъ народа, испытавъ сильное чувство, имѣетъ потребность передать его людямъ. Искусство же богатыхъ классовъ возникаетъ не потому, что въ этомъ потребность художника, а преимущественно потому, что люди высшихъ классовъ требуютъ развлеченій, за которыя хорошо вознаграждаютъ. Люди богатыхъ классовъ требуютъ отъ искусства передачи чувствъ, пріятныхъ имъ, и художники стараются удовлетворять этимъ требованіямъ. Но удовлетворять этимъ требованіямъ очень трудно, такъ какъ люди богатыхъ классовъ, проводя свою жизнь въ праздности и роскоши, требуютъ неперестающихъ развлеченій искусст-

вомъ; производить же искусство, хотя бы и самаго низшаго разбора, нельзя по произволу, — надо, чтобъ оно само родилось въ художникѣ. И потому художники, для того чтобъ удовлетворить требованіямъ людей высшихъ классовъ, должны были выработать такіе приемы, посредствомъ которыхъ они могли бы производить предметы, подобные искусству. И приемы эти выработались.

Приемы эти слѣдующіе: 1) заимствованіе, 2) украшенія, 3) поразительность и 4) занимательность. Первый приемъ состоитъ въ томъ, чтобы заимствовать изъ прежнихъ произведеній искусства или цѣлые сюжеты, или только отдѣльныя черты прежнихъ, всѣмъ извѣстныхъ поэтическихъ произведеній и такъ передѣлывать ихъ, чтобъ онѣ съ нѣкоторыми добавленіями представляли нѣчто новое.

Такія произведенія, вызывая въ людяхъ извѣстнаго круга воспоминанія о художественныхъ чувствахъ, испытанныхъ прежде, производятъ впечатлѣніе, подобное искусству, и сходятъ между людьми, ищущими наслажденія отъ искусства, за таковое, если при этомъ соблюдены еще другія нужныя условія. Сюжеты, заимствованные изъ прежнихъ художественныхъ произведеній, называются обыкновенно поэтическими сюжетами. Предметы же и лица, заимствованные изъ прежнихъ художественныхъ произведеній, называются поэтическими предметами. Такъ, считаются, въ нашемъ кругу, всякаго рода легенды, саги, старинныя преданія—поэтическими сюжетами. Поэтическими же лицами и предметами считаются дѣвы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всѣхъ видахъ, лунный свѣтъ, грозы, горы, море, пропасти, цвѣты, длинные волосы, львы, ягненокъ, голубь, соловей; поэтическими, вообще, считаются всѣ тѣ предметы, которые чаще другихъ употреблялись прежними художниками для своихъ произведеній.

Лѣтъ сорокъ тому назадъ не умная, но очень цивилизованная, *auant beaucoup d'acquis*—дама (она уже умерла теперь) позвала меня, чтобы прослушать сочиненный ею романъ. Въ романѣ этомъ дѣло начиналось съ того, что героиня

въ поэтическомъ лѣсу, у воды, въ поэтической бѣлой одеждѣ, съ поэтическими распущенными волосами, читала стихи. Дѣло происходило въ Россіи, и вдругъ изъ-за кустовъ появлялся герой въ шляпѣ съ перомъ à la Guillaume Tell (такъ и было написано) и съ двумя сопутствующими ему поэтическими бѣлыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично. Но все было бы хорошо, еслибъ герою не надо было говорить; но какъ только господинъ въ шляпѣ à la Guillaume Tell началъ разговаривать съ дѣвицей въ бѣломъ платьѣ, такъ ясно стало, что автору сказать нечего, а что онъ тронуть поэтичными воспоминаніями прежнихъ произведеній и думаетъ, что, перебирая эти воспоминанія, онъ можетъ произвести художественное впечатлѣніе. Но художественное впечатлѣніе, т.-е. зараженіе, получается только тогда, когда авторъ самъ по-своему испыталъ какое-либо чувство и передаетъ его, а не тогда, когда онъ передаетъ чужое, переданное ему чувство. Этого рода поэзія отъ поэзіи не можетъ заражать людей, а только даетъ подобіе произведенія искусства, и то только для людей съ извращеннымъ эстетическимъ вкусомъ. Дама эта была очень глупа и не талантлива, и потому видно было сразу, въ чемъ было дѣло; но когда за такія заимствованія берутся люди начитанные и талантливые, да еще выработавшіе технику своего искусства, то выходятъ тѣ заимствованія изъ греческаго, древняго, христіанскаго и міеологическаго міра, которыхъ такъ много развелось и, въ особенности теперь, такъ много продолжаетъ появляться, и которыя принимаются публикой за произведенія искусства, если эти заимствованія хорошо обдѣланы техникой того искусства, въ которомъ они сдѣланы.

Характернымъ образцомъ такого рода поддѣлокъ подъ искусство въ области поэзіи можетъ служить пьеса Ростана *Princesse Loiraine*, въ которой нѣтъ искры искусства, но которая кажется многимъ и, вѣроятно, ея автору очень поэтичною.

Второй пріемъ, дающій подобіе искусства—это украше-

ніе. Сущность этого приѣма состоитъ въ томъ, чтобы доставить читателю, зрителю, слушателю наиболѣе пріятныя для чувствъ зрѣнія, слуха впечатлѣнія, соединенныя съ предметомъ, выдаваемымъ за искусство. Въ словесномъ искусствѣ, въ стихахъ, приѣмъ этотъ состоитъ въ употребленіи самыхъ пріятныхъ размѣровъ, риѣмъ, выражений (эвфемизмъ); въ прозѣ—въ яркости и красотѣ описаній; въ драмѣ—въ привлекательности актеровъ и, преимущественно, актрисъ, въ богатствѣ костюмовъ и декораций; въ живописи—въ красивости изображенныхъ предметовъ, въ колоритности; въ музыкѣ—въ пассажахъ, фіоритурахъ, въ соединеніи различныхъ тембровъ, въ увеличеніи оркестра, въ новыхъ инструментахъ и т. п.

Украшенія эти въ послѣднее время доведены до такого совершенства, что люди высшихъ классовъ прямо принимаютъ одни эти украшения за произведенія искусства, къ чему они тѣмъ болѣе склонны, что существующая теорія считаетъ красоту содержаніемъ искусства.

Третій приѣмъ—это воздѣйствіе на внѣшнія чувства, воздѣйствіе часто совершенно физическое,—то, что называется поразительностью, эффектносью. Эффекты эти во всѣхъ искусствахъ состоятъ преимущественно въ контрастахъ: въ сопоставленіи ужаснаго и нѣжнаго, прекраснаго и безобразнаго, громкаго и тихаго, темнаго и свѣтлаго, самаго обыкновеннаго и самаго необычайнаго. Въ словесномъ искусствѣ, кромѣ эффектовъ, контрастовъ, есть еще эффекты, состоящіе въ описаніи или изображеніи того, что никогда не описывалось и не изображалось, преимущественно въ описаніи и изображеніи подробностей, вызывающихъ половую похоть, или подробностей страданій и смерти, вызывающихъ чувство ужаса,—такъ, напримѣръ, чтобы при описаніи убійства было протокольное описаніе разрывовъ тканей, опухолей, запаха, количества и вида крови. То же самое и въ живописи: кромѣ контрастовъ всякаго рода, входитъ въ употребленіе въ живописи еще контрастъ, состоящій въ тщательной отдѣлкѣ одного предмета и не-

брежности всего остального. Главный же и употребительный въ живописи эффектъ—это эффектъ свѣта и изображенія ужаснаго. Въ драмѣ самые обыкновенные эффекты—кромѣ контрастовъ—это бури, громы, лунный свѣтъ, дѣйствія на морѣ или при морѣ и перемѣна костюмовъ, обнаженіе женскаго тѣла, сумасшествіе, убійства и вообще смерти, при которыхъ умирающіе съ подробностью передаютъ всѣ фазисы агоніи. Въ музыкѣ самые употребительные эффекты—это то, чтобы съ самыхъ слабыхъ и одинаковыхъ звуковъ начиналось *crescendo*, и усложненіе, доходящее до самыхъ сильныхъ и сложныхъ звуковъ всего оркестра, или чтобъ одни и тѣ же звуки повторялись *agreggio* во всѣхъ октавахъ разными инструментами, или то, чтобы гармонія, темпъ и ритмъ были совершенно не тѣ, которые естественно вытекаютъ изъ хода музыкальной мысли, а поражали бы своею неожиданностью. Кромѣ того, эффекты въ музыкѣ самые обыкновенные производятся чисто-физическимъ способомъ, силой звуковъ, въ особенности въ оркестрѣ.

Таковы нѣкоторые изъ употребительнѣйшихъ эффектовъ во всѣхъ искусствахъ, но, кромѣ того, есть еще одинъ и общій всѣмъ искусствамъ: это—изображеніе однимъ искусствомъ того, что свойственно изображать другому, такъ чтобы музыка „описывала“, какъ это дѣлаетъ вся программная музыка, и Вагнеровская, и его послѣдователей, а живопись, драма и поэзія „производили бы настроеніе“, какъ это дѣлаетъ все декадентское искусство.

Четвертый приѣмъ—это занимательность, т.-е. умственный интересъ, присоединяемый къ произведенію искусства. Занимательность можетъ заключаться въ запутанной завязкѣ (*plot*),—приѣмъ, который недавно еще очень употреблялся въ англійскихъ романахъ и во французскихъ комедіяхъ и драмахъ, но теперь сталъ выходить изъ моды и замѣнился документальностью, т.-е. обстоятельнымъ описаніемъ какого-либо или историческаго періода, или отдѣльной отрасли современной жизни. Такъ, напримѣръ, занимательность состоитъ въ томъ, что въ романѣ описывается египетская или

римская жизнь, или жизнь рудокоповъ, или прикащиковъ большого магазина, и читатель заинтересованъ и этотъ интересъ принимаетъ за художественное впечатлѣніе. Занимательность можетъ заключаться также въ самыхъ приемахъ выраженія. И этого рода занимательность стала теперь очень употребительна. Какъ стихи и прозу, такъ и картины, и драмы, и музыкальныя пьесы пишутъ такъ, что ихъ надо угадывать какъ ребусы, и этотъ процессъ угадыванія тоже доставляетъ удовольствіе и даетъ подобіе впечатлѣнія, получаемого отъ искусства.

Очень часто говорятъ, что произведеніе искусства очень хорошо, потому что оно поэтично или красиво, или эффектно, или интересно, тогда какъ ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое не только не могутъ быть мѣриломъ достоинства искусства, но не имѣютъ ничего общаго съ нимъ.

Поэтично—значить заимствовано. Всякое же заимствование есть только наведеніе читателей, зрителей, слушателей на нѣкоторое смутное воспоминаніе о тѣхъ художественныхъ впечатлѣніяхъ, которыя они получали отъ прежнихъ произведеній искусства, а не зараженіе тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ самъ художникъ. Произведеніе, основанное на заимствованіи, какъ, на примѣръ, Фаустъ Гете, можетъ быть очень хорошо обдѣлано, исполнено ума и всякихъ красотъ, но оно не можетъ произвести настоящаго художественнаго впечатлѣнія, потому что лишено главнаго свойства произведенія искусства—цѣльности, органичности, того, чтобы форма и содержаніе составляли одно неразрывное цѣлое, выражающее чувство, которое испыталъ художникъ. Въ заимствованіи художникъ передаетъ только то чувство, которое ему было передано произведеніемъ прежняго искусства, и потому всякое заимствование цѣлыхъ сюжетовъ или различныхъ сценъ, положеній, описаній есть только отраженіе искусства, подобіе его, а не искусство. И потому сказать про такое произведеніе, что оно хорошо потому, что поэтично, т.-е. похоже на произведеніе искусства, все равно, что сказать про монету, что

она хорошая, потому что похожа на настоящую. Такъ же мало украшенія или красота, какъ это думаютъ эстетики нашего времени, можетъ быть мѣриломъ достоинства искусства. Красота не можетъ быть мѣриломъ достоинства искусства, потому что, если главное свойство искусства есть зараженіе другихъ тѣмъ чувствомъ, которое испытываетъ художникъ, то зараженіе чувствомъ не только не совпадаетъ всегда съ красотой, но очень часто противоположно ей. Видъ самаго некрасиваго страданія можетъ сильнѣйшимъ образомъ заразить насъ чувствомъ жалости или умиленія и восхищенія передъ самоотверженіемъ или твердостью страдающаго, и, напротивъ, мы можемъ не испытывать никакого чувства зараженія при видѣ несомнѣнно красивой восковой фигуры.

Цѣнить произведеніе искусства по степени его красоты, въ сущности, такъ же странно, какъ судить о плодородности земли по красотѣ мѣстоположенія. Такая оцѣнка показываетъ только то, что, когда мы красотой определяемъ цѣнность произведенія, мы говоримъ не о произведеніи искусства, а о поддѣлкѣ подъ него.

Третій приемъ поддѣлки подъ искусство: поразительность или эффектность, точно также какъ и первые два, не совпадаетъ съ понятіемъ настоящаго искусства, потому что въ поразительности, въ эффектѣ новизны, неожиданности контраста, въ ужасности нѣтъ передаваемого чувства, а есть только воздѣйствіе на нервы. Если живописецъ прекрасно напишетъ рану съ кровью, видъ этой раны поразитъ меня, но тутъ не будетъ искусства. Протянутая одна нота на могучемъ органѣ произведетъ поразительное впечатлѣніе, часто вызоветъ даже слезы, но тутъ нѣтъ музыки, потому что не передается никакое чувство. А между тѣмъ такого рода физиологическіе эффекты постоянно принимаются людьми нашего круга за искусство не только въ музыкѣ, но въ поэзіи, живописи и драмѣ. Говорятъ: теперешнее искусство стало утонченно. Напротивъ, оно стало, благодаря погонѣ за эффектностью, чрезвычайно



грубо. Представляется, положимъ, новая, обошедшая всѣ театры Европы пьеса Ганнеле, въ которой авторъ хочетъ передать публикѣ состраданіе къ замученной дѣвочкѣ. Для того, чтобы вызвать это чувство въ зрителяхъ посредствомъ искусства, автору надо бы заставить одно изъ своихъ лицъ такъ выразить это состраданіе, чтобъ оно заразило всѣхъ, или описать вѣрно ощущенія дѣвочки. Но онъ не умѣетъ или не хочетъ этого сдѣлать, а избираетъ другой, болѣе сложный для декораторовъ, но болѣе легкій для художника способъ. Онъ заставляетъ дѣвочку умирать на сценѣ; и притомъ, чтобы усилить фізіологическое воздѣйствіе на публику, тушить освѣщеніе въ театрѣ, оставляя публику во мракѣ, и при звукахъ жалобной музыки показываетъ, какъ эту дѣвочку пьяный отецъ гонитъ, бьетъ. Дѣвочка корчится, пищитъ, стонетъ, падаетъ. Являются ангелы и уносятъ ее. И публика, испытывая при этомъ нѣкоторое волненіе, вполне увѣрена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но въ волненіи этомъ нѣтъ ничего эстетическаго, потому что нѣтъ зараженія однимъ человѣкомъ другого, а есть только смѣшанное чувство страданія за другого и радости за себя, что я не страдаю,—подобное тому, которое мы испытываемъ при видѣ казни, или которое римляне испытывали въ своихъ циркахъ.

Подмѣна эстетическаго чувства эффектностью особенно замѣтна въ музыкальномъ искусствѣ, — томъ искусствѣ, которое по своему свойству имѣетъ непосредственно фізіологическое воздѣйствіе на нервы. вмѣсто того, чтобы передавать въ мелодіи испытанныя авторомъ чувства, новый музыкантъ накапливаетъ, переплетаетъ звуки и, то усиливая, то ослабляя ихъ, производитъ на публику фізіологическое дѣйствіе, такое, которое можно измѣрить существующимъ для этого аппаратомъ \*). И публика это фізіологическое воздѣйствіе принимаетъ за дѣйствіе искусства.

---

\*) Существуетъ аппаратъ, посредствомъ котораго очень чувствительная стрѣлка, приведенная въ зависимость напряженія мускула руки, показываетъ фізіологическое дѣйствіе музыки на нервы и мускулы.

Что касается четвертаго приѣма, занимательности, то приѣмъ этотъ, хотя и болѣе другихъ чуждъ искусству, чаще всего смѣшивается съ нимъ. Не говоря объ умышленномъ скриваніи авторомъ въ романахъ и повѣстяхъ того, о чемъ долженъ догадываться читатель, очень часто приходится слышать про картину, про музыкальное произведение, что оно интересно. Что же значитъ интересно? Интересное произведение искусства значитъ или то, что произведение вызываетъ въ насъ неудовлетворенное любопытство, или то, что воспринимая произведение искусства, мы приобретаемъ новыя для насъ свѣдѣнія, или то, что произведение не вполне понятно, и мы понемногу и съ усиліемъ добираемся до его разъясненія и въ этомъ угадываніи его смысла находимъ извѣстное удовольствіе. Ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ занимательность не имѣетъ ничего общаго съ художественнымъ впечатлѣніемъ. Искусство имѣетъ цѣлью заражать людей тѣмъ чувствомъ, которое испытываетъ художникъ. Умственное же усиліе, которое нужно дѣлать зрителю, слушателю, читателю, для удовлетворенія возбужденнаго любопытства, или для усвоенія новыхъ приобретаемыхъ въ произведеніи свѣдѣній или усвоенія смысла произведенія, — поглащая вниманіе читателя, зрителя, слушателя, мѣшаетъ зараженію. А потому занимательность произведенія не только не имѣетъ ничего общаго съ достоинствомъ произведенія искусства, но скорѣе препятствуетъ, чѣмъ содѣйствуетъ художественному впечатлѣнію.

И поэтичность, и украшенія, и поразительность, и занимательность могутъ встрѣчаться въ произведеніи искусства, но не могутъ замѣнить главнаго свойства искусства:—чувства, испытаннаго художникомъ. Въ послѣднее же время въ искусствѣ высшихъ классовъ большинство предметовъ, выдаваемыхъ за предметы искусства—суть именно такіе предметы, только подобные искусству, но не имѣющіе въ основѣ главнаго свойства искусства — чувства, испытаннаго художникомъ.

Для того, чтобы человѣкъ могъ произвести истинный

предметъ искусства, нужно много условій. Нужно, чтобы человѣкъ этотъ стоялъ на уровнѣ высшаго для своего времени міросозерцанія, чтобы онъ пережилъ чувство и имѣлъ желаніе и возможность передать его и при этомъ еще имѣлъ талантливость къ какому-либо роду искусствъ. Всѣ эти условія, нужныя для произведенія истиннаго искусства, очень рѣдко соединяются. Для того же, чтобы производить съ помощью выработавшихся приемовъ: заимствованія, украшенія, эффектности и занимательности, подобія искусства, которыя въ нашемъ обществѣ хорошо вознаграждаются, нужно только имѣть талантъ въ какой-нибудь области искусства, что встрѣчается очень часто. Талантомъ я называю способность: въ словесномъ искусствѣ — легко выражать свои мысли и впечатлѣнія и подмѣчать и запоминать характерныя подробности; въ пластическомъ искусствѣ — способность различать, запоминать и передавать линіи, формы, краски; въ музыкальномъ — способность отличать интерваллы, запоминать и передавать послѣдовательность звуковъ. Какъ только въ наше время человѣкъ имѣетъ такой талантъ, такъ, научившись техникѣ и приемамъ поддѣлки своего искусства, онъ можетъ, если у него атрофировано эстетическое чувство, которое сдѣлало бы ему противными его произведенія, и если у него есть терпѣніе, — уже не переставая до конца дней своихъ сочинять произведенія, считающіяся въ нашемъ обществѣ искусствомъ.

Для производства такихъ поддѣлокъ существуютъ въ каждомъ родѣ искусства свои опредѣленные правила или репепты, такъ что талантливый человѣкъ, усвоивъ ихъ, можетъ уже *à froid*, холоднымъ способомъ, безъ малѣйшаго чувства, производить такіе предметы. А такихъ предметовъ производится въ наше время огромное количество.

## ХІІ.

Производству въ нашемъ обществѣ предметовъ поддѣльнаго искусства содѣйствуютъ три условія. Условія эти:

1) значительное вознагражденіе художниковъ за ихъ произведенія, и потому установившаяся профессиональность художниковъ, 2) художественная критика и 3) художественныя школы.

Пока искусство не раздвоилось, а цѣнилось и поощрялось одно искусство религиозное, безразличное же искусство не поощрялось,—до тѣхъ поръ вовсе не было поддѣлокъ подъ искусство; если же онѣ были, то, будучи обсуживаемы всѣмъ народомъ, онѣ тотчасъ же отпадали. Но какъ только совершилось это раздѣленіе и людьми богатыхъ классовъ было признано хорошимъ всякое искусство, если только оно доставляетъ наслажденіе, и это искусство, доставляющее наслажденіе, стало вознаграждаться больше, чѣмъ какая-либо другая общественная дѣятельность, такъ тотчасъ же большое количество людей посвятило себя этой дѣятельности, и дѣятельность эта приняла совсѣмъ другой характеръ, чѣмъ она имѣла прежде, и стала профессіей.

А какъ только искусство стало профессіей, то значительно ослабилось и, отчасти, уничтожилось главное и драгоцѣннѣйшее свойство искусства—его искренность.

Профессиональный художникъ живетъ своимъ искусствомъ, и поэтому ему надо не переставая выдумывать предметы своихъ произведеній, и онъ выдумываетъ ихъ. И понятно, какая разница должна быть между произведеніями искусства, когда они творились людьми, подобными пророкамъ еврейскимъ, сочинителямъ псалмовъ, Франциску Ассизскому, сочинителю Иліады и Одиссеи, всѣхъ народныхъ сказокъ, легендъ, пѣсенъ, не только не получавшими никакого вознагражденія за свои произведенія, но даже не связывавшими съ ними своего имени, или когда искусство производилось сначала придворными поэтами, драматургами, музыкантами, получающими за это почетъ и вознагражденіе, а потомъ присяжными художниками, живущими своимъ ремесломъ и получающими вознагражденіе отъ журналистовъ, издателей, импрессаріевъ, вообще посредни-

ковъ между художниками и городскою публикой — потребителями искусства.

Въ этой профессиональности первое условіе распространенія поддѣльнаго, фальшиваго искусства.

Второе условіе—это возникшая въ послѣднее время художественная критика, т.-е. оцѣнка искусства не всѣми, и, главное, не простыми людьми, а учеными, т.-е. извращенными и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самоувѣренными людьми.

Одинъ мой пріятель, выражая отношеніе критиковъ къ художникамъ, полусхутомъ опредѣлилъ его такъ: критики — это глупые, рассуждающіе объ умныхъ. Опредѣленіе это какъ ни односторонне, неточно и грубо, все-таки заключаетъ долю правды и несравненно справедливѣе того, по которому критики будто бы объясняютъ художественныя произведенія.

„Критики объясняютъ“. Что же они объясняютъ?

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

Если произведеніе хорошо, какъ искусство, то, независимо отъ того, нравственно оно или безнравственно,—чувство, выражаемое художникомъ, передается другимъ людямъ. Если оно передалось другимъ людямъ, то они испытываютъ его, и всѣ толкованія излишни. Если же произведеніе не заражаетъ людей, то никакія толкованія не сдѣлаютъ того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведенія художника нельзя. Еслибы можно было словами растолковать то, что хотѣлъ сказать художникъ, онъ и сказалъ бы словами. А онъ сказалъ своимъ искусствомъ, потому что другимъ способомъ нельзя было передать то чувство, которое онъ испыталъ. Толкованіе словами произведенія искусства доказываетъ только то, что тотъ, кто толкуетъ, не способенъ заразиться искусствомъ. Такъ оно и есть, и какъ это ни кажется страннымъ, критиками всегда были люди, менѣе другихъ способные заразиться искусствомъ. Большею частью, это люди, бойко пишущіе, образованные,

умные, но съ совершенно извращенной или съ атрофированной способностью заражаться искусствомъ. И потому эти люди всегда своими писаніями значительно содѣйствовали и содѣйствуютъ извращенію вкуса той публики, которая читаетъ ихъ и вѣрить имъ.

Критики художественной не было, и не могло, и не можетъ быть въ обществѣ, гдѣ искусство не раздвоилось и потому оцѣнивается религіознымъ міровоззрѣніемъ всего народа. Критика художественная возникла и могла возникнуть только въ искусствѣ высшихъ классовъ, не признающихъ религіознаго сознанія своего времени.

Искусство всенародное имѣетъ опредѣленный и несомнѣнный внутренній критерій—религіозное сознаніе; искусство же высшихъ классовъ не имѣетъ его, и потому цѣнители этого искусства неизбежно должны держаться какого-либо внѣшняго критерія. И такимъ критеріемъ является для нихъ, какъ и высказалъ это англійскій эстетикъ, вкусъ *the best nurtured men*, наиболѣе образованныхъ людей, т.-е. авторитетъ людей, считающихся образованными, и не только этотъ авторитетъ, но и преданіе авторитетовъ такихъ людей. Преданіе же это весьма ошибочно и потому, что сужденія *best nurtured men* часто ошибочны, и потому, что сужденія, когда-то бывшія справедливыми, современемъ перестаютъ быть таковыми. Критики же, не имѣя основаній для сужденій, не переставая повторяютъ ихъ. Считались когда-то древніе трагики хорошими, и критика считаетъ ихъ таковыми. Считали Данта великимъ поэтомъ, Рафаэля—великимъ живописцемъ, Баха—великимъ музыкантомъ, и критики, не имѣя мѣрила, по которому они могли бы выдѣлить хорошее искусство отъ плохого, не только считаютъ этихъ художниковъ великими, но и *все* произведенія этихъ художниковъ также считаютъ великими и достойными подражанія. Ничто не содѣйствовало и не содѣйствуетъ въ такой мѣрѣ извращенію искусства, какъ эти устанавливаемые критикой авторитеты. Человѣкъ производитъ какое-нибудь художественное произведеніе, какъ

и всякій художникъ, выражая въ немъ своимъ особеннымъ способомъ пережитыя имъ чувства, — большинство людей заражаются чувствомъ художника, и произведение его становится извѣстнымъ. И вотъ критика, обсуждая художника, начинаетъ говорить, что его произведение не дурно, а все-таки это не Дантъ, не Шекспиръ, не Гёте, не Бетховень послѣдняго періода, не Рафаэль. И молодой художникъ, слушая такія сужденія, начинаетъ подражать тѣмъ, кого ему ставятъ въ образцы, и производитъ не только слабыя, но поддѣльныя, фальшивыя произведенія.

- Такъ, напримѣръ, нашъ Пушкинъ пишетъ свои мелкія стихотворенія, Евгенія Онѣгина, Цыганъ, свои повѣсти, и это все разнаго достоинства произведенія, но все произведенія истиннаго искусства. Но вотъ, онъ, подъ вліяніемъ ложной критики, восхваляющей Шекспира, пишетъ Бориса Годунова, разсудочно-холодное произведеніе, и это произведеніе критики восхваляютъ и ставятъ въ образецъ, и являются подражанія подражаніямъ: Мининъ — Островскаго, Царь Борисъ—Толстого, и др. Такія подражанія подражаніямъ наполняютъ всѣ литературы самыми ничтожными, ни на что не нужными произведеніями. Главный вредъ критиковъ состоитъ въ томъ, что, будучи людьми, лишенными способности заражаться искусствомъ (а таковы всѣ критики: еслибъ они не были лишены этой способности, они не могли бы браться за невозможное толкованіе художественныхъ произведеній), критики обращаютъ преимущественное вниманіе и восхваляютъ разсудочныя, выдуманная произведенія, и ихъ-то выставляютъ за образцы, достойные подражанія. Вслѣдствіе этого, они съ такою увѣренностью расхваливаютъ греческихъ трагиковъ, Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира, Гёте (почти всего подъ рядъ); изъ новыхъ — Зола, Ибсена; музыку послѣдняго періода Бетховена, Вагнера. Для оправданія же своихъ восхваленій этихъ разсудочныхъ, выдуманныхъ произведеній они придумываютъ цѣлыя теоріи (такова и знаменитая теорія красоты), и не только тупые, талантливые люди прямо по

этимъ теоріямъ сочиняють свои произведенія, но часто даже настоящіе художники, насилуя себя, подчиняются этимъ теоріямъ.

Всякое ложное произведеніе, восхваленное критиками,— есть дверь, въ которую тотчасъ же врываются лицемѣры искусства.

Только благодаря критикамъ, восхваляющимъ въ наше время грубыя, дикія и часто бессмысленныя произведенія древнихъ грековъ: Софокла, Эврипида, Эсхила, въ особенности Аристофана, или новыхъ Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира; въ живописи — всего Рафаэля, всего Микель-Анджело съ его нелѣпымъ „Страшнымъ судомъ“; въ музыкѣ—всего Баха и всего Бетховена съ его послѣднимъ періодомъ, стали возможны въ наше время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювись де-Шаванны, Клингеры, Бёклины, Штуки, Шнейдеры; въ музыкѣ—Вагнеры, Листы, Берліозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся та огромная масса ни на что не нужныхъ подражателей этихъ подражателей.

Лучшей иллюстраціей вреднаго вліянія критики можетъ служить отношеніе ея къ Бетховену. Среди по заказу, въ торопяхъ писанныхъ безчисленныхъ произведенийъ его, есть, несмотря на искусственность формы, и художественныя произведенія; но онъ становится глухъ, не можетъ слышать и начинаетъ писать уже совсѣмъ выдуманная, недоузданные и потому часто бессмысленныя, непонятныя въ музыкальномъ смыслѣ, произведенія. Я знаю, что музыканты могутъ довольно живо воображать звуки и почти слышать то, что они читаютъ; но воображаемые звуки никогда не могутъ замѣнить реальныхъ, и всякій композиторъ долженъ слышать свое произведеніе, чтобы быть въ состояніи отдѣлать его. Бетховенъ же не могъ слышать, не могъ отдѣлывать и потому пускалъ въ свѣтъ эти произведенія, представляющія художественный бредъ. Критика же, разъ признавъ его великимъ композиторомъ, съ особой радостью ухватывается именно за эти уродливыя произведенія, отыскивая въ нихъ



необыкновенныя красоты. Для оправданія же своихъ восхваленій, извращая самое понятіе музыкальнаго искусства, она приписываетъ музыкальному искусству свойство изображать то, чего оно не можетъ изображать, и являются подражатели, безчисленное множество подражателей, тѣхъ уродливыхъ попытокъ художественныхъ произведеній, которыя пишетъ глухой Бетховень.

И вотъ является Вагнеръ, который сначала въ критическихъ статьяхъ восхваляетъ Бетховена именно послѣдняго періода, и приводитъ эту музыку въ связь съ мистической теоріей Шопенгауера, столь же нелѣпой, какъ и сама музыка Бетховена,—о томъ, что музыка есть выраженіе воли,—не отдѣльныхъ проявленій воли на разныхъ ступеняхъ объективаци, а самой сущности ея,—а потомъ уже самъ по этой теоріи пишетъ свою музыку въ связи съ еще болѣе ложной системой соединенія всѣхъ искусствъ. А за Вагнеромъ являются уже еще новые, еще болѣе удаляющіеся отъ искусства подражатели: Брамсы, Рихарды Штраусы и друг.

Таковы послѣдствія критики. Но третье условіе извращенія искусства—школы, обучающія искусствамъ,—едвали не еще вреднѣе.

Какъ только искусство стало искусствомъ не для всего народа, а для класса богатыхъ людей, такъ оно стало профессіей, а какъ только оно стало профессіей, такъ выработались приемы, обучающіе этой профессіи, и, люди, избравшіе профессію искусства, стали обучаться этимъ приемамъ, и явились профессиональныя школы: риторическіе классы или классы словесности въ гимназіяхъ, академіи для живописи, консерваторіи для музыки, театральныя училища для драматическаго искусства.

Въ школахъ этихъ обучаютъ искусству. Но искусство есть передача другимъ людямъ особеннаго, испытаннаго художникомъ чувства. Какъ же обучать этому въ школахъ?

Никакая школа не можетъ вызвать въ человѣкѣ чувство, и еще менѣе можетъ научить человѣка тому, въ чемъ со-

стоитъ сущность искусства: проявлять чувство своимъ особеннымъ, ему одному свойственнымъ способомъ.

Одно, чему можетъ научить школа, это тому, чтобы передавать чувства, испытанныя другими художниками, такъ, какъ ихъ передавали другіе художники. Этому самому и учать въ школахъ искусства, и обученіе это не только не содѣйствуетъ распространенію истиннаго искусства, но, напротивъ, распространяя поддѣлки подъ искусство, болѣе всего другого лишаетъ людей способности понимать истинное искусство.

Въ словесномъ искусствѣ людей обучаютъ тому, чтобы они умѣли, не желая ничего сказать, написать во много страницъ сочиненіе на тему, о которой они никогда не думали, и написать такъ, чтобъ это было похоже на сочиненія авторовъ, признанныхъ знаменитыми. Этому учать въ гимназіяхъ.

Въ живописи главное обученіе состоитъ въ томъ, чтобы рисовать и писать съ оригиналовъ и съ природы преимущественно голое тѣло, то самое, которое никогда не видно и почти никогда не приходится изображать человѣку, занятому настоящимъ искусствомъ, и рисовать и писать такъ, какъ рисовали и писали прежніе мастера; сочинять же картины учать, задавая такія темы, подобныя которымъ трактовались прежними признанными знаменитостями. Такъ же и въ драматическихъ школахъ учениковъ обучаютъ произносить монологи точно такъ, какъ ихъ произносили считающіеся знаменитыми трагики. То же самое въ музыкѣ. Вся теорія музыки есть не что иное, какъ безсвязное повтореніе тѣхъ приемовъ, которые для сочиненія музыки употребляли признанные мастера композиціи.

Я уже приводилъ гдѣ-то глубокое изреченіе русскаго живописца Брюлова объ искусствѣ, но не могу не привести его еще разъ, потому что оно лучше всего показываетъ, чему можно и чему нельзя учить въ школахъ. Поправляя этюдъ ученика, Брюловъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ чуть тронулъ его, и плохой, мертвый этюдъ вдругъ ожилъ. „Вотъ,

*чуть-чуть* тронули, и все измѣнилось“, сказалъ одинъ изъ учениковъ.— „Искусство начинается тамъ, гдѣ начинается *чуть-чуть*“, сказалъ Брюловъ, выразивъ этими словами самую характерную черту искусства. Замѣчаніе это вѣрно для всѣхъ искусствъ, но справедливость его особенно замѣтна на исполненіи музыки. Для того, чтобы музыкальное исполненіе было художественно, было искусствомъ, т.-е. производило зараженіе, нужно соблюденіе трехъ главныхъ условій (кромѣ этихъ условій, есть еще много условій для музыкальнаго совершенства: нужно, чтобы переходъ отъ одного звука къ другому былъ отрывистый или слитный, чтобы звукъ равномерно усиливался, или ослаблялся, чтобы онъ сочетался съ такимъ, а не другимъ звукомъ, чтобы звукъ имѣлъ тотъ, а не другой тембръ, и еще многое другое). Но возьмемъ три главныхъ условія—высоту, время и силу звука. Музыкальное исполненіе только тогда есть искусство и тогда заражаетъ, когда звукъ будетъ ни выше, ни ниже того, который долженъ быть, т.-е. будетъ взята та безконечно малая середина той ноты которая требуется, и когда протянута будетъ эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будетъ ни сильнѣе, ни слабѣе того, что нужно. Малѣйшее отступленіе въ высотѣ звука въ ту или другую сторону, малѣйшее увеличеніе или уменьшеніе времени и малѣйшее усиленіе или ослабленіе звука противъ того, что требуется, уничтожаетъ совершенство исполненія и вслѣдствіе того заразительность произведенія. Такъ что то зараженіе искусствомъ музыки, которое, кажется, такъ просто и легко вызывается, мы получаемъ только тогда, когда исполняющій находитъ тѣ безконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всѣхъ искусствахъ: *чуть-чуть* свѣтлѣе, *чуть-чуть* темнѣе, *чуть-чуть* выше, ниже, правѣе, лѣвѣе—въ живописи; *чуть-чуть* ослаблена или усилена интонація—въ драматическомъ искусствѣ; или сдѣлана *чуть-чуть* раньше, *чуть-чуть* позже, *чуть-чуть* недосказано, пересказано, преувеличено—въ по-

эзии, и нѣтъ зараженія. Зараженіе только тогда достигается и въ той мѣрѣ, въ какой художникъ находитъ тѣ безконечно малые моменты, изъ которыхъ складывается произведеніе искусства. И научить внѣшнимъ образомъ нахожденію этихъ безконечно малыхъ моментовъ нѣтъ никакой возможности: они находятся только тогда, когда человѣкъ отдается чувству. Никакое обученіе не можетъ сдѣлать того, чтобы пляшущій человѣкъ попадалъ въ самый тактъ музыки, и поющій или скрипачъ бралъ самую безконечно малую середину ноты и чтобы рисовальщикъ проводилъ единственную изъ всѣхъ возможныхъ нужную линію и поэтъ находилъ единственно нужное размѣщеніе единственно нужныхъ словъ. Все это находитъ только чувство. И потому школы могутъ научить тому, что нужно для того, чтобы дѣлать нѣчто похожее на искусство, но никакъ не искусству.

Обученіе школъ останавливается тамъ, гдѣ начинается *чуть-чуть*, — слѣдовательно, тамъ, гдѣ начинается искусство.

Приученіе же людей къ тому, что похоже на искусство, отучаетъ ихъ отъ пониманія настоящаго искусства. Отъ этого-то и происходитъ то, что нѣтъ людей болѣе тупыхъ къ искусству, какъ тѣ, которые прошли профессиональныя школы искусства и сдѣлали въ нихъ наибольшіе успѣхи. Профессиональныя школы эти производятъ лицемѣріе искусства, совершенно такое же, какъ то лицемѣріе религіозное, которое производятъ школы, обучающія пасторовъ и вообще всякаго рода религіозныхъ учителей. Какъ невозможно въ школахъ выучить человѣка такъ, чтобъ онъ сталъ религіознымъ учителемъ людей, такъ невозможно выучить человѣка тому, чтобъ онъ сталъ художникомъ.

Такъ что художественныя школы вдвойнѣ губительны для искусства: во-первыхъ, тѣмъ, что убиваютъ способность воспроизводить настоящее искусство въ людяхъ, имѣвшихъ несчастіе попасть въ эти школы и пройти въ нихъ семи-восьми, десятилѣтній курсъ; во-вторыхъ, тѣмъ, что распложаютъ въ огромномъ количествѣ то поддѣльное искус-

ство, извращающее вкус массъ, которымъ переполненъ нашъ міръ. Для того же чтобы люди, рожденные художниками, могли узнать выработанные прежними художниками приемы различныхъ родовъ искусствъ, должны существовать при всѣхъ начальныхъ школахъ такіе классы рисованія и музыки—пѣнія, пройдя которые, всякій даровитый ученикъ могъ бы, пользуясь существующими и доступными всѣми образцами, самостоятельно совершенствоваться въ своемъ искусствѣ.

Вотъ эти-то три условія: профессиональность художниковъ, критика и школы искусства—и сдѣлали то, что большинство людей нашего времени совершенно не понимаютъ даже того, что такое искусство, и принимаютъ за искусство самыя грубыя поддѣлки подъ него.

### ХІІІ.

До какой степени люди нашего круга и времени лишились способности воспринимать настоящее искусство и привыкли принимать за искусство предметы, не имѣющіе ничего общаго съ нимъ,—видно лучше всего на произведеніяхъ Рихарда Вагнера, въ послѣднее время все болѣе и болѣе цѣнимыхъ и признаваемыхъ не только нѣмцами, но и французами и англичанами за самое высшее, открывшее новые горизонты искусство.

Особенность музыки Вагнера, какъ извѣстно, состоитъ въ томъ, что музыка должна служить поэзіи, выражая всѣ оттѣнки поэтическаго произведенія.

Соединеніе драмы съ музыкой, придуманное въ XV-мъ вѣкѣ въ Италіи для возстановленія воображаемой древне-греческой драмы съ музыкой, есть искусственная форма, имѣвшая и имѣющая успѣхъ только среди высшихъ классовъ, и то только тогда, когда даровитые музыканты, какъ Моцартъ, Веберъ, Россини и др., вдохновляясь драматическимъ сюжетомъ, свободно отдавались своему вдохновенію, подчиняя текстъ музыкѣ, вслѣдствіе чего въ ихъ операхъ

для слушателя важна была только музыка на известный текстъ, а никакъ не текстъ, который, будучи даже самымъ бессмысленнымъ, какъ, на примѣръ, въ Волшебной флейтѣ, все таки не мѣшалъ художественному впечатлѣнію музыки.

Вагнеръ хочетъ исправить оперу тѣмъ, чтобы музыка подчинялась требованіямъ поэзіи и сливалась съ нею. Но каждое искусство имѣетъ свою опредѣленную, не совпадающую, а только соприкасающуюся съ другими искусствами область, и потому, если соединить въ одно цѣлое проявленія не только многихъ, но только двухъ искусствъ, драматическаго и музыкальнаго, то требованія одного искусства не дадутъ возможности исполненія требованій другого, какъ это и происходило всегда въ обыкновенной оперѣ, гдѣ драматическое искусство подчинялось или, скорѣе, уступало мѣсто музыкальному. Но Вагнеръ хочетъ, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись во всей силѣ. Но это невозможно, потому что всякое произведеніе искусства, если оно истинное произведеніе искусства, есть выраженіе задушевныхъ чувствъ художника совершенно исключительное, ни на что другое не похожее. Таково произведеніе музыки и таково же произведеніе драматическаго искусства, если оно истинное искусство. И потому для того, чтобы произведеніе одного искусства совпало съ произведеніемъ другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведенія искусства разныхъ областей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вмѣстѣ съ тѣмъ совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое.

А этого не можетъ быть, какъ не могутъ быть не только двухъ людей, но и двухъ листовъ на деревѣ совершенно одинаковыхъ. Еще меньше могутъ быть два произведенія разныхъ областей искусства: музыкальное и словесное—совершенно одинаковыми. Если они совпадаютъ, то или одно есть художественное произведеніе, а другое поддѣлка, или оба поддѣлки. Два листа живые не могутъ быть совершенно похожи другъ на друга, но могутъ быть похожи

только два листа, искусственно сдѣланные. Также и произведения искусства. Они могутъ вполне совпадать только тогда, когда ни то, ни другое—не искусство, а придуманное подобіе искусства.

Если поэзія и музыка могутъ соединяться болѣе или менѣе въ гимнѣ, пѣснѣ и романсѣ (но и то не такъ, чтобы музыка слѣдила за каждымъ стихомъ текста, какъ этого хочетъ Вагнеръ, а такъ, что то и другое производитъ одно и то же настроеніе), — то это происходитъ только потому, что лирическая поэзія и музыка имѣютъ отчасти одну цѣль—произвести настроеніе, и настроенія, производимыя лирической поэзіей и музыкой, могутъ совпадать болѣе или менѣе. Но и въ этихъ соединеніяхъ всегда центр тяжести въ одномъ изъ двухъ произведеній, такъ что только одно производитъ художественное впечатлѣніе, другое же остается незамѣченнымъ. Тѣмъ болѣе не можетъ быть такого соединенія между эпической или драматической поэзіей и музыкой.

Кромѣ того, одно изъ главныхъ условій художественнаго творчества есть полная свобода художника отъ всякаго рода предвзятыхъ требованій. Необходимость же приноровить свое музыкальное произведеніе къ произведенію поэзіи, или наоборотъ, есть такое предвзятое требованіе, при которыхъ уничтожается всякая возможность творчества, и потому такого рода произведенія, приноровленныя одно къ другому, какъ всегда были, такъ и должны быть произведеніями не искусства, а только подобія его, какъ музыка въ мелодрамахъ, подписи подъ картинами, иллюстраціи, либретто въ операхъ.

Таковы и произведенія Вагнера. И подтвержденіе этого видно въ томъ, что въ новой музыкѣ Вагнера отсутствуетъ главная черта всякаго истиннаго художественнаго произведенія—цѣльность, органичность, такая, при которой малѣйшее измѣненіе формы нарушаетъ значеніе всего произведенія. Въ настоящемъ художественномъ произведеніи: стихотвореніи, драмѣ, картинѣ, пѣснѣ, симфоніи—нельзя

вынуть одинъ стихъ, одну сцену, одну фигуру, одинъ тактъ изъ своего мѣста и поставить въ другое, не нарушивъ значенія всего произведенія, точно такъ же, какъ нельзя не нарушить жизни органическаго существа, если вынуть одинъ органъ изъ своего мѣста и вставить въ другое. Но съ музыкой Вагнера послѣдняго періода, за исключеніемъ нѣкоторыхъ, мало значительныхъ мѣстъ, имѣющихъ самостоятельный, музыкальный смыслъ, можно дѣлать всякаго рода перемѣщенія, переставлять то, что было впереди, назадъ и наоборотъ, не измѣняя этимъ музыкальнаго смысла. Не измѣняется же при этомъ смыслъ музыки Вагнера потому, что онъ лежитъ въ словахъ, а не въ музыкѣ.

Музыкальный текстъ оперъ Вагнера подобенъ тому, что бы сдѣлалъ стихотворецъ, какихъ теперь много, выломавший свой языкъ такъ, что можетъ на всякую тему, на всякую риему, на всякій размѣръ написать стихи, которые будутъ похожи на стихи, имѣющіе смыслъ,—еслибъ такой стихотворецъ задался мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонію или сонату Бетховена, или балладу Шопена такъ, чтобы на первые одного характера такты написалъ стихи, соотвѣтствующіе, по его мнѣнію, этимъ первымъ тактамъ. Потомъ на слѣдующіе такты другого характера написалъ бы тоже, по его мнѣнію, соотвѣтствующіе стихи безъ всякой внутренней связи съ первыми стихами и, кромѣ того, безъ риемы и безъ размѣра. Такое произведеніе безъ музыки было бы совершенно подобно въ поэтическомъ смыслѣ операмъ Вагнера въ музыкальномъ смыслѣ, если ихъ слушать безъ текста.

Но Вагнеръ не только музыкантъ, онъ и поэтъ, или то и другое вмѣстѣ, и потому для того, чтобы судить о Вагнерѣ, надо знать и его текстъ,—тотъ самый текстъ, которому должна служить музыка. Главное поэтическое произведеніе Вагнера есть кольцо Нибелунговъ. Произведеніе это получило въ наше время такое огромное значеніе, имѣетъ такое вліяніе на все то, что выдается теперь за искусство, что необходимо всякому человѣку нашего вре-



мени имѣть понятіе о немъ. Я внимательно прочелъ четыре книжечки, въ которыхъ напечатано это произведеніе. Произведеніе это есть образецъ самой грубой, доходящей даже до смѣшного поддѣлки подь поэзію.

Но говорятъ, что нельзя судить о произведеніяхъ Вагнера, не увидавъ ихъ на сценѣ. Нынѣшнею зимой давали въ Москвѣ второй день или второй актъ этой драмы, какъ говорили мнѣ, лучшей изъ всѣхъ, и я пошелъ на это представленіе.

Когда я пришелъ, огромный театръ уже былъ полонъ сверху до низу. Тутъ были и цвѣтъ аристократіи, и купечества, и ученыхъ, и средней чиновничьей городской публики. Большинство держали либретто, вникая въ смыслъ его. Музыканты—нѣкоторые старые, сѣдые люди—съ партитурами въ рукахъ, слѣдили за музыкой. Очевидно, исполненіе этого произведенія было нѣкотораго рода событіемъ.

Я немного опоздалъ, но мнѣ сказали, что коротенькій форшпиль, которымъ открывается дѣйствіе, имѣетъ мало значенія, и что этотъ пропускъ не важенъ. На сценѣ, среди декорации, долженствующей изображать пещеру въ скалѣ, передъ какимъ-то предметомъ, долженствующимъ изображать кузнечное устройство, сидѣлъ наряженный въ трико и въ плащъ изъ шкуръ, въ парикъ, съ накладной бородой, актеръ, съ бѣлыми, слабыми не рабочими руками (по развязнымъ движеніямъ, главное—по животу и отсутствію мускуль видно актера) и билъ молотомъ, какихъ никогда не бываетъ, по мечу, которыхъ совсѣмъ не можетъ быть, и билъ такъ, какъ никогда не бьютъ молотками, и при этомъ, странно раскрывая ротъ, пѣлъ что-то, чего нельзя было понять. Музыка разныхъ инструментовъ сопутствовала этимъ страннымъ испускаемымъ имъ звукамъ. По либретто можно было узнать, что актеръ этотъ долженъ изображать могучаго карлика, живущаго въ гротѣ и кующаго мечъ для Зигфрида, котораго онъ воспиталь. Узнать, что это карликъ, можно было потому, что актеръ этотъ ходилъ все время, сгибая въ колѣняхъ обтянутыя трико ноги. Актеръ этотъ

долго что-то, все также странно открывая ротъ, не то пѣль, не то кричалъ. Музыка при этомъ перебирала что-то странное, какія-то начала чего-то, которыя не продолжались и ничѣмъ не кончались. По либретто можно было узнать, что карликъ рассказывалъ самъ себѣ о кольцѣ, которымъ овладѣлъ великанъ и которое онъ хочетъ пріобрѣсть черезъ Зигфрида; Зигфриду же нуженъ хорошій мечъ; ковкой этого меча и занять карликъ. Послѣ довольно долгаго такого разговора или пѣнья съ самимъ собой, въ оркестрѣ вдругъ раздаются другіе звуки, тоже что-то начинающееся и не кончающееся, и является другой актеръ съ рожкомъ черезъ плечо и съ человѣкомъ, бѣгающимъ на четверенькахъ и наряженнымъ въ медвѣдя, и травить этимъ медвѣдемъ кузнеца-карлика, который бѣгаетъ, не разгибая въ колѣнахъ обтянутыхъ трико ногъ. Этотъ другой актеръ долженъ изображать самого героя Зигфрида. Звуки, которые раздаются въ оркестрѣ при входѣ этого актера, должны изображать характеръ Зигфрида и называются лейтъ-мотивомъ Зигфрида. И звуки эти повторяются всякій разъ, когда появляется Зигфридъ. Такое одно опредѣленное сочетание звуковъ лейтъ-мотива есть для каждаго лица. Такъ что этотъ лейтъ-мотивъ повторяется всякій разъ, какъ появляется лицо, которое онъ изображаетъ; даже при упоминаніи о какомъ-нибудь лицѣ слышится мотивъ, соотвѣтствующій этому лицу. Мало того, каждый предметъ имѣетъ свой лейтъ-мотивъ или аккордъ. Есть мотивъ кольца, мотивъ шлема, мотивъ яблока, огня, копыя, меча, воды и др., и какъ только упоминается кольцо, шлемъ, яблоко,—такъ и мотивъ или аккордъ шлема, яблока. Актеръ съ рожкомъ такъ же неестественно, какъ и карликъ, раскрываетъ ротъ и долго кричитъ на-распѣвъ какія-то слова, и также на-распѣвъ что-то отвѣчаетъ ему Миме. Такъ зовутъ карлика. Смысль этого разговора, который можно узнать только по либретто, состоитъ въ томъ, что Зигфридъ былъ воспитанъ карликомъ и почему-то за это ненавидитъ карлика и все хочетъ убить его. Карликъ же сковалъ Зигфриду мечъ,

но Зигфридъ не доволенъ мечомъ. Изъ десятистраничнаго (по книжкѣ либретто), съ полчаса ведущагося съ тѣми же странными раскрываніями рта на-распѣвъ разговора видно, что Зигфрида мать родила въ лѣсу, а объ отцѣ извѣстно только, что у него былъ мечъ, который разбить и обломки котораго находятся у Миме, и что Зигфридъ не знаетъ страха и хочетъ уйти изъ лѣса, а Миме не хочетъ отпустить его. При этомъ разговорѣ подъ музыку нигдѣ не забыты, при упоминаніяхъ объ отцѣ, объ мечѣ и пр., мотивы этихъ лицъ и предметовъ. Послѣ этихъ разговоровъ на сценѣ раздаются новые звуки бога Вотана, и является странникъ. Странникъ этотъ есть богъ Вотанъ. Тоже въ парикѣ, тоже въ трико, этотъ богъ Вотанъ, стоя въ глупой позѣ съ копьемъ, почему-то рассказываетъ все то, что Миме не можетъ не знать, но что нужно рассказать зрителямъ. Рассказываетъ же онъ все это не просто, а въ видѣ загадокъ, которыя онъ велитъ себѣ загадывать, для чего-то прозакладывая свою голову за то, что онъ отгадаетъ. При этомъ, какъ только странникъ ударяетъ копьемъ о землю, изъ земли выходитъ огонь, и слышатся въ оркестрѣ звуки копья и звуки огня. Разговору сопутствуетъ оркестръ, въ которомъ постоянно искусственно переплетаются мотивы лицъ и предметовъ, о которыхъ говорится. Кромѣ того, самымъ наивнымъ способомъ—музыкой—выражаются чувства: страшное—это звуки въ басу, легкомысленное—это быстрые переборы въ дисканту и т. п.

Загадки не имѣютъ никакого другого смысла, какъ тотъ, чтобы рассказать зрителямъ, кто такіе нибелунги, кто великаны, кто боги, и что было прежде. Разговоръ этотъ также со странно разинутыми ртами происходитъ на-распѣвъ и продолжается по либретто на 8 страницахъ и соответственно долго на сценѣ. Послѣ этого странникъ уходитъ, приходитъ опять Зигфридъ и разговариваетъ съ Миме еще на 13 страницахъ. Мелодіи ни одной, а все время только переплетеніе лейтъ-мотивовъ лицъ и предметовъ разговора. Разговоръ идетъ о томъ, что Миме хочетъ на-

учить Зигфрида страху, а Зигфридъ не знаетъ, что такое страхъ. Окончивъ этотъ разговоръ, Зигфридъ схватываетъ кусокъ того, что должно представлять куски меча, распиливаетъ его, кладетъ на то, что должно представлять горнь, и свариваетъ и потомъ куетъ и поетъ: Heaho, heaho ho! Ho, ho, ho, ho; hoheo, ha, ha, ha ho, и конецъ I-го акта.

Вопросъ, для котораго я пришелъ въ театръ, былъ для меня рѣшенъ несомнѣнно, такъ же несомнѣнно, какъ и вопросъ о достоинствѣ повѣсти моей знакомой дамы, когда она прочла мнѣ сцену между дѣвицей съ распущенными волосами, въ бѣломъ платьѣ, и героемъ съ двумя бѣлыми собаками и шляпой съ перомъ à la Guillaume Tell.

Отъ автора, который можетъ сочинять такія, рѣжушія ножами эстетическое чувство, фальшивыя сцены, какъ тѣ, которыя я увидалъ, ждать уже ничего нельзя; смѣло можно рѣшить, что все, что напишетъ такой авторъ, будетъ дурно, потому что, очевидно, такой авторъ не знаетъ, что такое истинное художественное произведение. Я хотѣлъ уходить, но друзья, съ которыми я былъ, просили меня остаться, утверждая, что нельзя составить рѣшенія по одному этому акту, что лучше будетъ во второмъ, — и я остался на второй актъ.

Второй актъ—ночь. Потомъ разсвѣтаетъ. Вообще вся пьеса переполнена разсвѣтами, туманами, лунными свѣтами, мракомъ, волшебными огнями, грозами и т. п.

Сцена представляетъ лѣсъ и въ лѣсу пещера. У пещеры сидитъ третій актеръ въ трико, представляющій другого карлика. Разсвѣтаетъ. Приходитъ опять съ копьемъ богъ Вотанъ, опять въ видѣ странника. Опять его звуки и новые звуки, самые басовые, которые только можно произвести. Звуки эти означаютъ то, что говоритъ драконъ. Вотанъ будитъ дракона. Раздаются тѣ же басовые звуки все басистѣе и басистѣе. Сначала драконъ говоритъ: я хочу спать, а потомъ вылѣзаетъ изъ пещеры. Дракона представляютъ два человѣка, одѣтые въ зеленую шкуру вродѣ че-

шуи, съ одной стороны махающіе хвостомъ, съ другой открывающіе придѣланную, вродѣ крокодиловой, пасть, изъ которой вылетаетъ огонь отъ электрической лампочки. Драконъ, долженствующій быть страшнымъ и, вѣроятно, могущій показаться таковымъ пятилѣтнимъ дѣтямъ, ревушимъ басомъ произносить какія-то слова. Все это такъ глупо, балаганно, что удивляешься, какъ могутъ люди старше 7 лѣтъ серьезно присутствовать при этомъ; но тысячи квази-образованныхъ людей сидятъ и внимательно слушаютъ, и смотрятъ, и восхищаются.

Приходитъ съ рожкомъ Зигфридъ и Миме. Въ оркестрѣ раздаются звуки, ихъ обозначающіе, и Зигфридъ и Миме разговариваютъ о томъ, знаетъ или не знаетъ Зигфридъ, что такое страхъ. Послѣ этого Миме уходитъ, и начинается сцена, которая должна быть самая поэтическая. Зигфридъ ложится въ своемъ трико, въ долженствующей быть красивой позѣ, и то молчитъ, то разговариваетъ самъ съ собою. Онъ мечтаетъ, слушаетъ пѣніе птицъ и хочетъ подражать имъ. Для этого онъ срѣзаетъ мечомъ тростникъ и дѣлаетъ свирѣль. Разсвѣтаетъ все больше и больше, птички поютъ. Зигфридъ пробуетъ подражать птицамъ. Слышно въ оркестрѣ подражаніе птицамъ, перемѣшивающееся со звуками, соответствующими тѣмъ словамъ, которыя онъ говоритъ. Но Зигфриду не удается игра на свирѣли, и онъ играетъ на своемъ рожкѣ. Сцена эта невыносима. Музыки, т.-е. искусства, служащаго способомъ передачи настроенія, испытаннаго авторомъ,—нѣтъ и помина. Есть нѣчто въ музыкальномъ смыслѣ совершенно непонятное. Въ музыкальномъ смыслѣ постоянно испытывается надежда, за которой тотчасъ же слѣдуетъ разочарованіе, какъ будто начинается музыкальная мысль, но тотчасъ же обрывается. Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала такъ кратки, такъ загромождены усложненіями гармоніи, оркестровкой, эффектами контрастовъ, такъ неясны, такъ незаконченны, при этомъ такъ отвратительна фальшь, происходящая на сценѣ, что ихъ трудно замѣтить, а ужъ не

то, чтобы быть зараженнымъ ими. Главное же то, что умышленность автора съ самаго начала и до конца и въ каждой нотѣ до того слышна и видна, что видишь и слышишь не Зигфрида и не птицъ, а только одного ограниченнаго, самонадѣяннаго, дурнаго тона и вкуса—нѣмца, у котораго самыя ложныя понятія о поэзи, и который самымъ грубымъ и первобытнымъ образомъ хочетъ передать мнѣ эти свои ложныя представленія о поэзи.

Всякій знаетъ то чувство недоувѣрія и отпора, которыя вызываются видимой преднамѣренностью автора. Стоитъ рассказчику сказать впередъ: приготовьтесь плакать или смѣяться, и вы навѣрно не будете плакать и смѣяться; но когда вы видите, что авторъ не только предписываетъ умиленіе надъ тѣмъ, что не только не умилительно, но смѣшно или отвратительно, и когда вы при этомъ видите, что авторъ несомнѣнно увѣренъ въ томъ, что онъ плѣнилъ васъ, получается тяжелое, мучительное чувство, подобное тому, которое испыталъ бы всякій, еслибы старая, уродливая женщина нарядилась въ бальное платье, улыбаясь, вертѣлась бы передъ вами, увѣренная въ вашемъ сочувствіи. Впечатлѣніе это усиливалось еще тѣмъ, что вокругъ себя я видѣлъ трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни съ чѣмъ несообразную бессмыслицу, но и считала своей обязанностью восхищаться ею.

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

Слушая эту оперу, я невольно представилъ себѣ почтеннаго, умнаго, грамотнаго деревенскаго рабочаго человѣка, преимущественно изъ тѣхъ умныхъ, истинно религіозныхъ людей, которыхъ я знаю изъ народа, и воображалъ себѣ то ужасное недоумѣніе, въ которое пришелъ бы такой человѣкъ, еслибъ ему показали то, что я видѣлъ въ этотъ вечеръ.

Что бы онъ подумалъ, еслибъ узналъ всѣ тѣ труды, которые положены на это представленіе, и видѣлъ бы ту публику, тѣхъ сильныхъ міра сего, которыхъ онъ привыкъ уважать, старыхъ, плѣшивыхъ, съ сѣдыми бородами людей, которые битыхъ шесть часовъ сидятъ молча, внимательно слушая и глядя на всѣ эти глупости. Но, не говоря о взросломъ, рабочемъ человѣкѣ, трудно себѣ и представить даже ребенка старше семи лѣтъ, который могъ бы заняться этой глупой, нескладной сказкой.

А между тѣмъ громадная публика, цвѣтъ образованныхъ людей высшихъ классовъ, высиживаетъ эти шесть часовъ безумнаго представленія и уходитъ воображая, что отдавъ дань этой глупости, она приобрѣла новое право на признаніе себя передовой и просвѣщенной.

Я говорю про московскую публику. Но что такое московская публика? Это одна сотая той, считающей себя самой просвѣщенной, публики, которая ставитъ себѣ въ заслугу то, что она до такой степени потеряла способность заражаться искусствомъ, что не только можетъ безъ возмущенія присутствовать при этой глупой фальши, но можетъ еще восхищаться ею.

Въ Байрейтѣ, гдѣ начались эти представленія, съѣзжались со всѣхъ концовъ свѣта, расходуя около тысячи рублей на человѣка для того, чтобы видѣть это представленіе, люди, считающіе себя утонченно-образованными и, четыре дня сряду, высиживая каждый день по шести часовъ, ходили смотрѣть и слушать эту безсмыслицу и фальшь.

Но для чего же ѣздили и ѣздить теперь люди на эти представленія и почему восхищаются ими? Невольно представляется вопросъ: какъ объяснить успѣхъ произведеній Вагнера?

Успѣхъ этотъ я объясняю себѣ тѣмъ, что, благодаря тому исключительному положенію, въ которомъ онъ находился, имѣя въ распоряженіи средства короля, Вагнеръ съ большимъ умѣніемъ воспользовался всѣми, долгой практикой ложнаго искусства выработанными средствами поддѣлки

подъ искусство, и составилъ образцовое поддѣльное произведеніе искусства. Я потому и взялъ за образецъ это произведеніе, что ни въ одномъ изъ всѣхъ извѣстныхъ мнѣ поддѣлокъ подъ искусство не соединены съ такимъ мастерствомъ и силою всѣ приемы, посредствомъ которыхъ поддѣляется искусство, а именно: заимствованія, украшенія, эффектность и занимательность.

Начиная съ сюжета, взятаго изъ древности, и кончая туманами и восходами луны и солнца, Вагнеръ въ этомъ произведеніи пользуется всѣмъ тѣмъ, что считается поэтичнымъ. Тутъ и спящая красавица, и русалки, и подземные огни, и гномы, и битвы, и мечи, и любовь, и кровосмѣшеніе, и чудовища, и пѣніе птицъ—весь арсеналь поэтичности употребленъ въ дѣло.

При этомъ все красиво: красивы и декораціи, и костюмы, и русалки, и валькирии, красивы и самые звуки. Вагнеръ, нелишенный музыкальнаго таланта, пользуясь безграничными средствами пѣвцовъ, оркестра, придумалъ именно — красивые (хотя настоящая музыка не можетъ быть красива; соединеніе звуковъ и тембровъ, употребляемыхъ Вагнеромъ, именно красиво) по гармоніи и по тембрамъ звуки. Все это красота самаго низкаго разбора, дурного тона, вродѣ красавицъ на рекламныхъ картинкахъ, или красавцевъ офицеровъ, но все это—красиво.

Кромѣ того, въ произведеніи этомъ все въ высшей степени поразительно-эффектно,—поразительно и своими особенностями: и чудовищами, и волшебными огнями, и дѣйствіями, происходящими въ водѣ, и той темнотой, въ которой находятся зрители, и невидимостью оркестра, и новыми не употреблявшимися прежде гармоническими сочетаніями.

И сверхъ того, все занимательно. Занимательность не только въ томъ, кто кого убьетъ и кто на комъ женится, и кто чей сынъ, и что послѣ чего случится, — занимательность еще и въ отношеніи музыки къ тексту: перекатываются волны въ Рейнѣ,—какъ это выразится въ музыкѣ? Является злой карликъ,—какъ выразитъ музыка злого кар-



лика?—какъ выразить музыка чувственность этого карлика? Какъ будетъ выражено музыкой — мужество, огонь, какъ яблоки? Какъ переплетается лейтъ-мотивъ говорящаго лица съ лейтъ-мотивами лицъ и предметовъ, о которыхъ онъ говорить? Кромѣ этого, занимательна еще музыка. Музыка эта отступаетъ отъ всѣхъ прежде принятыхъ законовъ, и въ ней появляются самыя неожиданныя и совершенно новыя модуляціи (что очень легко и вполнѣ возможно въ музыкѣ, не имѣющей внутренней закономерности). Диссонансы новые и разрѣшаются по новому, и это—занимательно.

Вотъ эта-то поэтичность, красота, поразительность и занимательность доведены въ этихъ произведеніяхъ, благодаря и особенностямъ таланта Вагнера, и тому выгодному положенію, въ которомъ онъ находился, до послѣдней степени совершенства и дѣйствуютъ на зрителя, загнипнотизируя его, вродѣ того, какъ загнипнотизировался бы человѣкъ, который въ продолженіе нѣсколькихъ часовъ слушалъ бы произносимый, съ большимъ ораторскимъ искусствомъ, бредъ сумасшедшаго.

Говорятъ: вы не можете судить, не видавъ произведеній Вагнера въ Байрейтѣ, въ темнотѣ, гдѣ музыки не видно, а она подъ сценой, и исполненіе доведено до высшей степени совершенства. Вотъ это-то и доказываетъ, что тутъ дѣло не въ искусствѣ, а въ гипнотизации. То же говорятъ спириты. Чтобы убѣдить въ истинности своихъ видѣній, обыкновенно они говорятъ: вы не можете судить, вы испытайте, присутствуйте на нѣсколькихъ сеансахъ, т.-е. посидите въ молчаніи въ темнотѣ нѣсколько часовъ сряду въ обществѣ полусумасшедшихъ людей и повторите это разъ десять, и вы увидите все, что мы видимъ.

Да какъ же не увидать? Только поставьте себя въ такія условія—увидишь, что хочешь. Еще короче можно достигнуть этого, напившись вина или накурившись опиума. То же самое и при слушаніи оперъ Вагнера. Посидите въ темнотѣ въ продолженіе четырехъ дней въ сообществѣ не совсѣмъ нормальныхъ людей, подвергая свой мозгъ самому

сильному на него воздействию через слуховые нервы самых рассчитанных на раздражение мозга звуковъ, и вы навѣрное придете въ ненормальное состояніе и придете въ восхищеніе отъ нелѣпости. Но для этого не нужно и четырехъ дней, достаточно тѣхъ пяти часовъ одного дня, во время которыхъ продолжается одно представленіе, какъ это было въ Москвѣ. Достаточно не только пяти часовъ, достаточно и одного часа для людей, не имѣющихъ яснаго представленія о томъ, чѣмъ должно быть искусство и впередъ составившихъ себѣ мнѣніе о томъ, что то, что они увидятъ, прекрасно, и что равнодушіе и неудовлетвореніе этимъ произведеніемъ будетъ служить доказательствомъ ихъ необразованности и отсталости.

Я наблюдалъ публику того представленія, на которомъ присутствовалъ. Люди, руководившіе всей публикой и дававшіе ей тонъ, были люди, уже впередъ загнипнотизированные и вновь подпавшіе знакомому гипнозу. Эти-то загнипнотизированные люди, находясь въ ненормальномъ состояніи, были въ полномъ восхищеніи. Кромѣ того, всѣ художественные критики, лишеныя способности заражаться искусствомъ и потому всегда особенно дорожащія произведеніями, въ которыхъ все есть дѣло разсудка, какова опера Вагнера, тоже глубокомысленно одобряли произведеніе, дающее обильную пищу умствованію. А за этими двумя отдѣлами людей шла та большая, съ извращенною и отчасти атрофированною способностью заражаться искусствомъ, равнодушная къ нему городская толпа съ богачами и меценатами во главѣ, всегда, какъ плохія гончія собаки, примыкая къ тѣмъ, кто громче и рѣшительнѣе высказываетъ свое мнѣніе.

„О да, разумѣется, какая поэзія! Удивительно! Особенно птицы!“— „Да, да, я совсѣмъ побѣжденъ“, повторяютъ эти люди на разные голоса то самое, что они только что услышали отъ людей, мнѣніе которыхъ имъ кажется заслуживающимъ довѣрія.

Если и есть люди, оскорбленные безсмыслицей и фальшью,

то эти люди робѣя молчать, какъ робѣютъ и молчать трезвые среди пьяныхъ.

И вотъ, бессмысленное, грубое, фальшивое произведение, не имѣющее ничего общаго съ искусствомъ, благодаря мастерству поддѣлки подъ искусство, обходить весь міръ, стоитъ миллионы своей постановкой и все болѣе и болѣе извращаетъ вкусы людей высшихъ классовъ и ихъ понятіе о томъ, что есть искусство.

#### XIV.

Я знаю, что большинство не только считающихся умными людьми, но дѣйствительно очень умные люди, способные понять самыя трудныя разсужденія научныя, математическія, философскія, очень рѣдко могутъ понять хотя бы самую простую и очевидную истину, но такую, вслѣдствіе которой приходится допустить, что составленное ими иногда съ большими усилиями сужденіе о предметѣ, сужденіе, — которымъ они гордятся, которому они поучали другихъ, на основаніи котораго они устроили всю свою жизнь, — что это сужденіе можетъ быть ложно. И потому я мало надѣюсь, чтобы доводы, которые я привожу объ извращеніи искусства и вкуса въ нашемъ обществѣ, не только были приняты, но серьезно обсужены, но все-таки долженъ высказать до конца то, къ чему меня неизбѣжно привело мое изслѣдованіе вопроса искусства. Изслѣдованіе это привело меня къ убѣжденію въ томъ, что огромное большинство того, что считается искусствомъ, и хорошимъ, и всѣмъ искусствомъ въ нашемъ обществѣ, не только не есть настоящее и хорошее искусство, и не есть все искусство, но даже вовсе не есть искусство, а поддѣлка подъ него. Положеніе это, я знаю, очень странно и кажется парадоксальнымъ, а между тѣмъ, если только мы признаемъ справедливость того, что искусство есть дѣятельность человѣческая, посредствомъ которой одни люди передаютъ другимъ свои чувства, а не есть служеніе красотѣ или проявленіе идеи и т. п., — то необходимо должны будемъ допустить его. Если справедливо, что искусство

есть дѣятельность, посредствомъ которой одинъ человѣкъ, испытавъ чувство, сознательно передаетъ его другимъ, то мы неизбѣжно должны признать то, что во всемъ томъ, что среди насъ называется искусствомъ высшихъ классовъ, — во всѣхъ тѣхъ романахъ, повѣстяхъ, драмахъ, комедіяхъ, картинахъ, скульптурахъ, симфоніяхъ, операхъ, опереткахъ, балетахъ и проч., которые выдаются за произведенія искусства, едва ли одно изъ сотни тысячъ произошло отъ испытаннаго его авторомъ чувства; все же остальное только фабричныя произведенія, поддѣлки подъ искусство, въ которыхъ заимствованія, украшенія, эффектность и занимательность замѣняютъ зараженіе чувствомъ. То, что количество истинныхъ произведеній искусства относится къ количеству этихъ поддѣлокъ, какъ одинъ къ сотнямъ тысячъ и гораздо болѣе, можно доказать слѣдующимъ расчетомъ. Я читалъ гдѣ-то, что художниковъ-живописцевъ въ одномъ Парижѣ 30.000. Столько должно быть, въ Англіи, столько же въ Германіи, столько же въ Россіи съ Италіей и другими мелкими государствами. Такъ что всѣхъ художниковъ-живописцевъ, должно быть, въ Европѣ около 120.000, столько же должно быть музыкантовъ и столько же художниковъ-писателей. Если эти 300 тысячъ человѣкъ производятъ каждый хоть по 3 произведенія въ годъ (а многіе производятъ ихъ по 10 и болѣе), то каждый голъ даетъ миллионъ произведеній искусства. Сколько же ихъ за послѣднія 10 лѣтъ и сколько за все то время, какъ искусство высшихъ классовъ отдѣлилось отъ искусства народнаго? Очевидно — миллионы. Кто же изъ самыхъ большихъ знатоковъ искусства дѣйствительно получилъ впечатлѣніе отъ всѣхъ этихъ мнимыхъ произведеній искусства? Не говоря уже о всемъ рабочемъ народѣ, который и понятія не имѣетъ объ этихъ произведеніяхъ, люди высшихъ классовъ не могутъ знать одной тысячной всѣхъ и не помнятъ тѣхъ, которыя они узнали. Всѣ эти предметы являются подъ видомъ искусства, не производятъ ни на кого никакого впечатлѣнія, кромѣ, иногда, впечатлѣнія развлеченія на праздную толпу богатыхъ людей, и безслѣдно исчезаютъ.

Мы окружены произведениями, считающимися художественными. Рядомъ напечатаны тысячи стихотвореній, тысячи поэмъ, тысячи романовъ, тысячи драмъ, тысячи картинъ, тысячи музыкальныхъ пьесъ. Всѣ стихотворенія описываютъ любовь или природу, или душевное состояніе автора, во всѣхъ соблюдены размѣры и рифмы; всѣ драмы и комедіи превосходно обставлены и сыграны прекрасно обученными актерами; всѣ романы раздѣлены на главы, во всѣхъ описана любовь и есть эффектная сцена и описываются подробности жизни; всѣ симфоніи содержатъ allegro, andante, scherzo и финаль, и всѣ состоятъ изъ модуляцій и аккордовъ, и сыграны до тонкости обученными музыкантами; всѣ картины, въ золотыхъ рамахъ, рельефно изображаютъ лица и аксессуары. Но между этими произведеніями разныхъ родовъ искусства есть одно среди сотни тысячъ,—такое, которое не то, что немного лучше другихъ, а отличается отъ всѣхъ остальныхъ также, какъ отличается брилліантъ отъ стекла. Одно нельзя купить никакими деньгами, такъ оно драгоцѣнно; другое не только не имѣетъ никакой цѣны, но имѣетъ отрицательное достоинство, потому что обманываетъ и извращаетъ вкусъ. А между тѣмъ по внѣшности для человѣка съ извращеннымъ и атрофированнымъ чувствомъ они совершенно подобны.

Положеніе человѣка нашего общества, который желалъ бы среди всѣхъ предметовъ, выдаваемыхъ за произведенія искусства, найти настоящее произведеніе искусства, подобно положенію человѣка, котораго вели бы многоверстной дорогой, вымощенной плотно, камень къ камню, мозаикой и изъ поддѣлокъ подъ драгоцѣнные камни, среди которыхъ на сто тысячъ былъ бы одинъ настоящій брилліантъ, рубинъ, топазъ, который надо бы было узнать и отличить отъ всѣхъ поддѣльныхъ.

Трудность распознаванія художественныхъ произведеній въ нашемъ обществѣ увеличивается еще тѣмъ, что внѣшнее достоинство работы въ фальшивыхъ произведеніяхъ не только не хуже, но часто бываетъ лучше, чѣмъ въ насто-

ящихъ; часто поддѣльное поражаетъ больше, чѣмъ настоящее, и содержаніе поддѣльнаго интереснѣе. Какъ выбрать? Какъ найти это, ничѣмъ не отличающееся по внѣшности отъ нарочно совершенно уподобленныхъ настоящему одно изъ сотенъ тысячъ произведеніе?

Для человѣка съ неизвращеннымъ вкусомъ, для рабочаго, не городского, это такъ же легко, какъ легко животному съ неиспорченнымъ чутьемъ найти въ лѣсу или въ полѣ изъ тысячъ слѣдовъ тотъ одинъ слѣдъ, который нуженъ ему. Животное безъ ошибки найдетъ то, что ему нужно; такъ и человѣкъ, если только естественныя свойства его природы не извращены въ немъ, изъ тысячъ предметовъ безошибочно избираетъ истинный предметъ искусства, который ему нуженъ, заражая его новыми не испытанными чувствами; но не такъ это для людей съ испорченнымъ воспитаніемъ и жизнью вкусомъ. У этихъ людей атрофировано чувство, воспринимающее искусство, и въ оцѣнкѣ художественныхъ произведеній они должны руководиться разсужденіемъ и изученіемъ, и эти разсужденіе и изученіе окончательно путаютъ ихъ, такъ что большинство людей нашего общества совершенно не въ состояніи отличить произведеніе искусства отъ самой грубой поддѣлки подъ него. Люди по цѣлымъ часамъ сидятъ въ концертахъ или театрахъ, слушая новыхъ композиторовъ или драмы Ибсена, Метерлинка, Гауптмана или сочиненія Вагнера и считаютъ обязательнымъ дочитывать до конца романы Зола, Гюисманса, Бурже, Киплинга и разсматривать картины, изображающія или непонятное или все одно и то же, что они видятъ гораздо лучше въ дѣйствительности; и главное—считаютъ обязательнымъ восхищаться всѣмъ этимъ, воображая, что все это предметы искусства, и тутъ же проходятъ не только безъ вниманія, но съ пренебреженіемъ настоящія произведенія искусства, только потому, что эти произведенія не зачислены въ ихъ кругъ въ предметы искусства.

И потому, какъ ни странно это можетъ показаться, я

утверждаю, что среди людей нашего круга, изъ которыхъ одни сочиняють стихи, повѣсти, романы, оперы, симфоніи, сонаты, пишутъ картины, лѣпятъ статуи, слушаютъ, смотрятъ, оцѣнивають, критикуютъ все это, спорятъ, осуждаютъ, торжествуютъ, воздвигаютъ памятники другъ другу, и такъ нѣсколько поколѣній,—что изъ всѣхъ этихъ людей едва ли есть одинъ изъ ста, который бы зналъ, что такое то чувство, которое производитъ художественное произведеніе, а не принималъ бы за это чувство тѣ различнаго рода развлеченія и возбужденія, которыя вызываються заимствованіями, украшеніями, эффектами и занимательностью, выдаваемыми въ нашемъ обществѣ за предметы искусства.

## XV.

Въ нашемъ обществѣ искусство до такой степени извратилось, что не только искусство дурное стало считаться хорошимъ, но потерялось и самое понятіе о томъ, что есть искусство, такъ что для того, чтобы говорить объ искусствѣ нашего общества, нужно прежде всего выдѣлить настоящее искусство отъ поддѣльнаго.

Признакъ, выдѣляющій настоящее искусство отъ поддѣльнаго, есть одинъ несомнѣнный—заразительность искусства. Если человѣкъ безъ всякой дѣятельности съ своей стороны и безъ всякаго измѣненія своего положенія, прочтя, услыхавъ, увидавъ произведеніе другого человѣка, испытываетъ состояніе души, которое соединяетъ его съ этимъ человѣкомъ и другими, также какъ и онъ воспринимаящими предметъ искусства людьми, то предметъ, вызвавшій такое состояніе, есть предметъ искусства. Какъ бы ни былъ красивъ, поэтиченъ, эффектенъ или занимателенъ предметъ, онъ не предметъ искусства, если онъ не вызываетъ въ человѣкѣ того совершенно особеннаго отъ всѣхъ другихъ чувства радости, единенія душевнаго съ другимъ (авторомъ) и съ другими (со слушателями или зрителями)

лями), воспринимающими то же художественное произведение.

Правда, что признак этот *внутренний* и что люди, никогда не испытывавшие дѣйствія, производимаго искусствомъ,—а такихъ среди нашего общества очень много,—могутъ думать, что то чувство развлеченія и нѣкотораго возбужденія, которыя они испытываютъ при поддѣлкахъ подъ искусство, и есть эстетическое чувство, и хотя людей этихъ разубѣдить нельзя, также какъ нельзя разубѣдить больного дальтонизмомъ въ томъ, что зеленый цвѣтъ не есть красный, тѣмъ не менѣе признакъ этотъ для людей съ неизвращеннымъ и неатрофированнымъ относительно искусства чувствомъ остается вполне опредѣленнымъ и ясно отличающимся чувство, производимое искусствомъ, отъ всякаго другого.

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

Испытываетъ человѣкъ это чувство, заражается тѣмъ состояніемъ души, въ которомъ находится авторъ, и чувствуетъ свое сліяніе съ другими людьми, то предметъ, вызывающій это состояніе, есть искусство; нѣтъ этого заражения, нѣтъ сліянія съ авторомъ и съ воспринимающими произведение,—и нѣтъ искусства. Но мало того, что заразительность есть несомнѣнный признакъ искусства, сте-



пень заразительности есть и единственное мѣрило достоинства искусства.

*Чѣмъ сильнѣе зараженіе, тѣмъ лучше искусство, какъ искусство, не говоря объ его содержаніи, т.-е. независимо отъ достоинства тѣхъ чувствъ, которыя оно передаетъ.*

Искусство же дѣлается болѣе или менѣе заразительно вслѣдствіе трехъ условій: 1) большей или меньшей особенности, оригинальности, новизны того чувства, которое передается; 2) вслѣдствіе большей или меньшей ясности передачи этого чувства, и 3) вслѣдствіе искренности художника, т.-е. большей или меньшей силы, съ которой художникъ самъ испытываетъ чувство, которое передаетъ.

Чѣмъ особеннѣе, новѣе передаваемое чувство, тѣмъ оно сильнѣе дѣйствуетъ на воспринимающаго. Воспринимающій испытываетъ тѣмъ большее наслажденіе, чѣмъ особеннѣе, новѣе то состояніе души, въ которое онъ переносится, и потому тѣмъ охотнѣе и сильнѣе сливается съ нимъ.

Ясность же выраженія чувства содѣйствуетъ заразительности, потому что, въ сознаніи своемъ сливаясь съ авторомъ, воспринимающій тѣмъ болѣе удовлетворенъ, чѣмъ яснѣе выражено то чувство, которое, какъ ему кажется, онъ уже давно знаетъ и испытываетъ, и которому теперь только нашель выраженіе.

Болѣе же всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника. Какъ только зритель, слушатель, читатель чувствуетъ, что художникъ самъ заражается своимъ произведеніемъ и пишетъ, поетъ, играетъ для себя, а не только для того, чтобы воздѣйствовать на другихъ, такое душевное состояніе художника заражаетъ воспринимающаго, и, наоборотъ, какъ только зритель, читатель, слушатель чувствуетъ, что авторъ не для своего удовлетворенія пишетъ, поетъ, играетъ и не чувствуетъ самъ того, что хочетъ выразить, такъ является отпоръ, и самое особенное, новое чувство, и самая искусная техника не только не производятъ никакого впечатлѣнія, но отталкиваютъ.

Я говорю о трех условіяхъ заразительности искусства; въ сущности же условіе есть только одно послѣднее, то, чтобы художникъ испытывалъ внутреннюю потребность выразить передаваемое имъ чувство. Условіе это заключаетъ въ себя первое, потому что если художникъ искрененъ, то онъ выскажетъ чувство такъ, какъ онъ воспринялъ его. А такъ какъ каждый человѣкъ не похожъ на другого, то и чувство это будетъ ново и необыкновенно для всякаго другого и тѣмъ новѣе и особеннѣе, чѣмъ глубже зачерпнетъ художникъ, чѣмъ оно будетъ задушевнѣе, искреннѣе. Эта же искренность заставитъ художника и найти ясное выраженіе того чувства, которое онъ хочетъ передать.

Поэтому-то это третье условіе—искренность—есть самое важное изъ трехъ. Условіе это всегда присутствуетъ въ народномъ искусствѣ, вслѣдствіе чего такъ сильно и дѣйствуетъ оно, и почти сплошь отсутствуетъ въ нашемъ искусствѣ высшихъ классовъ, непрерывно изготовляемомъ художниками для своихъ личныхъ, корыстныхъ или тщеславныхъ цѣлей.

Таковы три условія, присутствіе которыхъ отдѣляетъ искусство отъ поддѣлокъ подъ него, и вмѣстѣ съ тѣмъ опредѣляетъ достоинство всякаго произведенія искусства независимо отъ его содержанія.

Отсутствіе одного изъ этихъ условій дѣлаетъ то, что произведеніе уже не принадлежитъ къ искусству, а къ поддѣлкамъ подъ него. Если произведеніе не передаетъ индивидуальной особенности чувства художника и потому не особенно ново, если оно непонятно выражено, или если оно не произошло отъ внутренней потребности автора, оно не есть произведеніе искусства. Если же, хотя бы и въ самой малой степени, присутствуютъ всѣ три условія, то произведеніе, хотя бы и слабое, есть произведеніе искусства.

Присутствіе же въ различныхъ степеняхъ трехъ условій: новизны, ясности и искренности—опредѣляетъ достоинство предметовъ искусства, какъ искусства, независимо отъ его содержанія. Всѣ произведенія искусства распредѣляются

въ своемъ достоинствѣ по присутствію въ большей или меньшей степени того, другого или третьяго изъ этихъ условій. Въ одномъ преобладаетъ необычайность, новизна передаваемого чувства, въ другомъ—ясность выраженія, въ третьемъ—искренность, въ четвертомъ—искренность и новизна, но недостатокъ ясности, въ пятомъ, новизна и ясность, но меньше искренности и т. д. во всѣхъ возможныхъ степеняхъ и сочетаніяхъ.

Такъ отдѣляется искусство отъ неискусства и опредѣляется достоинство искусства, какъ искусства, независимо отъ его содержанія, т.-е. независимо отъ того, передаетъ ли оно хорошія или дурныя чувства.

Но чѣмъ опредѣляется хорошее и дурное по содержанію искусство?

## XVI.

Чѣмъ опредѣляется хорошее и дурное по содержанію искусство?

Искусство, вмѣстѣ съ рѣчью, есть одно изъ орудій общенія, а потому и прогресса, т.-е. движенія впередъ человѣчества къ совершенству. Рѣчь дѣлаетъ возможнымъ для людей послѣднихъ живущихъ поколѣній знать все то, что узнавали опытомъ и размышленіемъ предшествующія поколѣнія и лучшіе передовые люди современности; искусство дѣлаетъ возможнымъ для людей послѣднихъ живущихъ поколѣній испытывать всѣ тѣ чувства, которыя до нихъ испытывали люди и въ настоящее время испытываютъ лучшіе передовые люди. И какъ происходитъ эволюція знаній, т.-е. болѣе истинныя нужныя знанія вытѣсняють и замѣняютъ знанія ошибочныя и ненужныя, такъ точно происходитъ эволюція чувствъ посредствомъ искусства, вытѣсня чувства низшія, менѣе добрыя и менѣе нужныя для блага людей, болѣе добрыми, болѣе нужными для этого блага. Въ этомъ назначеніе искусства. И потому по содержанію своему искусство тѣмъ лучше, чѣмъ болѣе исполняетъ оно это назначеніе, и тѣмъ хуже, чѣмъ менѣе оно исполняетъ его.

Оцѣнка же чувствъ, т.-е. признаніе тѣхъ или другихъ чувствъ болѣе или менѣе добрыми, т.-е. нужными для блага людей, совершается религіознымъ сознаниемъ извѣстнаго времени.

Въ каждое данное историческое время и въ каждомъ обществѣ людей существуетъ высшее, до котораго только дошли люди этого общества, пониманіе смысла жизни, опредѣляющее высшее благо, къ которому стремится это общество. Пониманіе это есть религіозное сознаніе извѣстнаго времени и общества. Религіозное сознаніе это бываетъ всегда ясно выражено нѣкоторыми передовыми людьми общества и болѣе или менѣе живо чувствуемо всѣми. Такое религіозное сознаніе, соотвѣтствующее своему выраженію, всегда есть въ каждомъ обществѣ. Если намъ кажется, что въ обществѣ нѣтъ религіознаго сознанія, то это кажется намъ не отъ того, что его дѣйствительно нѣтъ, но отъ того, что мы не хотимъ видѣть его. А не хотимъ мы часто видѣть его отъ того, что оно обличаетъ нашу жизнь, не согласную съ нимъ.

Религіозное сознаніе въ обществѣ все равно, что направленіе текущей рѣчки. Если рѣчка течетъ, то есть направленіе, по которому она течетъ. Если общество живетъ, то есть религіозное сознаніе, которое указываетъ то направленіе, по которому болѣе или менѣе сознательно стремятся всѣ люди этого общества.

И потому религіозное сознаніе всегда было и есть въ каждомъ обществѣ. И соотвѣтственно этому религіозному сознанію всегда и оцѣнивались чувства, передаваемая искусствомъ. Только на основаніи этого религіознаго сознанія своего времени всегда выдѣлялось изъ всей безконечно разнообразной области искусства то, которое передаетъ чувства, осуществляющія въ жизни религіозное сознаніе даннаго времени. И такое искусство всегда высоко цѣнилось и поощрялось; искусство же, передающее чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія прежняго времени, отсталое, пережитое уже, всегда осуждалось и презиралось.

Остальное же все искусство, передающее всѣ самыя разнообразныя чувства, посредствомъ которыхъ люди общаются между собой, не осуждалось и допускалось, если только оно не передавало чувствъ, противныхъ религіозному сознанию. Такъ, на примѣръ, у грековъ выдѣлялось, одобрялось и поощрялось искусство, передававшее чувства красоты, силы, мужества (Гезіодъ, Гомеръ, Фидіасъ), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства грубой чувственности, унынія, изнѣженности. У евреевъ выдѣлялось и поощрялось искусство, передававшее чувства преданности и покорности Богу евреевъ, Его завѣтамъ (нѣкоторыя части книги Бытія, пророки, псалмы), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства идолопоклонства (Золотой телець); все же остальное искусство—разказы, пѣсни, пляски, украшенія домовъ, утвари, одежды,—которое не было противно религіозному сознанию, не сознавалось и не осуждалось вовсе. Такъ расцѣнивалось искусство по своему содержанію всегда и вездѣ, такъ оно и должно расцѣниваться, потому что такое отношеніе къ искусству вытекаетъ изъ свойствъ человѣческой природы, а свойства эти не измѣняются.

Я знаю, что, по распространенному въ наше время мнѣнію, религія есть суевѣріе, пережитое человѣчествомъ, и что потому предполагается, что въ наше время нѣтъ никакого общаго всѣмъ людямъ религіознаго сознанія, по которому могло бы расцѣниваться искусство. Я знаю, что таково распространенное мнѣніе въ мнимо образованныхъ кругахъ нашего времени. Люди, не признающіе христіанства въ его истинномъ смыслѣ, и потому придумывающіе себѣ всякаго рода философскія и эстетическія теоріи, скрывающія отъ нихъ безсмысленность и порочность ихъ жизни, и не могутъ думать иначе. Люди эти умышленно, а иногда и не умышленно, смѣшивая понятіе культа религіи съ понятіемъ религіознаго сознанія, думаютъ, что отрицая культъ, они этимъ отрицаютъ религіозное сознаніе. Но всѣ эти нападки на религію и попытки установленія міросозерцанія, противнаго

религіозному сознанію нашего времени, очевидноѣ всего доказываютъ присутствіе этого религіознаго сознанія, обличающаго жизнь людей, несогласную съ нимъ.

Если въ человѣчествѣ совершается прогрессъ, т.-е. движеніе впередъ, то неизбѣжно долженъ быть указатель направленія этого движенія. И такимъ указателемъ всегда были религіи. Вся исторія показываетъ, что прогрессъ человѣчества совершался не иначе, какъ при руководствѣ религіи. Если же прогрессъ человѣчества не можетъ совершаться безъ руководства религіи, — а прогрессъ совершается всегда, слѣдовательно совершается и въ наше время, — то должна быть и религія нашего времени. Такъ что нравится это такъ называемымъ образованнымъ людямъ нашего времени, или не нравится, — они должны признать существованіе религіи, какъ необходимаго руководителя прогресса и въ наше время. Если же среди насъ есть религіозное сознаніе, то на основаніи этого религіознаго сознанія должно быть расцѣпваемо и наше искусство; и точно такъ, какъ и всегда и вездѣ, должно быть выдѣлено изъ всего безразличнаго искусства, сознано, высоко цѣнимо и поощряемо искусство, передающее чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія нашего времени, и осуждаемо и презираемо искусство, противное этому сознанію, и не выдѣляемо и не поощряемо все остальное безразличное искусство.

Религіозное сознаніе нашего времени въ самомъ общемъ практическомъ приложеніи его есть сознаніе того, что наше благо и матеріальное, и духовное, и отдѣльное, и общее, и временное, и вѣчное, заключается въ братской жизни всѣхъ людей, въ любовномъ единеніи нашемъ между собой. Сознаніе это не только повторяется въ самыхъ разнообразныхъ формахъ и съ самыхъ разнообразныхъ сторонъ лучшими людьми нашего времени, но и служитъ уже руководящей нитью всей сложной работы человѣчества, состоящей, съ одной стороны, въ уничтоженіи физическихъ и нравственныхъ преградъ, мѣшающихъ

единенію людей, и, съ другой стороны, въ установленіи тѣхъ общихъ всѣмъ людямъ началъ, которыя могутъ и должны соединять людей въ одно всемірное братство. На основаніи этого-то сознанія мы и должны расцѣпывать всѣ явленія нашей жизни и, между ними, и наше искусство, выдѣляя изъ всей его области то, которое передаетъ чувства, вытекающія изъ этого религіознаго сознанія, высоко цѣня и поощряя это искусство, и отрицая то, которое противно этому сознанію, и не приписывая остальному искусству того значенія, которое ему не свойственно.

Главная ошибка, которую сдѣлали люди высшихъ классовъ времени такъ называемаго Возрожденія,—ошибка, которую мы продолжаемъ теперь,—состояла не въ томъ, что они перестали цѣнить и приписывать значеніе религіозному искусству (люди того времени и не могли приписывать ему значенія, но въ томъ, что, на мѣсто этого отсутствующаго религіознаго искусства, они поставили искусство ничтожное, имѣющее цѣлью только наслажденіе людей, т.-е. стали выдѣлять, цѣнить и поощрять, какъ религіозное искусство, то, что ни въ какомъ случаѣ не заслуживало этой оцѣнки и поощренія.

Одинъ отецъ церкви говорилъ, что главное горе людей не въ томъ, что они не знаютъ Бога, а въ томъ, что они на мѣсто Бога поставили то, что не есть Богъ. То же и съ искусствомъ. Главная бѣда людей высшихъ классовъ нашего времени еще не въ томъ, что у нихъ нѣтъ религіознаго искусства, но въ томъ что они на мѣсто высшаго религіознаго искусства, выдѣленнаго изъ всего остального, какъ особенно важное и цѣнное, выдѣлили самое ничтожное, бѣдшею частью вредное искусство, имѣющее цѣлью наслажденіе нѣкоторыхъ, и потому по одной исключительности уже противное тому христіанскому началу всемірнаго единенія, которое составляетъ религіозное сознаніе нашего времени. На мѣсто религіознаго искусства поставлено пустое и часто развратное искусство и этимъ скрыта отъ людей потребность въ томъ истинномъ религіозномъ искусствѣ, ко-

торое должно быть въ жизни для того, чтобы улучшить ее.

Правда, что искусство, удовлетворяющее требованіямъ религіознаго сознанія нашего времени, совершенно не похоже на прежнее искусство, но, не смотря на это несходство, то, что составляетъ религіозное искусство нашего времени, очень ясно и опредѣленно для человѣка, умышленно не скрывающаго отъ себя истины. Въ прежнія времена, когда высшее религіозное сознаніе соединяло только нѣкоторое, хотя бы и очень большое, одно среди другихъ, общество людей: Евреевъ, Аѳинскихъ, Римскихъ гражданъ, чувства, передаваемая искусствомъ тѣхъ временъ, вытекали изъ желанія могущества, величія, славы, благоденствія этихъ обществъ, и героями искусства могли быть люди, содѣйствующіе этому благоденствію силою, коварствомъ, хитростью, жестокостью (Одиссей, Геркулесъ и всѣ богатыри). Религіозное же сознаніе нашего времени не выдѣляетъ никакого „одного“ общества людей, — напротивъ, требуетъ соединенія всѣхъ, совершенно всѣхъ людей безъ исключенія, и выше всѣхъ другихъ добродѣтелей ставитъ братскую любовь ко всѣмъ людямъ, и потому чувства, передаваемая искусствомъ нашего времени, не только не могутъ совпадать съ чувствами, передаваемыми прежнимъ искусствомъ, но должны быть противоположны имъ.

Христіанское, истинно-христіанское искусство долго не могло установиться и не установилось до сихъ поръ именно потому, что христіанское религіозное сознаніе не было однимъ изъ тѣхъ малыхъ шаговъ, которымъ равномѣрно подвигается человѣчество, а было огромнымъ переворотомъ, если еще не измѣнившимъ, то неизбѣжно долженствующимъ измѣнить все жизнепониманіе людей и все внутреннее устройство ихъ жизни. Правда, что жизнь человѣчества, какъ и отдѣльнаго человѣка, движется равномѣрно, но среди этого равномѣрнаго движенія есть какъ бы поворотные пункты, которые рѣзко отдѣляютъ предыдущую жизнь отъ послѣдующей. Такимъ поворотнымъ пунктомъ для человѣчества было хри-



стіанство, по крайней мѣрѣ таковымъ оно должно представляться намъ, живущимъ христіанскимъ сознаниемъ. Христіанское сознание дало другое, новое направленіе всѣмъ чувствамъ людей и потому совершенно измѣнило и содержаніе, и значеніе искусства. Греки могли воспользоваться искусствомъ персовъ и римляне искусствомъ грековъ, такъ же какъ евреи искусствомъ египтянъ,— основные идеалы были одни и тѣ же. Идеаломъ было то величіе и благо персовъ, то величіе и благо грековъ, или римлянъ. Одно и то же искусство переносилось въ другія условія и годилось новымъ народамъ. Но христіанскій идеалъ измѣнилъ, перевернулъ все такъ, что, какъ сказано въ Евангелии: „что было велико передъ людьми, стало мерзостью передъ Богомъ.“ Идеаломъ стало не величіе фараона и римскаго императора, не красота грека или богатства Финикіи, а смиреніе, цѣломудріе, состраданіе, любовь. Героемъ сталъ не богачъ, а нищій Лазарь, Марія египетская не во время своей красоты, а во время своего покаянія, не пріобрѣтатели богатства, а раздавшіе его, живущіе не въ палатахъ, а въ катакомбахъ и хижинахъ. И высшимъ произведеніемъ искусства— не храмъ побѣды со статуями побѣдителей, а изображеніе души человѣческой, претворенной любовью такъ, что мучимый и убиваемый человѣкъ жалѣетъ и любитъ своихъ мучителей.

И потому людямъ христіанскаго міра трудно остановиться отъ инерціи искусства языческаго, съ которымъ они срослись всею жизнью. Содержаніе христіанскаго религіознаго искусства такъ ново для нихъ, такъ не похоже на содержаніе прежняго искусства, что имъ кажется, что христіанское искусство есть отрицаніе искусства, и они отчаянно держатся за старое искусство. А между тѣмъ это старое искусство, въ наше время не имѣя болѣе источника въ религіозномъ сознаніи, потеряло все свое значеніе, и мы волей-неволей должны отказаться отъ него.

Сущность христіанскаго сознанія состоитъ въ признаніи каждымъ человѣкомъ своей сыновности Богу и вытекающаго

изъ него единенія людей съ Богомъ и между собой, какъ и сказано въ Евангеліи (Іоан. XVII, 21), и потому содержаніе христіанскаго искусства—это такія чувства, которыя содѣйствуютъ единенію людей съ Богомъ и между собой.

Выраженіе: *единеніе людей съ Богомъ и между собой*—можетъ показаться неяснымъ людямъ, привыкшимъ слышать столь частое злоупотребленіе этими словами, а между тѣмъ слова эти имѣютъ очень ясное значеніе. Слова эти означаютъ то, что христіанское единеніе людей, въ противоположность частичнаго, исключительнаго единенія только нѣкоторыхъ людей,—есть то, которое соединяетъ всѣхъ людей безъ исключенія.

Искусство, всякое искусство само по себѣ, имѣетъ свойство соединять людей. Всякое искусство дѣлаетъ то, что люди, воспринимающіе чувство, переданное художникомъ, соединяются душой, во-первыхъ, съ художникомъ и, во-вторыхъ, со всѣми людьми, получившими то же впечатлѣніе. Но искусство не христіанское, соединяя нѣкоторыхъ людей между собою, этимъ самымъ соединеніемъ отдѣляетъ ихъ отъ другихъ людей, такъ что это частное соединеніе служить часто источникомъ не только разъединенія, но враждебности къ другимъ людямъ. Христіанское искусство есть только то, которое соединяетъ всѣхъ людей безъ исключенія—или тѣмъ, что вызываетъ въ людяхъ сознаніе одинаковости ихъ положенія по отношенію къ Богу и ближнему, или тѣмъ, что вызываетъ въ людяхъ одно и то же чувство, хотя и самое простое, но не противное христіанству и свойственное всѣмъ безъ исключенія людямъ.

Христіанское хорошее искусство нашего времени можетъ быть не понято людьми вслѣдствіе недостатка своей формы или вслѣдствіе невниманія къ нему людей, но оно должно быть таково, чтобы всѣ люди могли испытать тѣ чувства, которыя передаются имъ. Оно должно быть искусствомъ не одного какого-либо кружка людей, не одного сословія, не одной національности, не одного религіознаго культа, т. е. не передавать чувства, которыя доступны только

извѣстнымъ образомъ воспитанному человѣку, или только дворянину, купцу, или только русскому, японцу, или католику, или буддисту и т. п., а чувства доступныя всякому человѣку. Только такое искусство можетъ быть въ наше время признано хорошимъ искусствомъ и выдѣляемо изъ всего остального искусства и поощряемо.

Христіанское искусство, т. -е. искусство нашего времени, должно быть каеолично въ прямомъ значеніи этого слова, т. -е. всемірно, и потому должно соединять всѣхъ людей. Соединяють же всѣхъ людей только два рода чувства: чувства, вытекающія изъ сознанія сыновности Богу и братства людей, и чувства самыя простыя—житейскія, но такія, которыя доступны всѣмъ безъ исключенія людямъ, какъ чувства веселья, умиленія, бодрости, спокойствія и т. п. Только эти два рода чувствъ составляютъ предметъ хорошаго по содержанію искусства нашего времени.

И дѣйствіе, производимое этими двумя кажущимися столь различными между собою родами искусства,—одно и то же. Чувства, вытекающія изъ сознанія сыновности Богу и братства людей, какъ чувства твердости въ истинѣ, преданности волѣ Бога, самоотверженія, уваженія къ человѣку и любви къ нему, вытекающія изъ христіанскаго религіознаго сознанія, и чувства самыя простыя—умиленное или веселое настроеніе отъ пѣсни, или отъ забавной и понятной всѣмъ людямъ шутки или трогательнаго разсказа или рисунка, или куколки, производятъ одно и то же дѣйствіе — любовное единеніе людей. Бываетъ, что люди, находясь вмѣстѣ, если не враждебны, то чужды другъ другу по своимъ настроеніямъ и чувствамъ, и вдругъ или разсказъ, или представленіе, или картина, даже знаніе и чаще всего музыка, какъ электрической искрой, соединяетъ всѣхъ этихъ людей, и всѣ эти люди, вмѣсто прежней разрозненности, часто даже враждебности, чувствуютъ единеніе и любовь другъ къ другу. Всякій радуется тому, что другой испытываетъ то же, что и онъ, радуется тому общенію, которое установилось не только между нимъ и всѣми присутству-

ющими, но и между всѣми теперь живущими людьми, которые получаютъ то же впечатлѣніе; мало того, чувствуется таинственная радость загробнаго общенія со всѣми людьми прошедшаго, которые испытывали то же чувство, и людьми будущаго, которые испытаютъ его. Вотъ это-то дѣйствіе производитъ одинаково какъ то искусство, которое передаетъ чувства любви къ Богу и ближнему, такъ и житейское искусство, передающее самыя простыя, общія всѣмъ людямъ чувства.

Различіе расцѣнки искусства нашего времени отъ прежняго состоитъ, главное, въ томъ, что искусство нашего времени, т.-е. христіанское искусство, основываясь на религіозномъ сознаніи, требующемъ единенія людей, исключаетъ изъ области хорошаго по содержанію искусства все то, что передаетъ чувства исключительныя, не соединяющія, а разъединяющія людей, относя такое искусство къ разряду дурного по содержанію искусства, а, напротивъ, включаетъ въ область хорошаго по содержанію искусства отдѣлъ не признаваемого прежде хорошимъ и настоящимъ, житейскаго искусства, передающаго хотя и самыя незначительныя, простыя чувства, но такія, которыя доступны всѣмъ безъ исключенія людямъ и которыя потому соединяютъ ихъ.

Такое искусство не можетъ не признаваться хорошимъ въ наше время потому, что оно достигаетъ той самой цѣли, которую ставитъ человѣчеству религіозное христіанское сознание нашего времени.

Христіанское искусство или вызываетъ въ людяхъ тѣ чувства, которыя черезъ любовь къ Богу и ближнему влекутъ ихъ ко все большему и большему единенію, дѣлаетъ ихъ готовыми и способными къ такому единенію; или же вызываетъ въ нихъ тѣ чувства, которыя показываютъ имъ то, что они уже соединены единствомъ радостей и горестей житейскихъ. И потому христіанское искусство нашего времени можетъ быть и есть двухъ родовъ: 1) искусство, передающее чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія положенія человѣка въ мірѣ, по отношенію къ Богу

и ближнему, искусство религиозное, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, и 2) искусство, передающее чувства, но такія, которыя доступны всѣмъ людямъ всего міра — искусство житейское, всенародное. Только эти два рода искусства могутъ считаться хорошимъ искусствомъ въ наше время.

Первый родъ искусства, искусства религиознаго, распадается на два отдѣла: высшаго и низшаго искусства. Высшее религиозное искусство это то, которое прямо и непосредственно передаетъ чувства, вытекающія изъ любви къ Богу и ближнему; низшее искусство то, которое передаетъ чувства отвращенія, негодованія, презрѣнія къ явленіямъ, противнымъ любви къ Богу и ближнему.

Второй родъ — житейское искусство, передающее такія чувства, которыя доступны всѣмъ людямъ, точно также раздѣляется на высшее житейское искусство—такое, которое доступно и понятно людямъ всего міра всегда и вездѣ: всемірное искусство, и на доступное и понятное всѣмъ людямъ только одного мѣста и времени всенародное искусство, — такое искусство, которое, если и можетъ быть недоступно людямъ другаго времени и другихъ національностей, то доступно всѣмъ людямъ даннаго народа и времени.

Первый родъ, какъ высшаго религиознаго положительнаго искусства, также какъ и низшаго отрицательнаго сатирическаго искусства, проявляется преимущественно въ формѣ слова, и отчасти въ живописи и ваяніи; второй же отдѣлъ — всемірнаго и всенароднаго искусства, передающій чувства, доступныя всѣмъ, проявляется и въ словѣ, и въ живописи, и въ ваяніи, и въ танцахъ, и въ архитектурѣ и преимущественно въ музыкѣ.

Еслибъ отъ меня потребовали указать въ новомъ искусствѣ на образцы по каждому изъ этихъ родовъ искусства, то какъ на образцы какъ высшаго, вытекающаго изъ любви къ Богу и ближнему, религиознаго или положительнаго, такъ и низшаго, отрицательнаго искусства, въ словесномъ родѣ, я указалъ бы изъ новѣйшихъ на V. Hugo—его „Misé-

ables“ и его „Les pauvres gens“, и почти на всѣ повѣсти, рассказы, романы Диккенса, Tale of two cities, Chimes и др., на „Хижину дяди Тома“, на Достоевскаго, преимущественно его „Мертвый домъ“, на „Адамъ“ Бида.

Въ живописи новаго времени произведеній такого рода, прямо передающихъ христіанскія чувства любви къ Богу и ближнему, какъ ни странно это кажется, почти нѣтъ, въ особенности среди знаменитыхъ живописцевъ. Есть евангельскія картины и ихъ очень много, но всѣ онѣ передаютъ историческое событіе съ большими богатствами подробностей, но не передаютъ и не могутъ передать того религіознаго чувства, котораго нѣтъ у авторовъ. Есть много картинъ, изображающихъ личныя чувства различныхъ людей, но картинъ, передающихъ подвиги самоотверженія, любви христіанской, я не знаю. Есть изрѣдка среди малоизвѣстныхъ живописцевъ картины, передающія чувства состраданія, милосердія, но и такихъ мало. Помню, на примѣръ, картину Langley, — мальчика нищаго, которому дала поѣсть хозяйка и на котораго внимательно подпершись ручками смотритъ 5-ти-лѣтняя дѣвочка. Помню еще картину, изображающую въ сильную бурю спѣшащую на выручку гибнущаго парохода спасательную лодку, французскаго живописца Morgon. Есть еще приближающіяся къ этому роду картины, съ уваженіемъ и любовью изображающія рабочаго труженика. Таковы Angelus Милле, въ особенности его отдыхающій копачъ; въ этомъ же родѣ картины Jules Breton, Лермита, Дефреггера и др. Образцами же въ области живописи произведеній, вызывающихъ негодованіе, ужасъ передъ нарушеніемъ любви къ Богу и ближнему, могутъ служить картина Ге—судь, картина Liezen Mayer'a, подпись смертнаго приговора. Картинъ и этого рода очень мало. Заботы о техникѣ и красотѣ большей частью затемняютъ чувство. Такъ, на примѣръ, картина „Pollice verso“ Жерома не столько выражаетъ чувство ужаса передъ совершающимся, сколько увлеченіе красотою зрѣлища.

Указать же въ новомъ искусствѣ высшихъ классовъ на

образцы второго отдѣла, хорошаго всемірнаго или хоть всенароднаго житейскаго, еще труднѣе, особенно въ словесномъ искусствѣ и музыкѣ. Если и есть произведенія, которыя по внутреннему содержанію, какъ Донъ - Кихоть, комедіи Мольера, какъ Диккенсовы „Коперфильдъ“ и „Пиквикскій клубъ“, повѣсти Гоголя, Пушкина или нѣкоторыя вещи Мопассана, даже романы Дюма-отца могли бы быть отнесены къ этому роду, то эти вещи и по исключительности передаваемыхъ чувствъ, и по излишку специальныхъ подробностей времени и мѣста и, главное, по бѣдности содержанія, сравнительно съ образцами всенароднаго древняго искусства, какъ, напримѣръ, исторія Іосифа прекраснаго, большею частью доступны только людямъ своего круга. То, что братья Іосифа, ревнуя его къ отцу, продали его купцамъ; то, что Пентефріева жена хочетъ соблазнить юношу, что юноша достигаетъ высшаго положенія, жалѣеть братьевъ, любимаго Веньямина и все остальное—все это чувства, доступныя и русскому мужику, и китайцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному; и все это написано такъ воздержно, безъ излишнихъ подробностей, что рассказъ можно перенести въ какую хотите другую среду, и онъ для всѣхъ будетъ такъ же понятенъ и трогателенъ. Но не таковы чувства Донъ-Кихота или героевъ Мольера (хотя Мольеръ едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художникъ новаго искусства) и тѣмъ болѣе чувства Пиквика и его друзей. Чувства эти очень исключительны, не общечеловѣчны и поэтому, чтобы сдѣлать ихъ заразительными, авторы обставили ихъ обильными подробностями времени и мѣста. Обиліе же подробностей этихъ дѣлаетъ эти рассказы малопонятными для всѣхъ людей, живущихъ внѣ той среды, которую описываетъ авторъ.

Въ повѣствованіи объ Іосифѣ ненужно было описывать подробно, какъ это дѣлаютъ теперь, окровавленную одежду Іосифа и жилище и одежду Іакова, и позу и нарядъ Пентефріевой жены, какъ она, поправляя браслетъ на лѣвой рукѣ, сказала: „Войди ко мнѣ“ и т. п., потому, что содержаніе

чувства въ этомъ разсказѣ такъ сильно, что всѣ подробности исключая самыхъ необходимыхъ, какъ, на примѣръ, то, что Іосифъ вышелъ въ другую комнату, чтобы заплакать,—что всѣ эти подробности излишни и только помѣшали бы передать чувства, а потому разсказъ этотъ доступенъ всѣмъ людямъ, трогаетъ людей всѣхъ націй, сословій, возрастовъ, дошелъ до насъ и проживетъ еще тысячелѣтія. Но отнимите у лучшихъ романовъ нашего времени подробности, и что же останется?

Такъ что въ новомъ словесномъ искусствѣ нельзя указать на произведенія, вполне удовлетворяющія требованіямъ все-народности. Даже и тѣ, которыя есть, испорчены большею частью тѣмъ, что называется реализмомъ, который вѣрнѣе назвать провинціализмомъ въ искусствѣ.

Въ музыкѣ происходитъ то же, что и въ словесномъ искусствѣ, и по тѣмъ же причинамъ. Вслѣдствіе бѣдности содержанія, чувства, мелодіи новыхъ музыкантовъ поразительно безсодержательны. И вотъ для усиленія впечатлѣнія, производимаго безсодержательною мелодіей, новые музыканты на каждую самую ничтожную мелодію нагромождаютъ сложныя модуляціи не только одного своего народнаго лада, но модуляціи исключительно свойственныя извѣстному кружку, извѣстной музыкальной школѣ. Мелодія — всякая мелодія—свободна, и можетъ быть понята всѣми; но какъ только она связана съ извѣстной гармоніей, такъ она становится доступной только людямъ, сроднившимся съ этой гармоніей, и совершенно становится чуждой не только для другихъ національностей, но и для людей, не принадлежащихъ къ тому кружку, въ которомъ люди пріучили себя къ извѣстнымъ формамъ гармоніи. Такъ что музыка вращается, какъ и поэзія, въ томъ же ложномъ кругу. Ничтожныя мелодіи, чтобы сдѣлать ихъ привлекательными, загромождаются гармоническими, ритмическими и оркестровыми усложненіями и потому становятся исключительнѣе и менѣе все-народными.

Въ музыкѣ, кромѣ маршей и танцевъ разныхъ композиторовъ, удовлетворяющихъ требованіямъ всенароднаго жи-



тейскаго искусства, можно указать въ этомъ родѣ на очень немногія произведенія, на знаменитую скрипичную арію Баха, на ноктюрнъ въ *es dur* Шопена, и, можетъ быть, на десятокъ вещей, не цѣльныхъ пьесъ, но мѣстъ, выбранныхъ изъ произведеній Гайдна, Моцарта, Вебера, Бетховена, Шопена \*).

Хотя въ живописи повторяется то же, что въ поэзи и музыкѣ, т.-е. что слабыя по замыслу произведенія, чтобы сдѣлать ихъ болѣе занимательными, обставляются до подробности изученными аксессуарами времени и мѣста, которые придають этимъ произведеніямъ временный и мѣстный интересъ, но дѣлають ихъ менѣе всенародными, въ живописи все-таки болѣе, чѣмъ въ другихъ родахъ искусства, можно указать на произведенія, удовлетворяющія требованіямъ всенароднаго житейскаго христіанскаго искусства, т.-е. на произведенія, выражающія чувства, доступныя всѣмъ людямъ.

Такія всенародныя по содержанію произведенія искусства живописи суть всѣ, передающія истинное чувство—картины животныхъ, пейзажи и такъ называемый жанръ: голландцы, Кнаусъ, Вотье и др. Такихъ произведеній всенароднаго искусства въ живописи довольно много; кромѣ того, превосходные образцы въ этомъ родѣ представляетъ японское искусство.

Такъ что есть только два рода хорошаго христіанскаго

---

\*) Представляя образцы искусства, которое я считаю лучшимъ, я не придаю особеннаго вѣса своему выбору, такъ какъ, я, кромѣ того, что не достаточно свѣдущъ во всѣхъ родахъ искусства, принадлежу къ сословию людей съ извращеннымъ ложнымъ воспитаніемъ вкусомъ. И потому, могу, по старымъ усвоеннымъ привычкамъ, ошибаться, принимая за абсолютное достоинство то впечатлѣніе, которое произвела на меня вещь въ моей молодости. Называю же я образцы произведеній того и другого рода только для того, чтобы больше уяснить свою мысль, показать, какъ я при теперешнемъ моемъ взглядѣ понимаю достоинство искусства по его содержанію. При этомъ еще долженъ замѣтить, что свои художественныя произведенія я причисляю къ области дурнаго искусства, за исключеніемъ разсказа „Богъ правду видитъ“, желающаго принадлежать къ первому роду, и „Кавказскаго плѣнника“, принадлежащаго ко второму.

искусства съ своими двумя подраздѣленіями; все же остальное, не подходящее подъ эти четыре разряда, должно быть признано дурнымъ искусствомъ, которое не только не должно быть поощряемо, но должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо, какъ искусство, не соединяющее, а разъединяющее людей. Таковы въ словесномъ искусствѣ всѣ драмы, романы и поэмы, передающія чувства исключительныя, присущія только одному сословію богатыхъ праздныхъ людей, чувства аристократической чести, пресыщенности, тоски, пессимизма и утонченныя и развращенныя чувства, вытекающія изъ половой любви, совершенно непонятныя огромному большинству людей.

Въ живописи такими произведеніями дурного искусства должны быть признаны точно также всѣ картины, изображающія забавы и прелести богатой и праздной жизни, всѣ такъ называемыя символическія картины, въ которыхъ самое значеніе символа доступно только лицамъ извѣстнаго кружка, и—главное—всѣ картины съ сладострастными сюжетами, вся та безобразная женская нагота, которая наполняетъ всѣ выставки и галереи. Къ этому же роду принадлежитъ вся музыка нашего времени, передающая чувства исключительныя, доступныя только людямъ съ извращеннымъ вкусомъ. Вся камерная и оперная музыка, начиная въ особенности съ Бетховена, — Шуманъ, Берліозъ, Листъ, Вагнеръ,—по содержанию своему посвященная выраженію чувствъ, доступныхъ только людямъ, воспитавшимъ въ себѣ болѣзненную нервную раздражительность, за самыми малыми исключеніями принадлежитъ къ этому дурному искусству.

„Какъ, девятая симфонія принадлежитъ къ дурному роду искусства?!“—слышу я возмущенные голоса.

„Безъ всякаго сомнѣнія“—отвѣчаю я. Все, что я писалъ, я писалъ только для того, чтобы найти ясный, разумный критерій, по которому можно бы было судить о достоинствахъ произведеній искусства. И критерій этотъ, совпадая съ простымъ и здравымъ смысломъ, несомнѣнно

показываетъ мнѣ то, что симфонія Бетховена не хорошее произведеніе искусства. Конечно, удивительно и странно для людей, воспитанныхъ на обожаніи нѣкоторыхъ произведеній и ихъ авторовъ, для людей съ извращеннымъ, именно вслѣдствіе воспитанія, на этомъ обожаніи вкусомъ признаніе такого знаменитаго произведенія дурнымъ. Но что же дѣлать съ указаніями разума и здравымъ смысломъ?

Девятая симфонія Бетховена считается великимъ произведеніемъ искусства. Чтобы провѣрить это утвержденіе, я прежде всего задаю себѣ вопросъ: передаетъ ли это произведеніе высшее религіозное чувство? И отвѣчаю отрицательно, такъ какъ музыка сама по себѣ не можетъ передавать этихъ чувствъ; и потому далѣе спрашиваю себя: если произведеніе это не принадлежитъ къ высшему разряду религіознаго искусства, то имѣетъ ли это произведеніе другое свойство хорошаго искусства нашего времени,—свойство соединять въ одномъ чувствѣ всѣхъ людей, не принадлежитъ ли оно къ христіанскому житейскому всемірному или всенародному искусству? И не могу не отвѣтить отрицательно, потому что не только не вижу того, чтобы чувства, передаваемыя этимъ произведеніемъ, могли соединить людей, не воспитанныхъ спеціально для того, чтобы подчиняться этой сложной гипнотизаціи, но не могу даже представить себѣ толпу нормальныхъ людей, которая могла бы понять изъ этого длиннаго и запутаннаго искусственнаго произведенія что-нибудь, кромѣ коротенькихъ отрывковъ, тонущихъ въ морѣ непонятнаго. И потому волей-неволей долженъ заключить, что произведеніе это принадлежитъ къ дурному искусству. Замѣчательно при этомъ то, что въ концѣ этой симфоніи присоединено стихотвореніе Шиллера, которое хотя и не ясно, но выражаетъ именно ту мысль, что чувство (Шиллеръ говоритъ объ одномъ чувствѣ радости) соединяетъ людей и вызываетъ въ нихъ любовь. Несмотря на то, что стихотвореніе это поется въ концѣ симфоніи, музыка не отвѣчаетъ мысли стихотворенія, такъ какъ музыка эта исключительная и не соединяетъ всѣхъ людей,

а соединяетъ только нѣкоторыхъ, выдѣляя ихъ отъ другихъ людей.

Точно также придется оцѣнить многія и многія произведенія искусства всѣхъ родовъ, считающіяся великими среди высшихъ классовъ нашего общества.

Такъ что для опредѣленія достоинства предмета искусства по содержанію его, какимъ бы ни былъ этотъ предметъ, и какъ бы онъ ни былъ восхваляемъ людьми, необходимо прежде всего приложить къ этому предмету вопросъ о томъ, принадлежитъ ли предметъ къ настоящему искусству или поддѣлкамъ подъ него. Признавъ же на основаніи признака заразительности хотя бы и малаго кружка людей извѣстный предметъ принадлежащимъ къ области искусства, нужно на основаніи признака общедоступности рѣшить слѣдующій за этимъ вопросъ: принадлежитъ ли это произведение къ дурному, противному религіозному сознанію, исключительному искусству или христіанскому, соединяющему людей, искусству. Признавъ же предметъ принадлежащимъ къ настоящему христіанскому искусству, надо уже на основаніи того, передаетъ ли произведение чувства, вытекающія изъ любви къ Богу и ближнему, или только простыя чувства, соединяющія всѣхъ людей, отнести его къ тому или другому: религіозному или житейскому искусству.

Только на основаніи этой провѣрки мы будемъ имѣть возможность выдѣлять изъ всей массы того, что въ нашемъ обществѣ выдается за искусство, тѣ предметы, которые составляютъ дѣйствительную, важную, нужную духовную пищу, отъ всего вреднаго и бесполезнаго искусства и подобія его, окружающаго насъ. Только на основаніи такой провѣрки мы будемъ въ состояніи избавиться отъ губительныхъ послѣдствій вреднаго искусства и воспользоваться тѣмъ благодѣтельнымъ и необходимымъ для духовной жизни человѣка и человѣчества воздѣйствіемъ истиннаго и хорошаго искусства, которое составляетъ его назначеніе.

## XVII.

Искусство есть одинъ изъ двухъ органовъ прогресса человѣчества. Черезъ слово человѣкъ общается мыслью, черезъ образы искусства онъ общается чувствомъ со всѣми людьми не только настоящаго, но прошедшаго и будущаго. Человѣчеству свойственно пользоваться этими обоими органами общенія, а потому извращеніе, хотя бы одного изъ нихъ, не можетъ не оказать вредныхъ послѣдствій для того общества, въ которомъ совершилось такое извращеніе. И послѣдствія эти должны быть двойки: во-первыхъ, отсутствіе въ обществѣ той дѣятельности, которая должна быть исполняема органомъ, и, во-вторыхъ, вредная дѣятельность извращеннаго органа; и эти самыя послѣдствія и оказались въ нашемъ обществѣ. Органъ искусства былъ извращенъ, и потому общество высшихъ классовъ было лишено въ значительной мѣрѣ той дѣятельности, которую долженъ былъ исполнить этотъ органъ. Распространившіяся въ нашемъ обществѣ въ огромныхъ размѣрахъ, съ одной стороны, поддѣлки подъ искусство, служащія только увеселенію и развращенію людей, а съ другой—произведенія ничтожнаго, исключительнаго искусства, цѣнимаго какъ высшее, извратили въ большинствѣ людей нашего общества способность заражаться истинными произведеніями искусства и тѣмъ лишили ихъ возможности познать тѣ высшія чувства, до которыхъ дожило человѣчество и которыя могутъ быть переданы людямъ только искусствомъ.

Все лучшее, сдѣланное въ искусствѣ человѣчествомъ, остается для людей, лишившихся способности заражаться искусствомъ, чуждымъ и замѣняется фальшивыми поддѣлками подъ искусство, или ничтожнымъ искусствомъ, принимаемымъ ими за настоящее. Люди нашего времени и общества восхищаются Бодлерами, Верленами, Мореасами, Ибсенами, Метерлинками въ поэзіи, Моне, Мане, Пювись-де-Шаванами, Бернъ-Джонсами, Штуками, Беклинами въ живописи, Вагнерами, Листами, Рихардами-Штраусаами въ музы-

кѣ и т. п., и не способны уже понимать ни самаго высокаго, ни самаго простаго искусства.

Въ средѣ высшихъ классовъ, вслѣдствіе потери способности заражаться произведеніями искусства, люди растутъ, воспитываются и живутъ безъ смягчающаго, удобряющаго дѣйствія искусства, и потому не только не двигаются къ совершенству, не добръютъ, но, напротивъ, при высококомъ развитіи внѣшнихъ средствъ, становятся все дичѣе, грубѣе и жесточе.

Таково послѣдствіе отсутствія дѣятельности необходимаго органа искусства въ нашемъ обществѣ. Послѣдствія же извращенной дѣятельности этого органа—еще вреднѣе и ихъ много.

Первое послѣдствіе, бросающееся въ глаза, это—огромная трата трудовъ рабочихъ людей на дѣло не только бесполезное, но большею частью вредное, и кромѣ того невознаградимая трата на это ненужное и дурное дѣло жизней человѣческихъ. Страшно подумать о томъ, съ какимъ напряженіемъ, съ какими лишеніями, работаютъ милліоны людей, не имѣющихъ времени и возможности сдѣлать для себя и для своей семьи необходимое, для того, чтобы по 10, 12, 14 часовъ по ночамъ набирать мнимо-художественныя книги, разносящія развратъ среди людей, или работающихъ на театры, концерты, выставки, галлерей, служащія преимущественно тому же разврату; но страшнѣе всего, когда подумаешь, что живыя, хорошія, на все доброе способныя дѣти съ раннихъ лѣтъ посвящаются тому, чтобы въ продолженіе 10, 15 лѣтъ по 6, 8, 10 часовъ въ день одни—играть гаммы, другія—вывертывать члены, ходить на носкахъ и поднимать ноги выше головы, третьи—пѣть сольфеджіи, четвертыя, всячески ломаясь, произносить стихи, пятія—рисовать съ бюстовъ, съ голой природы, писать этюды, шестыя—писать сочиненія по правиламъ какихъ-то періодовъ, и въ этихъ, недостойныхъ человѣка, занятіяхъ, продолжаемыхъ часто и долго послѣ полной возмужалости, утрачивать всякую физическую и умственную силу и вся-

кое пониманіе жизни. Говорятъ, что страшно и жалостно смотрѣть на маленькихъ акробатовъ, закидывающихъ себѣ ноги за шею, но не менѣе жалостно смотрѣть на Ю-лѣтнихъ дѣтей, дающихъ концерты, и еще болѣе на Ю-лѣтнихъ гимназистовъ, знающихъ наизусть исключенія латинской грамматики.... Но мало того, что люди эти уродуются физически и умственно, — они уродуются и нравственно, дѣлаются неспособными ни на что, дѣйствительно нужное людямъ. Занимая въ обществѣ роль потѣшателей богатыхъ людей, они теряютъ чувство человѣческаго достоинства, до такой степени развиваютъ въ себѣ страсть къ публичнымъ похваламъ, что всегда страдаютъ отъ раздутаго въ нихъ до болѣзненныхъ размѣровъ неудовлетвореннаго тщеславія и всѣ свои душевныя силы употребляютъ только на удовлетвореніе этой страсти. И что трагичнѣе всего—это то, что люди эти, погубленные для жизни ради искусства, не только не приносятъ пользы этому искусству, но приносятъ ему величайшій вредъ. Въ академіяхъ, гимназіяхъ, консерваторіяхъ учатъ тому, какъ поддѣлывать искусство, и, обучаясь этому, люди такъ извращаются, что совершенно теряютъ способность производить настоящее искусство и дѣлаются поставщиками того поддѣльнаго или ничтожнаго или развратнаго искусства, которое наполняетъ нашъ міръ. Въ этомъ первое бросающееся въ глаза послѣдствіе извращенія органа искусства.

Второе послѣдствіе—то, что произведенія искусства—забавы, которыя въ такихъ ужасающихъ количествахъ изготовляются арміей профессиональныхъ художниковъ, даютъ возможность богатымъ людямъ нашего времени жить той не только не естественной, но противной профессорируемымъ этими самыми людьми принципамъ гуманности жизнью. Жить такъ, какъ живутъ богатые, праздные люди, въ особенности женщины, вдали отъ природы, отъ животныхъ, въ искусственныхъ условіяхъ, съ атрофированными или уродливо-развитыми гимнастикой мускулами и ослабленной энергіей жизни, нельзя было бы, еслибы не было того, что называется

искусствомъ, не было бы того развлеченія, забавы, которая отводитъ этимъ людямъ глаза отъ безмысленности ихъ жизни, спасаетъ ихъ отъ томящей ихъ скуки. Отнимите у всѣхъ этихъ людей театры, концерты, выставки, игру на фортепiano, романсы, романы, которыми они занимаются съ увѣренностью, что занятіе этими предметами есть очень утонченное, эстетическое и потому хорошее занятіе, отнимите у меценатовъ искусства, покупающихъ картины, покровительствующихъ музыкантамъ, общающихся съ писателями, ихъ роль покровителей важнаго дѣла искусства, и они не будутъ въ состояніи продолжать свою жизнь и всѣ погибнуть отъ скуки, тоски, сознанія безмысленности и незаконности своей жизни. Только занятіе тѣмъ, что среди нихъ считается искусствомъ, даетъ имъ возможность, нарушивъ всѣ естественныя условія жизни, продолжать жить, не замѣчая безмысленности и жестокости своей жизни. Вотъ эта-то поддержка ложной жизни богатыхъ людей есть второе и немаловажное послѣдствіе извращенія искусства.

Третье послѣдствіе извращенія искусства—это та путаница, которую оно производитъ въ понятіяхъ дѣтей и народа. У людей, неизвращенныхъ ложными теоріями нашего общества, у рабочаго народа, у дѣтей существуетъ очень опредѣленное представленіе о томъ, за что можно почитать и восхвалять людей. И основаніемъ восхваленія и возвеличенія людей по понятіямъ народа и дѣтей можетъ быть только или сила физическая: Геркулесь, богатыри, завоеватели; или сила нравственная, духовная: Сакія-Муни, бросающій красавицу жену и царство, чтобы спасти людей, или Христось, идущій на крестъ за родъ человѣческій, и всѣ мученики и святые. И то и другое — понятно и народу, и дѣтямъ. Они понимаютъ, что физическую силу нельзя не уважать, потому что она заставляетъ уважать себя; нравственную же силу добра неиспорченный человекъ не можетъ не уважать потому, что къ ней влечетъ его все духовное существо его. И вотъ эти люди, дѣти и народъ вдругъ видятъ, что кромѣ людей восхваляемыхъ,



почитаемыхъ и вознаграждаемыхъ за силу физическую и силу нравственную, есть еще люди восхваляемые, возвеличиваемые, вознаграждаемые въ еще гораздо большихъ размѣрахъ, чѣмъ герои силы и добра, за то только, что они хорошо поютъ, сочиняютъ стихи, танцуютъ. Они видятъ, что пѣвцы, сочинители, живописцы, танцовщицы наживаютъ милліоны, что имъ оказываютъ почести больше, чѣмъ святымъ, и люди народа и дѣти приходятъ въ недоумѣніе.

Когда вышли 50 лѣтъ послѣ смерти Пушкина и одновременно распространились въ народѣ его дешевыя сочиненія, и ему поставили въ Москвѣ памятникъ, я получилъ больше десяти писемъ отъ разныхъ крестьянъ съ вопросами о томъ, почему такъ возвеличили Пушкина? На-дняхъ еще заходилъ ко мнѣ изъ Саратова грамотный мѣщанинъ, очевидно сшедшій съ ума на этомъ вопросѣ и идущій въ Москву для того, чтобъ обличать духовенство за то, что оно содѣйствовало постановкѣ „монамента“ господину Пушкину.

Въ самомъ дѣлѣ, надо только представить себѣ положеніе такого человѣка изъ народа, когда онъ по доходящимъ до него газетамъ и слухамъ узнаетъ, что въ Россіи духовенство, начальство, всѣ лучшіе люди Россіи съ торжествомъ открываютъ памятникъ великому человѣку, благодѣтелю, славѣ Россіи — Пушкину, про котораго онъ до сихъ поръ ничего не слышалъ. Со всѣхъ сторонъ онъ читаетъ или слышитъ объ этомъ и полагаетъ, что если воздаются такія почести человѣку, то вѣроятно человѣкъ этотъ сдѣлалъ что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе. Онъ старается узнать, кто былъ Пушкинъ, и узнавъ, что Пушкинъ не былъ богатырь или полководецъ, но былъ частный человѣкъ и писатель, онъ дѣлаетъ заключеніе о томъ, что Пушкинъ долженъ былъ быть святой человѣкъ и учитель добра и торопится прочесть или услышать его жизнь и сочиненія. Но каково же должно быть его недоумѣніе, когда онъ узнаетъ, что Пушкинъ былъ человѣкъ больше чѣмъ легкихъ нравовъ, что умеръ онъ

на дуэли, т.-е. при покушеніи на убійство другого чело-  
вѣка, что вся заслуга его только въ томъ, что онъ писалъ  
стихи о любви, часто очень неприличные.

То, что богатырь и Александръ Македонскій, Чингисъ-  
ханъ или Наполеонъ были велики,—онъ понимаетъ, потому  
что и тотъ, и другой могли раздавить его и тысячи ему  
подобныхъ; что Будда, Сократъ и Христось велики, онъ  
тоже понимаетъ, потому что знаетъ и чувствуетъ, что и  
ему, и всѣмъ людямъ надо быть такими; но почему великъ  
человѣкъ за то, что онъ писалъ стихи о женской любви,—  
онъ не можетъ понять.

То же должно происходить и въ головѣ бретонскаго, нор-  
мандскаго крестьянина, который узнаетъ о постановкѣ па-  
мятника, „une statue“, такой же какъ Богородицѣ, Боде-  
леру, когда онъ прочтетъ или расскажутъ ему содержаніе  
„Fleurs du mal“, или—еще удивительнѣе—Верлену,—когда  
онъ узнаетъ про ту жалкую, развратную жизнь, которую  
вель этотъ человѣкъ, и прочтетъ его стихи. А какая пу-  
таница должна происходить въ головахъ людей изъ наро-  
да, когда они узнаютъ, что какой-нибудь Патти или Тальо-  
ни даютъ 100.000 за сезонъ, или живописцу столько же за  
картину, и еще больше авторамъ романовъ, описывающимъ  
любовныя сцены.

То же происходитъ и съ дѣтьми. Я помню, какъ я пере-  
живалъ это удивленіе и недоумѣніе и какъ примирился съ  
этими восхваленіями художниковъ наравнѣ съ богатырями  
и нравственными героями только тѣмъ, что принизилъ въ  
своемъ сознаніи значеніе нравственнаго достоинства и при-  
зналъ ложное, неестественное значеніе за произведеніями  
искусства. И это самое происходитъ въ душѣ каждаго ре-  
бенка и человѣка изъ народа, когда онъ узнаетъ про тѣ  
странныя почести и вознагражденія, которыя воздаются ху-  
дожникамъ. Таково третье послѣдствіе ложнаго отношенія  
нашего общества къ искусству.

Четвертое послѣдствіе такого отношенія состоитъ въ  
томъ, что люди высшихъ классовъ, все чаще и чаще встрѣ-

чаясь съ противорѣчіями красоты и добра, ставятъ высшимъ идеаломъ идеаль красоту, освобождая себя этимъ отъ требованій нравственности. Люди эти, извращая роли, вмѣсто того, чтобы признавать, какъ оно и есть, искусство, которому они служатъ, дѣломъ отсталымъ, признають нравственность дѣломъ отсталымъ, не могущимъ имѣть значенія для людей, находящихся на той степени высоты развитія, на которой они мнятъ себя находящимися.

Это послѣдствіе ложнаго отношенія къ искусству уже давно проявлялось въ нашемъ обществѣ, но въ послѣднее время съ своимъ пророкомъ Ницше и послѣдователями его, и совпадающими съ нимъ декадентами и англійскими эстетиками выражается съ особенною наглостью. Декаденты и эстеты, въ родѣ Оскара Уальда, избирають темою своихъ произведеній отрицаніе нравственности и восхваленіе разврата.

Искусство это отчасти породило, отчасти совпало съ такимъ же философскимъ ученіемъ. Недавно я получилъ изъ Америки книгу подъ заглавіемъ „The survival of the fittest. Philosophy of Power 1897 г. by Ragnar Redbeard, Chicago 1896“. Сущность этой книги, такъ, какъ она выражена въ предисловіи издателя, та, что оцѣнивать добро по ложной философіи еврейскихъ пророковъ и плаксивыхъ (weeping) мессій — есть безуміе. Право есть послѣдствіе не ученія, но власти. Всѣ законы, заповѣди, ученіе о томъ, чтобы не дѣлать другому того, чего не хочешь, чтобы тебѣ дѣлали, не имѣють въ самихъ себѣ никакого значенія и получаютъ его только отъ палки, тюрьмы и меча. Человѣкъ истинно свободный не обязанъ повиноваться никакимъ предписаніямъ — ни человѣческимъ, ни божескимъ. Повиновеніе есть признакъ вырожденія, — неповиновеніе есть признакъ героя. Люди не должны быть связаны преданіями, выдуманнми ихъ врагами. Весь міръ есть скользкое поле битвы. Идеальная справедливость состоитъ въ томъ, чтобы побѣжденные были эксплуатированы, мучимы, презираемы. Свободный и храбрый можетъ завоевать міръ. И потому

должна быть вѣчная война за жизнь, за землю, за любовь, за женщинъ, за власть, за золото. (Нѣчто подобное высказано было нѣсколько лѣтъ тому назадъ знаменитымъ утонченнымъ академикомъ Vogüé). Земля съ ея сокровищами— „добыча смѣлаго“.

Авторъ, очевидно, самъ, независимо отъ Ницше, пришелъ безсознательно къ тѣмъ выводамъ, которые исповѣдуютъ новые художники.

Изложенныя, въ формѣ ученія, положенія эти поражаютъ насъ. Въ сущности же положенія эти включены въ идеаль искусства, служащаго красотѣ. Искусство нашихъ высшихъ классовъ воспитало въ людяхъ этотъ идеаль сверхъ-человѣка, въ сущности старый идеаль Нерона, Стеньки Разина, Чингисъ-Хана, Наполеона и всѣхъ ихъ соумышленниковъ, приспѣшниковъ и льстецовъ, и всѣми своими силами утверждаетъ его въ нихъ.

Вотъ въ этомъ-то замѣщеніи идеала нравственности идеаломъ красоты, т.-е. наслажденія, заключается четвертое и ужасное послѣдствіе извращенія искусства нашего общества. Страшно подумать о томъ, что бы было съ человѣчествомъ, еслибъ такое искусство распространилось въ народныхъ массахъ. А оно уже начинаетъ распространяться.

Пятое же, наконецъ, и самое главное то, что то искусство, которое процвѣтаетъ въ средѣ высшихъ классовъ европейскаго общества, прямо развращаетъ людей посредствомъ зараженія ихъ самымъ дурнымъ и вреднымъ для человѣчества чувствами суевѣрія, ложнаго патріотизма, а главное—сладострастія.

Посмотрите внимательно на причины невѣжества народныхъ массъ и увидите, что главная причина никакъ не въ недостатокѣ школъ и библиотекъ, какъ мы привыкли думать, а въ тѣхъ суевѣріяхъ, которыми онѣ пропитаны, и которыя не переставая производятся всѣми средствами искусства.

Искусство же служить въ наше время главною причиною развращенія людей въ важнѣйшемъ вопросѣ общественной жизни—въ половыхъ отношеніяхъ. Всѣ мы знаемъ это

и по себѣ, а отцы и матери еще по своимъ дѣтямъ, какія страшныя душевныя и тѣлесныя страданія, какія напрасныя траты силъ переживаютъ люди только изъ за распущенности половой похоти.

Съ тѣхъ поръ, какъ стоитъ міръ, со времянь Троянской войны, возникшей изъ-за этой половой распущенности, и до самоубійствъ и убійствъ влюбленныхъ, о которыхъ печатается почти въ каждой газетѣ, большая доля страданій человѣческаго рода происходитъ отъ этой распущенности.

И что-же? Все искусство, и настоящее, и поддѣльное, за самыми рѣдкими исключеніями, посвящено только тому, чтобы описывать, изображать, разжигать всякаго рода половую любовь, во всѣхъ ея видахъ. Только вспомнить всѣ тѣ романы съ раздирающими похоть описаніями любви и самыми утонченными, и самыми грубыми, которыми переполнена литература нашего общества, — всѣ тѣ картины и статуи, изображающія обнаженное женское тѣло, и всякія гадости, которыя переходятъ на иллюстраціи и рекламныя объявленія, только вспомнить всѣ тѣ пакостныя оперы, оперетки, пѣсни, романсы, которыми кишитъ нашъ міръ, и невольно кажется, что существующее искусство имѣетъ только одну опредѣленную цѣль: какъ можно болѣе широкое распространеніе разврата.

Таковы, хотя не всѣ, но самыя вѣрныя послѣдствія того извращенія искусства, которое совершилось въ нашемъ обществѣ. Такъ что то, что называется искусствомъ въ нашемъ обществѣ, не только не содѣйствуетъ движенію впередъ человѣчества, но едва ли не болѣе всего другого мѣшаетъ осуществленію добра въ нашей жизни.

И потому тотъ вопросъ, который невольно представляется всякому свободному отъ дѣятельности искусства человѣку, и потому не связанному интересомъ съ существующимъ искусствомъ, — вопросъ, который поставленъ мною въ началѣ этого писанія, о томъ, справедливо ли то, чтобы тому, что мы называемъ искусствомъ, составляющимъ достояніе только малой части общества, приносились тѣ жертвы, и

трусами людскими, и жизнями человѣческими, и нравственностью, которая ему приносятся, получаетъ естественный отвѣтъ: нѣтъ, несправедливо и не должно быть. Такъ отвѣчаетъ и здравый смыслъ, и не извращенное нравственное чувство. Не только не должно быть, не только не должно приносить какія-либо жертвы тому, что среди насъ признается искусствомъ, но, напротивъ, всѣ усилія людей, желающихъ жить хорошо, должны быть направлены на то, чтобъ уничтожить это искусство, потому что оно есть одно изъ самыхъ жестокихъ золь, удручающихъ наше человѣчество. Такъ что, еслибъ былъ поставленъ вопросъ о томъ, что лучше нашему христіанскому міру: лишиться ли *всего* того, что теперь считается искусствомъ, вмѣстѣ съ ложнымъ, и *всего* хорошаго, которое есть теперь, то я думаю, что всякій разумный и нравственный человѣкъ опять рѣшилъ бы вопросъ такъ же, какъ рѣшалъ его Платонъ для своей республики и рѣшали всѣ церковные христіанскіе и магометанскіе учителя человѣчества, т.-е. сказалъ бы: „лучше пускай не было бы никакого искусства, чѣмъ продолжалось бы то развращающее искусство, или подобіе его, которое есть теперь“. Къ счастью, вопросъ этотъ не стоитъ ни передъ какимъ человѣкомъ, и никому не приходится рѣшать его въ томъ или другомъ смыслѣ. Все, что можетъ сдѣлать человѣкъ и можемъ и должны сдѣлать мы, такъ называемые люди образованные, поставленные своимъ положеніемъ въ возможность понимать значеніе явленій нашей жизни,—это то, чтобы понять то заблужденіе, въ которомъ мы находимся, и не упорствовать въ немъ, а искать изъ него выхода.

### XVIII.

Причина той лжи, въ которую впало искусство нашего общества, заключалась въ томъ, что люди высшихъ классовъ, остались жить безъ всякой вѣры, стараясь замѣнить отсутствіе вѣры: одни—лицемѣріемъ, притворяясь, что они все еще вѣрятъ въ формы религіозной вѣры, другіе — смѣлымъ провозглашеніемъ своего невѣрія, третьи—утон-

ченнымъ скептицизмомъ, четвертые—возвращеніемъ къ греческому поклоненію красотѣ, признаніемъ законности эгоизма и возведеніемъ его въ религіозное ученіе.

Причина болѣзни была непринятіе ученія Христа въ его истинномъ, т. е. полномъ значеніи. Исцѣленіе отъ болѣзни только въ одномъ—въ признаніи этого ученія во всемъ его значеніи. А это признаніе въ наше время не только возможно, но и необходимо. Нельзя уже въ наше время чело-вѣку, довольствоваться провозглашеніемъ невѣрія, скептицизма, или возвращеніемъ къ поклоненію красотѣ и къ эгоизму, и главное—невозможно уже говорить, что мы не знаемъ истиннаго значенія ученія Христа. Значеніе этого ученія сдѣлалось не только доступнымъ всѣмъ людямъ нашего времени, но вся жизнь людей нашего времени проникнута духомъ этого ученія и сознательно и бессознательно руководится имъ.

Какъ бы различно по формѣ ни опредѣляли люди нашего христіанскаго міра назначеніе чело-вѣка, какъ бы разнообразны по формѣ ни были эти опредѣленія назначенія жизни чело-вѣческой, всѣ люди нашего времени признаютъ, что назначеніе чело-вѣка есть благо, высшее же, въ нашемъ мірѣ доступное людямъ, благо жизни достигается единеніемъ ихъ между собой.

Какъ ни стараются люди высшихъ классовъ, чувствуя, что ихъ значеніе держится на отдѣленіи себя—богатыхъ и ученыхъ отъ рабочихъ и бѣдныхъ и неученыхъ,—придумывать новыя міровоззрѣнія, по которымъ удержались бы ихъ преимущества: то идеаль возвращенія къ старинѣ, то мистицизмъ, то эллинизмъ, то сверхчело-вѣчество, они волею-неволею должны признать со всѣхъ сторонъ утверждающую себя въ жизни бессознательно и сознательно истину о томъ, что благо наше только въ единеніи и братствѣ людей.

Бессознательно истина эта подтверждается установленіемъ путей сообщенія, телеграфовъ, телефоновъ, печатью, все большей и большей общедоступностью благъ міра сего для всѣхъ людей, и сознательно — разрушеніемъ суевѣрій,

раздѣляющихъ людей, распространеніемъ истинъ знанія, выраженіемъ идеала братства людей, въ лучшихъ произведеніяхъ искусства нашего времени.

Искусство есть духовный органъ человѣческой жизни и его нельзя уничтожить, и потому, несмотря на всѣ усилія, дѣлаемая людьми высшихъ классовъ для того, чтобы скрыть тотъ религіозный идеаль, которымъ живетъ человѣчество, идеаль этотъ все болѣе и болѣе сознается людьми и все чаще и чаще среди нашего извращеннаго общества выражается отчасти и въ наукѣ, и въ искусствѣ. Съ начала нынѣшняго столѣтія появляются все чаще и чаще и въ литературѣ, и въ живописи произведенія высшаго религіознаго искусства, проникнутыя истиннымъ христіанскимъ духомъ, также какъ и произведенія всенароднаго доступнаго всѣмъ житейскаго искусства. Такъ что самое искусство знаетъ истинный идеаль нашего времени и стремится къ нему. Съ одной стороны, лучшія произведенія искусства нашего времени передаютъ чувства, влекушія къ единенію и братству людей (таковы произведенія Диккенса, Гюго, Достоевскаго; въ живописи—Милле, Бастіень Лепажя, Жюль Бретона, Лермита и другихъ); съ другой стороны, стремятся къ передачѣ такихъ чувствъ, которыя свойственны не однимъ людямъ высшихъ сословій, но такихъ, которыя могли бы соединять всѣхъ людей безъ исключенія. Такихъ произведеній еще мало, но потребность въ нихъ уже сознается. Кромѣ того, въ послѣднее время все чаще и чаще встрѣчаются попытки народныхъ изданій — картинъ, общедоступныхъ концертовъ, театровъ. Все это еще очень далеко отъ того, что должно быть, но уже видно то направленіе, по которому само собой стремится искусство для того, чтобы выйти на свойственный ему путь.

Религіозное сознаніе нашего времени, состоящее въ признаніи цѣли жизни, какъ общей, такъ и отдѣльной, въ единеніи людей, уже достаточно выяснилось, и людямъ нашего времени нужно только откинуть ложную теорію красоты, по которой наслажденіе признается цѣлью искусства, и



тогда религиозное сознание, естественно, станетъ руководителемъ искусства нашего времени.

А какъ только религиозное сознание, которое бессознательно уже руководить жизнью людей нашего времени, будетъ сознательно признано людьми, такъ тотчасъ же само собой уничтожится раздѣленіе искусства на искусство низшихъ и искусство высшихъ классовъ. А будетъ общее братское, всенародное искусство; само собой, во-первыхъ, будетъ откидываться искусство, передающее чувства, несогласныя съ религиознымъ сознаниемъ нашего времени, — чувства, не соединяющія, а разъединяющія людей, а во-вторыхъ, и то ничтожное, исключительное искусство, которое теперь занимаетъ неподобающее ему значеніе.

А какъ только это будетъ, такъ тотчасъ же и перестанетъ искусство быть тѣмъ, чѣмъ оно было послѣднее время, — средствомъ огрубѣнія и развращенія людей, а станетъ тѣмъ, чѣмъ оно всегда было и должно быть — средствомъ движенія человѣчества къ увеличенію любви, къ единенію и благу.

## XIX.

Говорятъ про искусство будущаго, подразумѣвая подъ искусствомъ будущаго особенное утонченное новое искусство, которое будто бы должно выработаться изъ искусства одного класса общества, которое теперь считается высшимъ. Но такого новаго искусства будущаго не можетъ быть и не будетъ. Наше исключительное искусство высшихъ классовъ христіанскаго міра пришло къ тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда. Искусство это, разъ отступивъ отъ главнаго требованія искусства (того, чтобъ оно было руководимо религиознымъ сознаниемъ), — становясь все болѣе и болѣе исключительнымъ и потому все болѣе и болѣе извращаясь, — сошло на нѣтъ. Искусство будущаго — то, которое дѣйствительно будетъ, — не будетъ продолженіемъ теперешняго искусства, а возникнетъ на совершенно другихъ, новыхъ основахъ, не

имѣющихъ ничего общаго съ тѣми, которыми руководится: теперешнее наше искусство высшихъ классовъ.

Искусство будущаго, т.-е. та часть искусства, которая будетъ выдѣляема изъ всего искусства, распространеннаго между людьми, будетъ состоять не изъ передачи чувствъ, доступныхъ только нѣкоторымъ людямъ богатыхъ классовъ, какъ это происходитъ теперь, а будетъ только тѣмъ искусствомъ, которое осуществляетъ высшее религиозное сознание людей нашего времени. Искусствомъ будутъ считаться только тѣ произведенія, которыя будутъ передавать чувства, влекущія людей къ братскому единенію; или такія общечеловѣческія чувства, которыя будутъ способны соединять всѣхъ людей. Только это искусство будетъ выдѣляемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо. Все же остальное искусство, передающее чувства, доступныя только нѣкоторымъ людямъ, будетъ считаться не важнымъ и не будетъ ни осуждаться, ни одобряться. И цѣнителемъ искусства, вообще, не будетъ, какъ это происходитъ теперь, отдѣльный классъ богатыхъ людей, а весь народъ: такъ что для того чтобы произведеніе было признано хорошимъ, было одобряемо и распространяемо, оно должно будетъ удовлетворять требованіямъ не нѣкоторыхъ, находящихся въ одинаковыхъ и часто неестественныхъ условіяхъ людей, а требованіямъ всѣхъ людей, большихъ массъ людей, находящихся въ естественныхъ трудовыхъ условіяхъ.

И художниками, производящими искусство, будутъ тоже не такъ, какъ теперь, только тѣ рѣдкіе, выбранные изъ малой части всего народа, люди богатыхъ классовъ или близкихъ къ нимъ, а всѣ тѣ даровитые люди изъ всего народа, которые окажутся способными и склонными къ художественной дѣятельности.

Дѣятельность художественная будетъ тогда доступна для всѣхъ людей. Доступна же сдѣлается эта дѣятельность людямъ изъ всего народа потому, что, во-первыхъ, въ искусствѣ будущаго не только не будетъ требоваться та сложная техника, которая обезображиваетъ произведенія искус-

ства нашего времени и требуетъ большого напряженія и траты времени, но будетъ требоваться, напротивъ, ясность, простота и краткость, — тѣ условія, которыя пріобрѣтаются не механическими упражненіями, а воспитаніемъ вкуса. Во-вторыхъ, доступна сдѣлается художественная дѣятельность всѣмъ людямъ изъ народа, потому что вмѣсто теперешнихъ профессиональныхъ школъ, доступныхъ только нѣкоторымъ людямъ, всѣ будутъ въ первоначальныхъ народныхъ школахъ обучаться музыкѣ и живописи (пѣнію и рисованію) наравнѣ съ грамотой, такъ чтобы всякій человѣкъ, получивъ первыя основанія живописи и музыкальной грамоты, чувствуя способность и призваніе къ какому-либо изъ искусствъ, могъ бы усовершенствоваться въ немъ.

Думаютъ, что если не будетъ специальныхъ художественныхъ школъ, то техника искусства ослабѣтъ. Она несомнѣнно ослабѣтъ, если подъ техникой разумѣть тѣ усложненія искусства, которыя теперь считаются достоинствомъ; но если подъ техникой разумѣть ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведеній искусства, то техника не только не ослабѣтъ, какъ это показываетъ все народное искусство, но въ сотни разъ усовершенствуется, если даже не будетъ и профессиональныхъ школъ и еслибы даже и въ народныхъ школахъ не преподавались основанія рисованія и музыки. Она усовершенствуется потому, что всѣ гениальные художники, теперь скрытые въ народѣ, сдѣлаются участниками искусства и дадутъ образцы совершенства, которые будутъ, какъ всегда, лучшею школой техники для художниковъ. Всякій истинный художникъ и теперь учится не въ школѣ, а въ жизни, на образцахъ великихъ мастеровъ; тогда же, когда участниками искусства будутъ самые даровитые люди изъ всего народа и образцовъ этихъ будетъ больше, и образцы эти будутъ доступнѣе, то обученіе въ школѣ, котораго лишится будущій художникъ, въ сотни разъ вознаградится тѣмъ обученіемъ, которое художникъ будетъ получать отъ многочисленныхъ образцовъ распространеннаго въ обществѣ хорошаго искусства.

Таково будетъ одно различіе искусства будущаго отъ теперешняго. Другое различіе будетъ то, что искусство будущаго не будетъ производиться профессиональными художниками, получающими за свое искусство вознагражденіе и уже ничѣмъ другимъ не занимающимися, какъ только своимъ искусствомъ. Искусство будущаго будетъ производиться всѣми людьми изъ народа, которые будутъ заниматься имъ тогда, когда они будутъ чувствовать потребность въ такой дѣятельности.

Въ нашемъ обществѣ думаютъ, что художникъ лучше будетъ работать, больше сдѣлаетъ, если онъ матеріально будетъ обезпеченъ. Мнѣніе это доказало бы еще разъ съ полной очевидностью, еслибъ это нужно было бы еще доказывать, — что то, что среди насъ считается искусствомъ, не есть искусство, а только подобіе его. Совершенно справедливо то, что для производства сапогъ или булокъ очень выгодно раздѣленіе труда, что сапожникъ или булочникъ, которому не нужно самому себѣ готовить обѣдъ и дрова, надѣлаетъ больше сапогъ и булокъ, чѣмъ еслибъ онъ самъ долженъ былъ заботиться объ обѣдѣ и дровахъ. Но искусство не есть мастерство, а передача испытаннаго художникомъ чувства. Чувство же можетъ родиться въ человѣкѣ только тогда, когда онъ живетъ всѣми сторонами естественной, свойственной людямъ жизни. И потому-то обезпеченіе художниковъ въ ихъ матеріальныхъ нуждахъ есть самое губительное для производительности художника условіе, такъ какъ освобождаетъ художника отъ свойственныхъ всѣмъ людямъ условій борьбы съ природой для поддержанія своей и другихъ людей жизни и тѣмъ лишаетъ его случая и возможности испытывать самыя важныя и свойственныя людямъ чувства. Нѣтъ болѣе губительнаго положенія для производительности художника, какъ положеніе полной обезпеченности и роскоши, въ которыхъ въ нашемъ обществѣ обыкновенно находится художникъ.

Художникъ будущаго будетъ жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существованіе какимъ-либо трудомъ.

Плоды же той высшей духовной силы, которая проходит через него, онъ будетъ стремиться отдать наибольшему количеству людей, потому что въ этой передачѣ наибольшему количеству людей возникшихъ въ немъ чувствъ—его радость и награда. Художникъ будущаго не пойметъ даже, какъ можетъ художникъ, главная радость котораго состоитъ въ наибольшемъ распространеніи своего произведенія, отдавать свои произведенія только за извѣстную плату.

До тѣхъ поръ, пока не будутъ высланы торговцы изъ храма, храмъ искусства не будетъ храмомъ. Искусство будущаго изгонитъ ихъ.

И потому содержаніе искусства будущаго, какъ я представляю его себѣ, будетъ совершенно не похоже на теперешнее. Содержаніе искусства будущаго будетъ составлять не выраженіе исключительныхъ чувствъ: тщеславія, тоски, пресыщенности и сладострастія во всѣхъ возможныхъ видахъ, доступныхъ и интересныхъ только людямъ, освободившимъ себя насиліемъ отъ свойственнаго людямъ труда, а будетъ составлять выраженіе чувствъ, испытываемыхъ человѣкомъ, живущимъ свойственной всѣмъ людямъ жизнью, и вытекающихъ изъ религіознаго сознанія нашего времени, или чувствъ, доступныхъ всѣмъ людямъ безъ исключенія.

Людямъ нашего круга, не знающимъ и не могущимъ или не хотящимъ знать тѣхъ чувствъ, которыя должны составлять содержаніе искусства будущаго, кажется, что такое содержаніе въ сравненіи съ тѣми тонкостями исключительнаго искусства, которымъ они заняты теперь, очень бѣдно. „Что можно выразить новаго въ области христіанскихъ чувствъ любви къ ближнему? Чувства же, доступныя всѣмъ людямъ, такъ ничтожны и однообразны“,—думаютъ они. А между тѣмъ истинно новыми чувствами въ наше время могутъ быть только чувства религіозныя, христіанскія, и чувства, доступныя всѣмъ. Чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія нашего времени, чувства христіанскія, безконечно новы и разнообразны; только не въ томъ одномъ смыслѣ, какъ это думаютъ нѣкоторые, чтобы изображать Христа и евангельскіе

эпизоды или въ новой формѣ повторять христіанскія истины единенія, братства, равенства, любви, а и въ томъ смыслѣ, что всѣ самыя старыя, обычныя и со всѣхъ сторонъ извѣданныя явленія жизни вызываютъ самыя новыя, неожиданныя и трогательныя чувства, какъ только человѣкъ съ христіанской точки зрѣнія относится къ этимъ явленіямъ.

Что можетъ быть старѣе отношенія супруговъ, родителей къ дѣтямъ, дѣтей къ родителямъ, отношеній людей къ соотечественникамъ, иноплеменнымъ, къ нападенію, оборонѣ, къ собственности, къ землѣ, къ животнымъ? Но какъ только человѣкъ относится къ этимъ явленіямъ съ христіанской точки зрѣнія, такъ тотчасъ же возникаютъ безконечно разнообразныя, самыя новыя, самыя сложныя и трогательныя чувства.

Точно также не суживается, а расширяется область содержанія и того искусства будущаго, которое передаетъ чувства житейскія, самыя простыя, всѣмъ доступныя. Въ прежнемъ нашемъ искусствѣ считалось достойнымъ передачи въ искусствѣ только выраженіе чувствъ, свойственныхъ людямъ извѣстнаго исключительнаго положенія, и то только при условіи передачи ихъ самымъ утонченнымъ, недоступнымъ большинству людей, способомъ; вся же та огромная область народнаго дѣтскаго искусства: шутки, пословицы, загадки, пѣсни, пляски, дѣтскія забавы, подражанія—не признавалась достойнымъ предметомъ искусства.

Художникъ будущаго будетъ понимать, что сочинить сказочку, пѣсенку, которая тронетъ,—прибаутку, загадку, которая забавитъ,—шутку, которая насмѣшитъ, нарисовать картинку, которая будетъ радовать десятки поколѣній или милліоны дѣтей и взрослыхъ,—несравненно важнѣе и плодотворнѣе, чѣмъ сочинить романъ, симфонію, или нарисовать картину, которыя развлекутъ на короткое время нѣсколько людей богатыхъ классовъ и на вѣки будутъ забыты. Область же этого искусства простыхъ, доступныхъ всѣмъ чувствъ—огромна и почти еще не тронута.

Такъ что искусство будущаго не только не обѣднѣетъ,

а напротивъ, безконечно обогатится содержаніемъ. Точно такъ же и форма искусства будущаго не только не будетъ ниже теперешней формы искусства, но будетъ безъ всякаго сравненія выше ея, выше не въ смыслѣ уточненной и усложненной техники, а въ смыслѣ умѣнья кратко, просто и ясно передать безъ всего лишняго то чувство, которое испыталъ и хочетъ передать художникъ.

Помню я разъ, говоря съ знаменитымъ астрономомъ, читавшимъ публичныя лекціи о спектральномъ анализѣ звѣздъ млечнаго пути, я сказала ему, какъ хорошо бы было, еслибы онъ съ своимъ знаніемъ и мастерствомъ читать, прочелъ бы публичную лекцію по космографіи только о движеніи земли, такъ какъ навѣрное среди слушателей его лекцій о спектральномъ анализѣ звѣздъ млечнаго пути очень много людей, особенно женщинъ,—такихъ, которые не знаютъ хорошенько того, отчего бываютъ день и ночь, зима и лѣто. Умный астрономъ, улыбаясь, отвѣтилъ мнѣ: „Да, это хорошо бы было, но это очень трудно. Читать о спектральномъ анализѣ млечнаго пути гораздо легче“.

То же и въ искусствѣ: написать поэму въ стихахъ изъ времянь Клеопатры или картину Нерона, сжигающаго Римъ, или симфонію въ духѣ Брамса и Рихарда Штрауса или оперу въ духѣ Вагнера, гораздо легче, чѣмъ рассказать простую исторію безъ чего-либо лишняго и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ, чтобы она передала чувство рассказчика, или нарисовать карандашемъ картинку, которая бы тронула или насмѣшила зрителя, или написать четыре такта простой ясной мелодіи, безъ всякаго аккомпанимента, которая передала бы настроеніе и запомнилась слушателями.

„Невозможно намъ теперь, съ нашимъ развитіемъ вернуться къ первобытности,—говорятъ художники нашего времени.—Невозможно намъ писать теперь такія исторіи, какъ исторія Іосифа Прекраснаго, какъ Одиссея; тесать такія статуи, какъ Венера Милосская; сочинять такую музыку, какъ народныя пѣсни“.

И дѣйствительно, художникамъ нашего времени это не-

возможно, но не художнику будущаго, который не будетъ знать всего разврата техническихъ усовершенствованій, скрывающихъ отсутствіе содержанія, и который, будучи не профессиональнымъ художникомъ и не получая вознагражденія за свою дѣятельность, будетъ производить искусство только тогда, когда будетъ чувствовать къ этому неудержимую внутреннюю потребность.

Такъ совершенно отлично отъ того, что теперь считается искусствомъ, будетъ искусство будущаго и по содержанію, и по формѣ. Содержаніемъ искусства будущаго будутъ только чувства, влекушія людей къ единенію, или въ настоящемъ соединяющія ихъ; форма же искусства будетъ такая, которая была бы доступна всѣмъ людямъ. И потому идеаломъ совершенства будущаго будетъ не исключительность чувства, доступнаго только нѣкоторымъ, а напротивъ, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, какъ это считается теперь, а напротивъ, краткость, ясность и простота выраженія. И только тогда, когда искусство будетъ таково, будетъ оно не забавлять и развращать людей, какъ это дѣлается теперь, требуя затратъ на это ихъ лучшихъ силъ, а будетъ тѣмъ, чѣмъ оно должно быть, — орудіемъ перенесенія религіознаго христіанскаго сознанія изъ области разума и разсудка въ область чувства, приближая этимъ людей на дѣлѣ, въ самой жизни, къ тому совершенству и единенію, которое имъ указываетъ религіозное сознаніе.

## XX.

### Заключеніе.

Я сдѣлалъ, какъ умѣлъ, занимавшую меня 15 лѣтъ работу о близкомъ мнѣ предметѣ—искусствѣ. Говоря, что предметъ этотъ 15 лѣтъ занималъ меня, я не хочу сказать того, чтобы я пятнадцать лѣтъ писалъ это сочиненіе, а только то, что 15 лѣтъ тому назадъ я началъ писать объ искусствѣ, думая, что взявшись за эту работу, тотчасъ же безъ отрыва окончу ее; но оказалось, что мысли мои объ этотъ пред-



метѣ были тогда еще настолько не ясны, что я не могъ удовлетворительно для себя изложить ихъ. Съ тѣхъ поръ я не переставая думалъ объ этомъ предметѣ и разъ шесть или семь принимался писать, но всякій разъ, написавъ довольно много, чувствовалъ себя не въ состояніи довести дѣло до конца и оставлялъ работу. Теперь я кончилъ эту работу, и, какъ ни плохо я ее сдѣлалъ, я надѣюсь на то, что основная мысль моя о томъ ложномъ пути, на которомъ стало и по которому идетъ искусство нашего общества, и о причинѣ этого, и о томъ, въ чемъ состоитъ истинное назначеніе искусства,—вѣрна, и что поэтому трудъ мой не пропадетъ даромъ. Но для того, чтобы это было и чтобы искусство сошло съ своего ложнаго пути и приняло новое направленіе, нужно, чтобы другая, столь же важная духовная человѣческая дѣятельность—наука, въ тѣсной зависимости отъ которой всегда находится искусство,—точно также, какъ и искусство, также сошла съ ~~той~~ ложнаго пути, на которомъ она находится.

Наука и искусство такъ же тѣсно связаны между собой какъ легкія и сердце, такъ что если одинъ органъ извращень, то и другой не можетъ правильно дѣйствовать.

Наука истинная изучаетъ и вводитъ въ сознаніе людей тѣ истины, знанія, которыя людьми извѣстнаго времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводитъ эти истины изъ области знанія въ область чувства. И потому если путь, по которому идетъ наука, ложенъ, то также ложенъ будетъ и путь искусства. Наука и искусство подобны тѣмъ баркамъ съ завознымъ якоремъ, такъ называемымъ — машинамъ, которыя прежде ходили по рѣкамъ. Наука, какъ тѣ лодки, которыя завозятъ впередъ и закидываютъ якоря, даетъ направленіе движенію, искусство же, какъ тотъ воротъ, который работаетъ на баркѣ, подтягивая барку къ якорю, совершаетъ самое движеніе. И потому, ложная дѣятельность науки неизбежно влечетъ за собой столь же ложную дѣятельность искусства.

Какъ искусство вообще есть передача всякаго рода

чувствъ,—но искусствомъ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, мы называемъ только то, которое передаетъ чувства признаваемые нами важными, такъ и наука вообще есть передача всѣхъ возможныхъ знаній,—но наукой въ тѣсномъ слова мы называемъ только ту, которая передаетъ знанія, признаваемые нами важными.

Опредѣляетъ же для людей степень важности, какъ чувствъ передаваемыхъ искусствомъ, такъ и знаній, передаваемыхъ наукой, религиозное сознание извѣстнаго времени и общества, т.-е. общее пониманіе людьми этого времени и общества назначенія ихъ жизни.

То, что болѣе всего содѣйствуетъ исполненію этого назначенія, то изучается болѣе всего; то, что менѣе, то менѣе; то, что совсѣмъ не содѣйствуетъ исполненію назначенія человѣческой жизни, то вовсе не изучается, или если и изучается, то это изученіе не считается наукой. Такъ это было всегда, такъ должно быть и теперь, потому что таково свойство человѣческаго знанія и человѣческой жизни. Но наука высшихъ классовъ нашего времени, не только не признавая никакой религіи, но считая всякую религію только суевѣріемъ, не могла и не можетъ сдѣлать этого.

И потому люди науки нашего времени утверждаютъ, что они равномѣрно изучаютъ *все*, но такъ какъ всего слишкомъ много (все — это безконечное количество предметовъ) и равномѣрно всего изучать нельзя, то это только утверждается въ теоріи; въ дѣйствительности же изучается не все и далеко не равномѣрно, а только то, что, съ одной стороны, нужнѣе, а съ другой—пріятнѣе тѣмъ людямъ, которые занимаются наукой. Нужнѣе же всего людямъ науки, принадлежащимъ къ высшимъ классамъ — удержать тотъ порядокъ, при которомъ эти классы пользуются своими преимуществами, пріятнѣе же то, что удовлетворяетъ праздною любознательности, не требуетъ большихъ умственныхъ усилій и можетъ быть практически примѣнимо.

И потому одинъ отдѣлъ наукъ, включающій въ себя философію, примѣненную къ существующему порядку, та-

кую же исторію и политическую экономію, занимается преимущественно тѣмъ, чтобы доказывать то, что существующій строй жизни есть тотъ самый, который долженъ быть, который произошелъ и продолжаетъ существовать по неизмѣннымъ, не подлежащимъ человѣческой волѣ законамъ и что поэтому всякая попытка нарушенія его незаконна и бесполезна. Другой же отдѣлъ—науки опытной, включающій въ себя математику, астрономію, химію, физику, ботанику и всѣ естественныя науки, занимается только тѣмъ, что не имѣетъ прямого отношенія къ жизни человѣческой, что любопытно и изъ чего могутъ быть сдѣланы выгодныя для жизни людей высшихъ классовъ приложенія. Для оправданія же того выбора предметовъ изученія, которое сдѣлали люди науки нашего времени соотвѣтственно своему положенію, они придумали, совершенно подобно теоріи искусства для искусства, теорію науки для науки.

Какъ по теоріи искусства для искусства выходитъ, что занятіе всѣми тѣми предметами, которые намъ нравятся, есть искусство, такъ и по теоріи науки для науки изученіе предметовъ, которые насъ интересуютъ, есть наука.

Такъ что одна часть науки, вмѣсто изученія того, какъ должны жить люди, чтобы исполнить свое назначеніе, доказываетъ законность и неизмѣнность дурного и ложнаго существующаго строя жизни; другая же—опытная наука—занимается вопросами простой любознательности или техническими усовершенствованіями.

Первый отдѣлъ наукъ вреденъ не только тѣмъ, что онъ запутываетъ понятія людей и даетъ ложныя рѣшенія, но еще тѣмъ, что онъ существуетъ и занимаетъ мѣсто, которое должна бы занять истинная наука. Онъ вреденъ тѣмъ, что всякому человѣку—для того, чтобы приступить къ изученію важнѣйшихъ вопросовъ жизни, необходимо прежде рѣшенія ихъ еще опровергать тѣ вѣками нагроможденныя и всѣми силами изобрѣтательности ума поддерживаемыя постройки лжи по каждому изъ самыхъ существенныхъ вопросовъ жизни.

Второй же отдѣлъ—тотъ самый, которымъ такъ гордит-

сы современная наука и который многими считается единственной настоящей наукой, вреденъ тѣмъ, что отвлекаетъ вниманіе людей отъ предметовъ дѣйствительно важныхъ къ предметамъ ничтожнымъ и, кромѣ того, прямо вреденъ тѣмъ, что при томъ ложномъ порядкѣ вещей, который оправдывается и поддерживается первымъ отдѣломъ наукъ, большая часть техническихъ пріобрѣтеній опытной науки обращается не на пользу, а на вредъ человѣчеству.

Вѣдь только людямъ, посвятившимъ на это изученіе свою жизнь, кажется, что всѣ тѣ открытія, которыя дѣлаются въ области естественныхъ наукъ — суть дѣла очень важныя и полезныя. Но это кажется этимъ людямъ только тогда, когда они не глядятъ вокругъ себя и не видятъ того, что дѣйствительно важно. Стоитъ имъ только оторваться отъ того психологическаго микроскопа, подѣ которымъ они разсматриваютъ изучаемые предметы и взглянуть вокругъ себя, чтобы увидать, какъ ничтожны всѣ доставляющія имъ такую наивную гордость знанія, — не говорю ужъ о воображаемой геометріи, спектральномъ анализѣ млечнаго пути, формѣ атомовъ, размѣрахъ череповъ людей каменнаго періода и т. п. пустякахъ, но даже и наши знанія о микроорганизмахъ, иксъ-лучахъ и т. п., въ сравненіи съ тѣми знаніями, которыя мы забросили и отдали на извращеніе профессорамъ юриспруденціи, политической экономіи, финансовой науки и др. Стоитъ намъ только оглянуться вокругъ себя, и мы увидимъ, что свойственная настоящей наукѣ дѣятельность — не есть изученіе того, что случайно заинтересовало насъ, а того, какъ должна быть учреждена жизнь человѣческая, — тѣ вопросы религіи, нравственности, общественной жизни, безъ разрѣшенія которыхъ всѣ наши познанія природы вредны или ничтожны.

Мы очень радуемся и гордимся тѣмъ, что наша наука даетъ намъ возможность воспользоваться энергіей водопада и заставить эту силу работать на фабрикахъ, или тому, что мы пробили туннели въ горахъ и т. п. Но горе въ томъ, что эту силу водопада мы заставляемъ работать не на поль-

зу людей, а для обогащенія капиталистовъ, производящихъ предметы роскоши или орудія челоуѣкоистребленія. Тотъ же динамитъ, которымъ мы рвемъ горы, чтобы пробивать въ нихъ туннели, мы употребляемъ для войны, отъ которой мы не только не хотимъ отказаться, но которую считаемъ необходимою и къ которой не переставая готовимся.

Если же мы теперь умѣемъ привить предохранительный дифтеритъ, найти X-лучами иголку въ тѣлѣ, выправить горбъ, вылѣчить сифилисъ, дѣлать удивительныя операціи, и т. п., то и этими пріобрѣтеніями, будь они даже неоспоримы, мы не стали бы гордиться, еслибъ мы вполне понимали дѣйствительное назначеніе настоящей науки. Еслибы хоть  $\frac{1}{10}$  тѣхъ силъ, которыя тратятся теперь на предметы простаго любопытства и практическаго примѣненія, тратились на истинную науку, учреждающую жизнь людей, то у большей половины теперь больныхъ людей не было бы тѣхъ болѣзней, отъ которыхъ вылѣчивается крошечная часть въ клиникахъ и больницахъ; не было бы воспитанныхъ на фабрикахъ худосочныхъ, горбатыхъ дѣтей, не было бы, какъ теперь, смертности 50% дѣтей, не было бы вырожденія цѣлыхъ поколѣній, не было бы проституціи, не было бы сифилиса, не было бы убійства сотенъ тысячъ на войнахъ, не было бы тѣхъ ужасовъ безумія и страданій, которыя считаетъ теперешняя наука необходимымъ условіемъ челоуѣческой жизни.

Мы такъ извратили понятіе науки, что людямъ нашего времени странно кажется упоминаніе о такихъ наукахъ которыя сдѣлали бы то, чтобы не было смертности дѣтей, не было проституціи, сифилиса, не было бы вырожденія цѣлыхъ поколѣній и массоваго убійства людей. Намъ кажется, что наука только тогда наука, когда челоуѣкъ въ лабораторіи переливаетъ изъ сткланки въ сткланку жидкости, разлагаетъ спектръ, рѣжетъ лягушекъ и морскихъ свинокъ, разводитъ на особенномъ научномъ жаргонѣ смутныя, самому ему полупонятныя философскія, историческія, юридическія, политико-экономическія кружева условныхъ

фразъ, имѣющихъ цѣлью показать, что то, что есть, то и должно быть.

Но вѣдь наука, настоящая наука,—такая наука, которая дѣйствительно заслуживала бы то уваженіе, котораго теперь требуютъ себѣ люди одной, наименѣе важной части науки, вовсе не въ этомъ,—настоящая наука въ томъ, чтобы узнать, чему должно и чему не должно вѣрить,—узнать, какъ должно и какъ не должно учредить совокупную жизнь людей: какъ учредить половыя отношенія, какъ воспитывать дѣтей, какъ пользоваться землей, какъ воздѣлывать ее самому безъ угнетенія другихъ людей, какъ относиться къ иноземцамъ, какъ относиться къ животнымъ, и многое другое, важное для жизни людей.

Такова всегда была истинная наука и такою она должна быть. И такая наука зарождается въ наше время; но, съ одной стороны, такая истинная наука отрицается и опровергается всѣми тѣми учеными, которые защищаютъ существующій строй жизни; съ другой стороны, она считается пустою и ненужною, ненаучною наукою тѣми, которые заняты науками опытными.

Такова царствующая наука нашего времени.

А между тѣми чувства, передаваемыя искусствомъ, зарождаются на основаніи данныхъ науки.

Какія же можетъ вызвать чувства такая наука? Одинъ отдѣлъ этой науки вызываетъ чувства отсталыя, пережитыя челоуѣчествомъ и для нашего времени дурныя и исключительныя. Другой же отдѣлъ, занимаясь изученіемъ предметовъ, не имѣющихъ отношенія къ жизни челоуѣческой по самому существу своему, не можетъ служить основой искусству.

Такъ что искусство нашего времени для того, чтобы быть искусствомъ, должно само, помимо науки, прокладывать себѣ путь, или пользоваться указаніями непризнанной науки, отрицаемой ортодоксальной частью науки. Это самое и дѣлаетъ искусство, когда оно хотя отчасти исполняетъ свое назначеніе.

Надо надѣяться, что та работа, попытку которой я сдѣлалъ объ искусствѣ, будетъ сдѣлана и о наукѣ, что будетъ указана людямъ невѣрность теоріи науки для науки, и будетъ ясно показана необходимость признанія христіанскаго ученія въ истинномъ его значеніи, и что на основаніи этого ученія будетъ сдѣлана переоцѣнка всѣхъ тѣхъ знаній, которыми мы владѣемъ и такъ гордимся, будетъ показана второстепенность и ничтожность знаній опытныхъ и перво-степенность и важность знаній религіозныхъ, нравственныхъ и общественныхъ, и что знанія эти не будутъ, какъ теперь, предоставлены руководительству однихъ высшихъ классовъ, а будутъ составлять главный предметъ всѣхъ тѣхъ свободныхъ и любящихъ истину людей, которые, не всегда въ согласіи съ высшими классами, но иногда въ разрывѣ съ ними, двигали истинную науку жизни.

Науки же математическія, астрономическія, физическія, химическія и біологическія также, какъ техническія и врачебныя, будутъ изучаемы только въ той мѣрѣ, въ которой онѣ будутъ содѣйствовать освобожденію людей отъ религіозныхъ, юридическихъ и общественныхъ обмановъ или будутъ служить благу всѣхъ людей, а не одного класса.

Только тогда наука перестанетъ быть тѣмъ, чѣмъ она есть теперь: съ одной стороны, системою софизмовъ, нужныхъ для поддержанія отжившаго строя жизни, съ другой стороны—безформенной кучей всякихъ, большею частью мало, или вовсе ни на что ненужныхъ, знаній, а будетъ стройнымъ органическимъ цѣлымъ, имѣющимъ опредѣленное, понятное всѣмъ людямъ и разумное назначеніе, а именно: вводить въ сознаніе людей тѣ истины, которыя вытекаютъ изъ религіознаго сознанія нашего времени.

И только тогда и искусство, всегда зависящее отъ науки будетъ тѣмъ, чѣмъ оно можетъ и должно быть, столь же важнымъ, какъ и наука, органомъ жизни и прогресса человѣчества.

Искусство не есть наслажденіе, утѣшеніе или забава; искусство есть великое дѣло. Искусство есть органъ жизни

человѣчества, переводящій разумное сознаніе людей въ чувство. Въ наше время общее религіозное сознаніе людей есть сознаніе братства людей и блага ихъ во взаимномъ единеніи. Истинная наука должна указать различные образы приложенія этого сознанія къ жизни. Искусство должно переводить это сознаніе въ чувство.

Задача искусства огромна: настоящее искусство, съ помощью науки руководимое религіей, должно сдѣлать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внѣшними мѣрами,—судами, полиціей, благотворительными учрежденіями, инспекціями работъ и т. п.,—достигалось бы свободной и радостной дѣятельностью людей. Искусство должно устранять насиліе.

И только искусство можетъ сдѣлать это.

Все то, что теперь, независимо отъ страха насилія и наказанія, дѣлаетъ возможною совокупную жизнь людей (а въ наше время уже огромная доля порядка жизни основана на этомъ), все это сдѣлано искусствомъ. Если искусствомъ могъ быть переданъ обычай такъ-то обращаться съ религіозными предметами, такъ-то съ родителями, съ дѣтьми съ женами, съ родными, съ чужими, съ иноземцами, такъ-то относиться къ старшимъ, къ высшимъ, такъ-то къ страдающимъ, такъ-то къ врагамъ, къ животнымъ.—и это соблюдается поколѣніями милліоновъ людей, не только безъ малѣйшаго насилія, но такъ, что этого ничѣмъ нельзя поколебать, кромѣ какъ искусствомъ,—то тѣмъ же искусствомъ могутъ быть вызваны и другіе, ближе соотвѣтствующіе религіозному сознанію нашего времени обычаи. Если искусствомъ могло быть передано чувство благоговѣнія къ иконѣ, къ причастію, къ лицу короля, стыдъ передъ измѣной товариществу, преданность знамени, необходимость мести за оскорбленіе, потребность жертвы своихъ трудовъ для постройки и украшенія храмовъ, обязанности защиты своей чести или славы отечества, то то же искусство можетъ вызвать и благоговѣніе къ достоинству каждаго человѣка, къ жизни каждаго животного, можетъ вызвать стыдъ пе-



редь роскошью, передь насиліемъ, передь местию, передь пользованіемъ для своего удовольствія предметами, которые составляютъ необходимое для другихъ людей; можетъ заставить людей свободно и радостно, не замѣчая этого,—жертвовать собою для служенія людямъ.

Искусство должно сдѣлать то, чтобы чувства братства и любви къ ближнимъ, доступныя теперь только лучшимъ людямъ общества, стали привычными чувствами, инстинктомъ всѣхъ людей. Вызывая въ людяхъ, при воображаемыхъ условіяхъ, чувства братства и любви, религіозное искусство приучить людей въ дѣйствительности, при тѣхъ же условіяхъ, испытывать тѣ же чувства, проложить въ душахъ людей тѣ рельсы, по которымъ естественно пойдутъ поступки жизни людей, воспитанныхъ искусствомъ. Соединяя же всѣхъ самыхъ различныхъ людей въ одномъ чувствѣ и уничтожая раздѣленіе, всенародное искусство воспитаетъ людей къ единенію, покажетъ имъ не разсужденіемъ, но самою жизнью, радость всеобщаго единенія внѣ преградъ, поставленныхъ жизнью.

Назначеніе искусства въ наше время—въ томъ, чтобы перевести изъ области разсудка въ область чувства истину о томъ, что благо людей въ ихъ единеніи между собою, и установить на мѣсто царствующаго теперь насилія то царство Божіе, т. е. любви, которое представляется всѣмъ намъ высшею цѣлью жизни человѣчества.

Можетъ быть, въ будущемъ наука откроетъ искусству еще новыя, высшіе идеалы, и искусство будетъ осуществлять ихъ; но въ наше время назначеніе искусства ясно и опредѣленно. Задача христіанскаго искусства—осуществленіе братскаго единенія людей.

**Левъ Толстой.**

## Филонъ и его предшественники.

(Окончаніе).

---

### Ученіе Филона о Богѣ и Его силахъ.

Ученіе Филона въ его собственныхъ глазахъ есть ученіе самого Моисея, самого Слова Божія, причеиъ роль философа состоитъ лишь въ подлинной эксегезѣ и передачѣ этого Слова. Реторика, логика, физика, греческая философія и наука суть лишь пособія толкователя, которыя безплодны безъ просвѣщенія благодати и даже вредны—тамъ, гдѣ мы принимаемъ ихъ за нѣчто самодовлѣющее, цѣнное само по себѣ, и вовлекаемъ въ софистическое мудрствованіе. Вдохновеніе, непосредственное озареніе души, очистившейся отъ чувственности и питающейся манною Слова—вотъ истинный ключъ ко всѣмъ притчамъ, загадкамъ и тайнамъ писанія.

Писаніе есть истинное Слово Божіе,—истинная мудрость Божія и законъ Божій, открытый людямъ. Всѣ слова Писанія выражаютъ одно это содержаніе; всѣ они суть лишь различныя выраженія, одухотворенные образы, иносказанія единой, всеобъемлющей истины. Богъ въ своемъ существѣ недоступенъ и непознаваемъ человѣку; человѣкъ познаетъ Его лишь въ Его силахъ и свойствахъ, въ Его *блаости*, являющейся въ Его творческой и промыслительной дѣятельности и въ Его *правдѣ*, открывающейся въ Его законѣ. Человѣкъ познаетъ Бога только въ Его истинномъ Словѣ, ибо Слово это не есть твореніе Моисея, а самъ Моисей есть лишь органъ Слова, которое глаголетъ въ немъ.

Во взглядѣ Филона на писаніе выражается основная мысль его богословія. Съ одной стороны, Сушій — Божество въ себѣ — не выражается никакимъ словомъ, будучи неизреченнымъ и превышая всякую мысль, слово или образъ, понятіе или опредѣленіе. Мы знаемъ только, что Сушій *есть*, но мы не можемъ знать, *что такое* Онъ есть. Точнѣе, путемъ отрицанія всякихъ опредѣленій мы возвышаемся до сознанія Его абсолютной трансцендентности: все, что говорится о немъ, есть лишь *иносказаніе*. Онъ есть непостижимая монада Платона и пифагорейцевъ, абсолютно простое Существо, превыше всякаго существованія и всякаго познанія. Но, съ другой стороны, Божество есть абсолютное начало или причина существующаго, источникъ бытія, источникъ всѣхъ силъ и свойствъ, субъектъ и объектъ откровенія, Слова.

Въ Писаніи сказано, что Богъ не человѣкъ, и вмѣстѣ Онъ является въ немъ, какъ человѣкъ. Какъ существо абсолютное, Онъ безконечно далекъ отъ всего относительнаго, конечнаго, ограниченнаго; и въ то же время Писаніе приписываетъ Ему человѣческія чувства, свойства, органы. Мы уже знаемъ, что съ точки зрѣнія Филона, такіе органы аллегорически обозначаютъ свойства Божества, Его всевѣдѣніе, могущество и т. д. Но въ какомъ смыслѣ Богу вообще могутъ быть приписаны какія-нибудь качества, свойства, или опредѣленія? Всякое качество опредѣляетъ собою извѣстный классъ предметовъ, которые ему причастны: но Богъ не есть ограниченное существо на ряду съ другими относительными и конечными существами. Не принадлежатъ къ какому классу существъ, Онъ не можетъ опредѣляться никакими качествами, хотя бы самыми превосходными \*). Онъ не причастенъ имъ и выше ихъ—выше благодати, разумности, праведности и т. д. А потому вездѣ, гдѣ Писаніе присваиваетъ Богу такія качества, оно также говоритъ лишь иносказательно и приспособляется къ немощи нашего

\*) Leg. alleg. I, 13 (I, 70, 10 CW.) ἄποις γὰρ ὁ θεὸς οὐ μόνον οὐκ ἀνθρωπομορφος.

разума. Божество находится за предѣлами всякаго пониманія, а слѣдовательно и всякаго сомнѣнія. Оно познается путемъ совершеннаго отвлеченія, отрицанія всего тварнаго, и только тотъ находитъ Бога, кто оставилъ свои чувства и свой разумъ кто оставилъ весь міръ и себя самого. Это путь отрицанія и отвлеченія,—отрицательное богословіе (*ἀποφατική* (*θεολογία*), какъ его называли впоследствии.

Но Божество не есть безсодержательная отвлеченность. На самомъ дѣлѣ, Филонъ мыслить Его какъ вѣчную полноту бытія и приписываетъ Ему, вмѣстѣ съ Писаніемъ, атрибуты благодати, могущества, праведности, вѣдѣнія, въ безконечной степени. Только эти атрибуты суть не качества Божества, а Его *особенности*. Поскольку Оно есть существо *всереальное*,—конечныя, ограниченныя существа могутъ приобщаться отдѣльнымъ Его силамъ и опредѣляться ими, какъ качествами. Самое же Божество, имѣя въ себѣ совершенную полноту, не можетъ быть причастно чему-либо или обладать отдѣльными качествами и конечными опредѣленіями. Непричастное ничему, Оно всему даетъ изъ своей полноты. Такимъ образомъ можно бы сказать, что, по Филону, Божество не безкачественно, а сверхъ-качественно, имѣя въ себѣ потенцію или силу всѣхъ качествъ, т.-е. *абсолютное всемогущество*.

Впервые въ философіи формулируется это новое понятіе о Божествѣ, которое залегло въ основаніе всего послѣдующаго богословія. Идея абсолютнаго монотеизма получаетъ здѣсь впервые свое философское выраженіе, до котораго не могло возвыситься умозрѣніе грековъ, не находившее въ своемъ религіозномъ опытѣ объекта, соответствующаго этой идеѣ. Отвлеченность греческой теологіи, колебавшейся между пантеизмомъ и дуализмомъ, отразилась отчасти, впрочемъ, и на Филонѣ, какъ это мы увидимъ ниже. Онъ самъ, подобно своимъ ближайшимъ предшественникамъ, пытается посредствовать между Богомъ и міромъ, религіей и философіей, платонизмомъ и стоицизмомъ. И если онъ не достигъ конечнаго рѣшенія этой задачи, то все же

его учение есть первая попытка формулировать философски понятие Бога Вседержителя, Господа Силь, и вывести из этого понятія его логическія слѣдствія, которымъ предстояло широкое развитіе въ будущемъ.

Богъ Филона *трансцендентенъ*, безусловно отличенъ, безконечно далекъ отъ міра по своему *существо*, и въ то же время въ *Своихъ силахъ Онъ имманентенъ* міру, присущъ ему, какъ его животворящій духъ, какъ міроуправляющій разумъ \*). Въ Своемъ существѣ Онъ не покрывается никакимъ понятіемъ или представленіемъ; и вмѣстѣ Онъ раскрывается въ Своихъ *силахъ* и Своемъ *словѣ*.

Какъ же мыслить отношеніе Божества къ міру, къ душѣ человѣка, къ Его собственнымъ силамъ? Очевидно, Оно отъ вѣка имѣетъ въ Себѣ самомъ основаніе Своихъ силъ, отъ вѣка обладаетъ ими. Оно заключаетъ въ себѣ самомъ источникъ Своего откровенія и творчества, какъ чистая дѣятельность или энергія: дѣйствіе присуще Ему съ такою же безусловной необходимостью, какъ тепло—огню или холодъ—снѣгу. Но въ такомъ случаѣ, что же является объектомъ дѣйствія Божества, и почему все откровеніе Его есть лишь иносказаніе? Ясно, что дѣйствіе Его, точно также какъ и Его откровеніе, предполагаютъ какую-то внѣшнюю и чуждую Ему среду, въ которой оно проявляется. Здѣсь граница міросозерцанія Филона: въ самой основѣ своей міръ является ему чуждымъ Богу и какъ бы противоположнымъ Ему. Міръ созданъ Творцомъ изъ предсуществующей матеріи, безформенной, безвидной, косной и пассивной.

Такимъ образомъ мы находимъ у Филона какъ бы простое возвращеніе къ прежнему философскому дуализму: Моисей, достигшій вершины философіи и вмѣстѣ наученный откровеніемъ многимъ и глубокимъ истинамъ естествовѣдѣнія, позналъ, что необходимо различать въ сущемъ двѣ причины—*дѣятельную* и *страдательную*: первая (*τὸ δραστήριον*

\*) Ср. Климентъ Алекс. Strom. II, 5 стр. 431 (Potter) *πῶρρω μὲν κατ' οὐσίαν.. ἐγγυτάτω δὲ δυνάμει, ἢ τὰ πάντα ἐγκεκλήπισται.*

αἴτιον) есть разумъ (νοῦς) вселенной, чистѣйшій и высочайшій, превосходнѣйшій добродѣтели и знанія, блага и красоты; вторая, страдательная причина (τὸ παθητόν) есть бездушное, то, что не имѣетъ самопроизвольнаго движенія но движется, образуется и одушевляется дѣйствиємъ Разума (de orif. m. 2). Дѣятельное и страдательное начало, Богъ и матерія, образуютъ какъ бы два полюса міросозерцанія Филона. Мы уже видѣли, что, по ученію „Премудрости“, міръ созданъ изъ „аморфной матеріи“, и повидимому въ еврейскихъ кругахъ эпохи Филона догматъ о созданіи міра изъ небытія еще далеко не получилъ общаго распространенія \*). Слѣдуя Платону и Аристотелю, Филонъ могъ бы признать эту матерію чистымъ и относительнымъ небытіємъ; на дѣлѣ онъ вмѣстѣ съ эклектическими платониками своей эпохи принимаетъ стоическое представленіе о матеріи, какъ о безформенной и безвидной, косной, хаотической *μασὴν ὑποκειμένην* \*\*). Благодаря этому, дуализмъ Филона представляется въ весьма рѣзкой формѣ; въ немъ несомнѣнно выражается мысль о безусловной трансцендентности Божества, но при такой постановкѣ самое вещество является какъ бы предѣломъ, внѣшней границей Бога. Самъ Филонъ это чувствуетъ и, смягчая свою мысль, говоритъ мѣстами о Богѣ, какъ Творцѣ матеріи; въ дѣйствительности, однако, какъ показываетъ тщательное изслѣдованіе *всѣхъ* мѣстъ, гдѣ Филонъ говоритъ о матеріи, творчество Бога относится лишь къ сообщенію ей опредѣленныхъ формъ, свойствъ и силъ \*\*\*): матерія сама по себѣ есть тѣлесная сущность (*οὐσία*), хотя лишенная всякихъ опредѣленныхъ качествъ. Создавая міръ, Богъ „вызываетъ къ бытію не существующее, содѣлывая стройное изъ нестройнаго, качество изъ безкачественнаго, сходство изъ несходнаго, тождества изъ различій, согласіе и общеніе изъ разобшеннаго и несогласнаго, равенство изъ неравенства, свѣтъ изъ

\*) Ср. Weber, Die Lehren des Talmud, § 43.

\*\*) Bäumker, D. Problem d. Materie, 380—3 слѣд.

\*\*\*) Drummond, I.

мрака“ \*). Творчество предполагает производящую причину вещи (τὸ ἕφ' ἧ) и матерію, „изъ которой“ она создается, а также и ту цѣль, „для которой“ она создается, и орудія, „при посредствѣ которыхъ“ она образуется \*\*). Богъ есть производящая причина, и если *орудіе* творчества заключается въ Его Разумѣ или Словѣ, а *цѣль* или мотивъ— въ Его безконечной благости, то *матеріаль* творчества есть внѣшнее Богу вещество.

Отсюда мы вполне понимаемъ, почему съ такой точки зрѣнія откровеніе Бога въ мірѣ по необходимости должно явиться ограниченнымъ. Филонъ настаиваетъ на томъ, что вещество не имѣетъ положительнаго, самостоятельнаго значенія, и стремится показать, что оно, какъ чисто-пассивное, не можетъ ограничивать Божественнаго дѣйствія. Съ одной стороны, онъ утверждаетъ совершенное ничтожество твари и признаетъ Бога *единственной* дѣйствующей причиной, производящею причиной всего существующаго. Онъ постоянно возвращается къ мысли, что ничто вообще не дѣйствуетъ, кромѣ Бога: къ Нему одному сводится всякое дѣйствіе, всякая дѣйствительность, и въ видимомъ взаимодействіи эмперическихъ причинъ сказывается актъ единаго Божества. Но, съ другой стороны, Филонъ замѣчаетъ, что ничтожество и несовершенство твари служитъ аргументомъ для атеистовъ, отрицающихъ Промыслъ и умаляющихъ мудрость и силу Творца. И онъ старается показать все совершенство творенія.

Отсюда получается результатъ довольно странный, но обычный въ подобныхъ ученіяхъ: Филонъ доказываетъ и ничтожество твари, и ея превосходство, и бренность міра,

\*) De just. 7 (II, 367 М.). Ср. de op. m. 5. Божество не могло завидовать сущности, которая „сама по себѣ не имѣетъ ничего хорошаго, но только можетъ становиться всѣмъ. Ибо сама по себѣ она была безпорядочной, *безкачественной*, бездушной, исполненной нескладицы, различія, разлада; и она приняла измѣненіе, обратилась въ противоположное и лучшее—въ порядокъ, качество, одушевленность, подобіе, тождество, благоустройство, согласіе—  
 πον ἕφα τῆς κρείττονος ἰδέας“.

\*\*) De Cherub. 35 (I, 199 сл. СW.).

и его вѣчность. Бренность міра обусловливается именно его матеріальностью: это бренность чувственныхъ тварей, смѣняющихъ другъ друга въ порядкѣ времени. Напротивъ того, совершенство міра обусловливается вѣчными силами Божества, вѣчнымъ планомъ мірозданія и вѣчной дѣятельностью Творца, не подчиненной никакимъ условіямъ времени и опредѣляющеюся лишь своей внутренней необходимостью. Самое время есть лишь результатъ всемірнаго движенія, продуктъ міра \*), и по одному этому нельзя представить себѣ возникновеніе міра во времени. Тѣмъ не менѣе, мірозданіе, какъ такое, *создано* во всѣхъ своихъ частяхъ, свойствахъ и качествахъ, и только силами Божества оно держится и сохраняется во вѣкъ, будучи само по себѣ бреннымъ и удобообразуемымъ. Божество вноситъ въ него свѣтъ и разумъ, законъ и порядокъ, и созидаетъ его изъ темнаго хаоса, который отъ вѣка побѣжденъ творчествомъ Божества, Его мудростью, благостью и правдой.

Ученіе о *силахъ* Божества дополняетъ собою ученіе о Его абсолютной трансцендентности. Поскольку Оно мыслится въ совершенной противоположности міру и не можетъ касаться его непосредственно, эти силы Божества являются особыми началами, посредствующими между Имъ и міромъ. Къ этимъ-то силамъ и относятся всѣ иносказанія откровенія, всѣ его конкретные образы. Въ нихъ *открывается* Богъ, черезъ нихъ Онъ *дѣйствуетъ* въ мірѣ, образуетъ міръ, черезъ нихъ, наконецъ, и самый міръ сносится съ Богомъ. Отсюда тройное отношеніе этихъ посредствующихъ началъ или божественныхъ силъ, верховною изъ которыхъ является Логось: 1) онѣ относятся къ Богу и, какъ проявленія существа Божія, не обладаютъ никакой самобытной особностью или личностью; 2) онѣ относятся къ міру, какъ силы, дѣйствующія въ мірѣ, проникающія его, образующія его вещество—подобно формамъ Аристотеля или „сперматическимъ лого-

\*) Quod deus immut. б, время есть сынъ чувственнаго міра, младшаго сына Божія и, слѣдовательно какъ бы *внукъ* Божества—ὄντα υἱωνοῦ τὰς τιν ἐχεν πρὸς θεῶν τὸν Χρόνον.



самъ“ стойковъ; 3) онѣ отличаются и отъ Бога, и отъ міра, являясь какъ бы тварно-личными посредниками между Богомъ и міромъ—духами, которыхъ самъ Филонъ сравнивалъ съ демонами эллиновъ и ангелами евреевъ. Эти различныя опредѣленія плохо мирятся между собою, что ведетъ къ большой сбивчивости въ ученіи самого Филона и къ спорамъ среди его критиковъ \*). Но если противорѣчія Филона не могутъ быть логически согласованы, то они прекрасно объясняются изъ самаго существа его міросозерпанія и изъ его историческихъ условій. Здѣсь скрещиваются всѣ тѣ противоположныя вліянія, греческія и еврейскія, которыми опредѣляется ученіе нашего философа.

Ученіе объ атрибутахъ, силахъ и свойствахъ Божества развивается среди раввиновъ, по мѣрѣ того какъ въ ихъ понятіяхъ самое Божество становится все болѣе и болѣе трансцендентнымъ; у нихъ, какъ и у Филона, это ученіе вызывается потребностью найти средство между конечнымъ и безконечнымъ. Правда, первые письменные памятники Каббалы, разработавшей это ученіе, относятся къ болѣе позднему времени, чѣмъ занимающая насъ эпоха, но они, подобно талмудическимъ трактатамъ, служатъ выраженіемъ болѣе древнихъ устныхъ традицій. Отдѣльные раввины предавались теософскимъ умозрѣніямъ и посвящали въ нихъ своихъ учениковъ \*\*). Такія умозрѣнія несомнѣнно проникли въ александрійскій мидрашъ еще и до Филона; слѣды олицетвореній и гипостазирования божественныхъ силъ и свойствъ встрѣчаются намъ и помимо Филона, и онъ самъ говорилъ про это ученіе о силахъ Божества, составившее впоследствии главную часть каббалы, какъ про великую тайну, о которой прилично говорить лишь въ присутствіи „старшихъ“ и которая сообщается только посвященнымъ \*\*\*). Самыя

\*) Drummond II, 106 сл., Zeller III, 2,365 и др.

\*\*) Siegfried, Philo 211 слѣд. Ср. Weber, die Lehren des Talmud с. XIII, §§ 36—40.

\*\*\*) de Sacr. Abelis 39 (I, 254, 20 CW.) ἄδεται δὲ τις καὶ τοιοῦτος ἐν ἀπορήτοις λόγοις, ὅν ἀλοαῖς πρεσβυτέρων παρακατῆθεσται χροῖ νεοτέρων ὡτα ἐπιφραζαντας.

Вопросы философіи, кн. 41.

различія въ утверженіяхъ Филона объ этомъ таинственномъ предметѣ объясняются всего естественнѣе различіями въ самихъ преданіяхъ синагоги.

Уже древнѣйшіе *мидрашим'* отличаютъ *Славу* Божию (*Шехина*) или явленіе Божества отъ Его сокровеннаго *Существа* и въ различіи именъ Божіихъ Элогимъ и Ягве видятъ указаніе на различіе свойствъ—*справедливости* и *благодати* или милосердія. Филонъ усвоиваетъ это различіе, хотя по незнанію еврейскаго языка впадаетъ при этомъ въ ошибку, объясняя смыслъ названныхъ именъ Божества какъ разъ обратно толкованію Палестинскихъ книжниковъ \*).

Но и независимо отъ подобныхъ недоразумѣній александрийское ученіе развивается у Филона своей дорогой.

Существо Божіе не имѣетъ имени. „Господь“ и „Богъ“ (или Ягве и Элогимъ еврейскаго текста) обозначаютъ верховныя силы или свойства Божества—начало правящей и судящей *власти* и начало творческой, промыслительной *благодати*. „Благость“ проявляется въ творествѣ и промыслѣ (она называется иногда „Творческой силой“), а „власть“ и „царство“ проявляется въ законѣ, въ міроправящей правдѣ съ ея „карательными“ силами. Эти два главныхъ аспекта Божества постоянно встрѣчаются въ комментаріяхъ Филона: вмѣстѣ съ Сущимъ они образуютъ ту Троицу, которую видѣлъ Авраамъ въ лицѣ явившихся ему ангеловъ. Божество является то какъ единое, то въ трехъ лицахъ. Оно является какъ единое—душѣ, очистившейся отъ міра и возвысившейся надъ всякимъ множествомъ и раздвоеніемъ; и оно является ей въ трехъ лицахъ, когда она празднуетъ „малыя мистеріи“, ещене посвященная въ великія таинства\*\*).

Въ другихъ случаяхъ между Богомъ и Господомъ или Бла-

\* ) Siegfried, 213. Въ греческомъ текстѣ Элогимъ передается какъ „Богъ“ (θεός), а Ягве—какъ „Господь“ (κύριος); Филонъ не знаетъ, что Ягве переводится такимъ образомъ и передаетъ смыслъ этого имени какъ „Сущій“. Въ палестинскихъ мидрашимахъ Ягве знаменуетъ милость, а Элогимъ — правду, тогда какъ у Филона „Господь“ (Ягве) есть богъ правды, а „Богъ“ (Элогимъ)—богъ милости.

\*\* ) De Abr. 24, de sacr. Abalis. 15 et de somn. I, 40 (I, 655 M.).

гостию и Царствомъ помѣщается Логось, третья верховная сила, связывающая ихъ между собою (de Cher. 9.).

Какъ сказано, ученіе о силахъ излагается не всегда одинаковымъ образомъ. Обыкновенно говорится о двухъ силахъ, иногда о трехъ вмѣстѣ съ Логосомъ, а иногда о шести или семи верховныхъ силахъ, какъ мы видѣли это, напримѣръ, при изложеніи содержанія трактата „о бѣглецахъ“: царственная сила выдѣляетъ изъ себя „законодательную“, которая дѣлится на „карательную“ и „благодѣтельную“, а наряду съ этими силами признается еще безчисленное множество другихъ, которыя въ своей совокупности образуютъ умопостигаемый міръ, какъ особое седьмое начало \*). Этотъ міръ состоитъ изъ безчисленнаго множества частныхъ логосовъ, которые суть вмѣстѣ идеи и силы и которые всѣ обнимаются единымъ божественнымъ Логосомъ или Разумомъ Божества.

Въ этой совокупности силъ Богъ присущъ міру, имманентенъ ему; Онъ распространяетъ Свои силы сквозь небо и землю, воды и воздухъ, не оставляя ни одной части мірозданія не наполненной ими и связывая все невидимыми узамы \*\*). Невидимыя и сверхчувственные по своему существу, эти силы даютъ видимое отображеніе (ἀπεικόνισμα) и отпечатокъ своей дѣятельности. „Подобно тому какъ ваши печати, говоритъ Богъ Моисею, отпечатлѣваютъ на воскѣ тысячи оттисковъ, не теряя ни малѣйшей части, но пребывая неизмѣнными, такъ же точно слѣдуетъ понимать и окружающія Меня силы, которыя сообщаютъ качества безкачественному и форму безформенному безъ всякаго преложения или умаленія своей вѣчной природы. Нѣкоторые изъ васъ не напрасно называютъ ихъ идеями, поскольку онѣ

\*) Ср. de prof. 18—19 и quaest. et solut. in. Exod. II, 64, 66 и 68 (ср. de sacr. Abelis 39) quibus dinumeratis septenarius completur numerus... primo Dicens (Отецъ Слова) et secundo Verbum, tertio virtus creativa, quarto principativa, deinde sub creativa quinto benefica (εὐεργετικός) et sub regio sexto percussiva (κολαστική) septimus autem est mundus ex speciebus constans. Ср. leg. Caium, I.

\*\*) Conf. ling. 27.

сообщают видъ (*εἰδοποιῶσι*) или видовую форму всему существующему, устроая неустроенное, ограничивая, определяя и оформливая неопредѣленное, неограниченное и безформенное и вообще перелагая худшее въ лучшее“. Въ этихъ типичныхъ словахъ, въ которыхъ само Божество объясняетъ у нашего философа Свою славу или *Шехину*, ясно выражается взглядъ Филона на твореніе и природу божественныхъ силъ \*). Ясно, что мы имѣемъ здѣсь дѣло уже съ чисто греческой концепціей. Если понятія о „творческой“ или „царственной“ силѣ, о семи духовныхъ силахъ Божіихъ дѣйствительно имѣютъ свое начало въ синагогѣ, то здѣсь уже мы встрѣчаемся съ мыслью совершенно другого рода и характера—съ космологической теоріей, заимствованной отъ грековъ. И тѣмъ не менѣе Филонъ нерѣдко соединяетъ обѣ точки зрѣнія: законъ есть начало всемірнаго порядка, и потому всѣ силы, управляющія міромъ, могутъ разсматриваться какъ творческія и какъ царственные, какъ благодѣтельные и какъ карательныя \*\*). И вмѣстѣ съ тѣмъ въ космологіи Филона эти же силы играютъ роль невещественныхъ формъ аттической метафизики или даже стоическихъ логосовъ. Онѣ сообщаютъ различныя „свойства“ камнямъ и неорганическому міру \*\*\*) , живую „природу“ (*φύσις*) растеніямъ и душу съ ея различными способностями—животнымъ видамъ. Филонъ постоянно отождествляетъ идеи съ „логосами“, хотя въ области физики избѣгаетъ употреблять терминъ *λόγος σπερματικός* („сѣменное слово“): онъ чувствуетъ грубость представленія, скрывающагося за этимъ терминомъ, и признаетъ безтѣлесный, идеальный характеръ тѣхъ логосовъ, которые исходятъ отъ Божества, какъ Его идеи или силы,—въ отличіе отъ вещественной матеріи, которую они образуютъ. Но это не

\*) De mon. I, 6 ср. de sacrificant. 13.

\*\*) Legat. ad Caium, 1, гдѣ силы Божества дѣлятся на *εὐεργετικές* и *κολαστήρι*

\*\*\*) Quod Deus immut. 7 (II, 64 CW), гдѣ свойство (*ἕξις*) опредѣляется въ чисто-стоическомъ смыслѣ какъ *πνεῦμα ἀναστρέφον ἐφ' ἑαυτ.* См. дальнѣйшее вполне стоическое объясненіе.

мѣшаетъ Филону соединять въ своемъ эклектизмѣ платоническія и стоическія представленія \*). Мало того, съ чисто-философскими понятіями онъ соединяетъ богословскія представленія, отождествляя идеальныя силы или творческіе логосы съ словомъ Божіимъ или словами откровенія.

Отсюда объясняется третій аспектъ ученія Филона о силахъ, какъ посредникахъ откровенія—ангелахъ или демонахъ. Въ этомъ качествѣ онъ являются намъ прежде всего въ нравственной области, въ специальной области откровенія. Но въ извѣстномъ смыслѣ все твореніе можетъ рассматриваться какъ откровеніе, и грозныя стихійныя явленія на вершинѣ Синая при законодательствѣ показываютъ намъ, что однѣ и тѣ же силы дѣйствуютъ въ твореніи и въ откровеніи \*\*). Филонъ прямо и непосредственно отождествляетъ силы Божества съ ангелами; въ образѣ ангеловъ олицетворяются верховныя аспекты „божества“ и „господства“, явившіеся Аврааму; ангелами же признается и совокупность другихъ подчиненныхъ силъ — „идей“ или „словъ“, имѣющихъ служебное значеніе. Душа аскета, возносясь горѣ, „озаряется первообразными и безтѣлесными лучами умнаго источника всесовершеннаго Бога; когда же она спускается и отвращается, — она озаряется *образами* этихъ лучей, бессмертными словами (логосами), которые принято называть ангелами“ \*\*\*).

Здѣсь мы касаемся одного изъ спорныхъ пунктовъ ученія Филона. По мнѣнію нѣкоторыхъ изъ его критиковъ, Филонъ лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ указываетъ въ ангелахъ олицетворенія божественныхъ силъ, какъ, напримѣръ въ херувимахъ рая или въ видѣніи Авраама, а въ общемъ онъ видитъ въ ангелахъ лишь сотворенныхъ „служебныхъ духовъ“, отчасти

\*) Слѣды ученія о λ. ст. см. въ de op. mundi 13 (I, 13 sw.). Избѣгая этого термина въ физикѣ, Филонъ, какъ мы увидимъ, признаетъ однако нѣкоторую эфирную тѣлесность духовныхъ силъ. Самый терминъ λ. ст. встрѣчается въ этикѣ Филона.

\*\*\*) De dec. or. II (II, 188. M.).

\*\*\*) De somn I, 19, (I, 638 M.).

даже просто стихійныхъ духовъ, подобныхъ тѣмъ, существованіе которыхъ признавали всѣ его современники. Въ трактатѣ „объ исполинахъ“, гдѣ Филонъ развиваетъ свою анге- лологию, онъ говоритъ, что библейскіе ангелы, „которыхъ другіе философы называютъ демонами“, а греки—героями, суть „души, носящіяся въ вѣдущъ“ и аналогичныя другимъ стихійнымъ духамъ, каковы, напримѣръ, огненные духи, обитающіе преимущественно въ Македоніи, или звѣзды небесныя: „ибо и эти послѣднія суть всецѣло пречистыя и божественныя души“, обладающія высочайшимъ разумомъ и потому движущіяся круговымъ движеніемъ, наиболѣе сроднымъ разуму \*). Въ храмъ вселенной эти ангелы суть служители божественныхъ силъ \*\*). Нѣкоторые изъ нихъ остаются благими, другіе же „подобно злымъ душамъ и демонамъ“, дѣлаются недостойными своего званія \*\*\*). Такимъ образомъ здѣсь мы имѣемъ существа, совершенно отличныя отъ Бога, живущія въ воздухъ и обладающія эфирной тѣлесностью, подобно душѣ и свѣтиламъ небеснымъ, между тѣмъ какъ силы Божества, вытекающія изъ самого существа Его, суть какъ бы Его аспекты, Его безсамостныя излученія и отображенія \*\*\*\*).

Но, несмотря на такое очевидное различіе, мы думаемъ, что Целлеръ былъ правъ, указывая на неопредѣленность и сбивчивость воззрѣній самого Филона, который несомнѣнно смѣшивалъ ангеловъ съ своими „силами“, идеями и логосами, то отличая ихъ отъ Божества, то соединяя ихъ въ Немъ, смотря по тому, какой тенденціи мысли онъ слѣдовалъ. Можно сказать, что у Филона всѣ силы Божества едины и тождественны по существу, но различны въ лицахъ: одна энергія дѣйствуетъ во всѣхъ.

\*) De gig. 2 (II, 43 cw); cp. de somn. I, 22 (I, 641 м.): въ обоихъ трактатахъ воздухъ является какъ бы стихіей душъ; въ de somn. онъ есть лѣствица Якова. Ср. славянскую книгу тайнъ Еноха объ огненной природѣ ангеловъ и воинства небеснаго.

\*\*\*) De mon. II, 1.

\*\*\*\*) De gig. 4; cp. de sacr. Abelis 2 (I, 204, 6 cw).

\*\*\*\*\*) Cp. Drummond 146—153.

Правда, онъ признавалъ, что ангелы суть души, живущія въ воздухѣ; но вѣдь самую душу, состоящую изъ ээира, онъ признавалъ излученіемъ и частью Божества. Съ такой точки зрѣнія представленіе объ отпаденіи ангеловъ заключаетъ тѣ же затрудненія, что и представленіе о грѣхопадении человѣческихъ душъ, и въ сущности сводится въ обоихъ случаяхъ къ одному и тому же акту—погруженію въ матерію \*). Правда, Филонъ иногда говоритъ объ ангелахъ, какъ служебныхъ силахъ, подчиненныхъ верховнымъ силамъ (*ὑποτάκτους τῶν αὐτῶν δυνάμεων*); но это означаетъ лишь то, что онъ признавалъ нѣсколько разрядовъ или чиновъ небесной іерархіи, подобно всѣмъ своимъ современникамъ и соплеменникамъ.

Если мы обратимся къ еврейской ангелологіи эпохи Филона, то найдемъ въ ней много сродныхъ чертъ. Отдѣльные ангелы ставятся надъ всѣми частями природы: есть ангелы вѣтровъ, свѣтилъ небесныхъ, дождя, грома, ангелы животныхъ, ангелы источниковъ, ангелы отдѣльныхъ людей, народовъ, мѣстностей, ангелы, обладающіе вполнѣ опредѣленными функціями и вполнѣ обособленные. Но въ то же время есть ангелы, духи Божіи, которые находятся въ тѣснѣйшемъ отношеніи къ самому существу Божію или къ божественной Шехинѣ,—престолу Славы Божества; наконецъ, есть ангелы, индивидуальность которыхъ служить лишь прозрачнымъ олицетвореніемъ, какъ, на примѣръ ангель, олицетворяющій всемогущее слово Божіе въ Прем. Сол. (18, 15 сл.). Въ представленіяхъ Талмуда ангелы являются „отчасти лишь истеченіями божественной славы, образуя какъ бы ея периферію и не имѣя самостоятельнаго, пребывающаго существа; съ другой стороны, какъ ангелы служенія, они пребываютъ постоянно въ своемъ безчисленномъ множествѣ“ \*\*).

\*) De somn. I, 22. Однѣ души (*ἄσται προσεπιτάτοι καὶ φιλοσόφωτα*) спускаются по воздуху и погружаются въ матерію; другія служатъ „какъ бы очами и ушами великаго царя, все разсматривая и все слыша; ихъ прочіе философы называютъ демонами, а священное слово—ангелами“.

\*\*) Weber, die Lehren d. Talmud 161; ср. Edersheim, II, 748.

Согласно нѣкоторымъ преданіямъ, есть хоры ангеловъ, которые творятся Богомъ ежедневно; они поютъ Богу каждый день новую хвалу и затѣмъ исчезаютъ туда, откуда они возникли,—въ огненную рѣку, вытекающую изъ-подъ престола Славы. Такимъ образомъ и самыя представленія объ ангелахъ, находимыя Филономъ въ современномъ еврействѣ, были различны и легко поддавались противоположнымъ требованіямъ его мысли: онъ могъ отождествлять верховныя силы (*τὰς ἀνωτάτω καὶ πρῶτας δυνάμεις*) съ херувимами \*) и отличать отъ нихъ простыхъ „ангеловъ служенія“, какъ низшія подчиненныя силы.

Филонъ одинаково отвергаетъ мнѣніе тѣхъ, кто вовсе отрицаетъ существованіе безплотныхъ силъ, именуемыхъ идеями, безъ посредства которыхъ Божество не могло бы касаться безпредѣльнаго матеріальнаго хаоса, и заблужденіе тѣхъ, кто, вмѣстѣ съ политеистами, вводитъ множество божественныхъ началъ обоюго пола, наполняя міръ „многочачаліемъ логосовъ“, дабы уничтожить въ челоуѣческомъ разумѣ воспріятіе единого истинно-сущаго \*\*). Заблужденіе политеистовъ состоитъ не столько въ томъ, что они обожествляютъ стихіи, солнце, луну, звѣзды, сколько въ томъ, что они принимаютъ тварь за самое верховное божество, за безначальнаго, истиннаго Бога, „Который есть не только Богъ всѣхъ боговъ, умпостигаемыхъ и чувственныхъ, но и создатель всего“. Поэтому мы не должны считать „самодержцами“ тѣхъ чувственныхъ боговъ, которыхъ мы видимъ на небесахъ, какъ и вообще никакую часть вселенной и даже самую вселенную мы не должны считать автономной и самодержавной \*\*\*).

Такимъ образомъ подъ единою „монархіей“ Сущаго мы имѣемъ лѣствицу силъ—умныхъ и чувственныхъ, обладающихъ ээирной тѣлесностью и вовсе безплотныхъ—отъ горнихъ херувимовъ до ангеловъ—„вподіаконовъ“, демоновъ

\*) De cherub. 9 (I, 176, 19 CW).

\*\*\*) De sacrificant., 13.

\*\*\*) Dedec. or. 12—13 и de mon. I, 1.



или душъ, носящихся въ воздухѣ и вселяющихся въ чело-  
вѣка. И эти силы суть въ одно и то же время и органы Бо-  
жества, и Его творческія энергіи, и Его посредники \*).

### Ученіе о Логосѣ.

Здѣсь мы приходимъ къ ученію Филона о Логосѣ, кото-  
рый какъ бы обнимаетъ въ себѣ всѣ эти божественныя си-  
лы. Ученіе о силахъ и ученіе о Логосѣ взаимно объясня-  
ютъ и дополняютъ другъ друга.

1) Подобно силамъ, Логосъ есть энергія Божества или  
сумма Его энергіи, не имѣющая по отношенію къ своему  
первоисточнику никакой особенности или самобытности. 2) Онъ  
есть связь міра, его внутренней законъ и вмѣстѣ какъ  
бы его душа, которая проникаетъ всѣ вещи, различаетъ и  
раздѣляетъ ихъ (λ. τὸ μέγας) и образуетъ конкретные виды су-  
ществъ, взирая на ихъ вѣчные, идеальные первообразы \*\*).  
Онъ наполняетъ міръ, но не заключается въ немъ, и ско-  
рѣе самъ заключаетъ его въ себѣ \*\*\*). 3) Наконецъ, Логосъ  
есть тварно-личный посредникъ между Богомъ и міромъ,  
„органъ творенія и откровенія“, „первородный Сынъ Бо-  
жій“, верховный архангелъ, великій Первосвященникъ Бо-  
жій, Мельхиседекъ—царственный священникъ.

\*) Съ особою ясностью эта мысль высказывается въ de conf. ling. 34: бу-  
дучи единымъ, Богъ обладаетъ безчисленнымъ множествомъ силъ, и „черезъ  
эти-то силы построенъ безтѣлесный и умный міръ, первообразъ сего являю-  
шагося міра, состоящій изъ невидимыхъ идей, подобно тому, какъ являю-  
щійся міръ состоитъ изъ тѣлъ. Нѣкоторые люди, пораженные природою этихъ  
обонхъ мировъ, обожествляли ихъ не только въ цѣломъ, но и въ частяхъ,  
наприм., солнце, луну и все небо... Взирая на ихъ безуміе, Моисей говоритъ:  
„Господи, Господи, царь боговъ“ (37. X, 17) въ указаніе на различіа господ-  
ствующаго отъ подчиненныхъ. Есть и священнѣйшій хоръ населяющихъ воз-  
духъ безплотныхъ душъ, сопутствующій небеснымъ существамъ; такія души  
Писаніе (ἐ ἀετάρων λόγος) обыкновенно называетъ ангелами; все воинство,  
устроенное въ соответствующихъ чинахъ, должно служить устроившему ихъ  
вождю“ и т. д.

\*\*) Ib. 14 (II, 241 20 CW); quis rer. div. haeres, 26 и слѣд.; de prof. 20.

\*\*\*) Fragm. II, 655 M., гдѣ самъ Богъ опредѣляется какъ всеобъемлющее  
мѣсто. Ср. Weber, 144 и 159.

Такимъ образомъ, „благодѣтельныя“ и правящія, или господствующія силы Божества, которыя Филонъ признаетъ въ неисчислимомъ множествѣ (*ἀμύητοι δυνάμεις*), обнимаются въ единомъ Логосѣ, какъ ихъ общемъ *мысль* (*τόπος*). Онѣ образуютъ собою умопостигаемый міръ, первообразъ міра чувственнаго, состоящій изъ невидимыхъ идей: и этотъ идеальный планъ творенія, этотъ сверхчувственный, невидимый градъ Божій есть не что иное, какъ Логосъ, творческій Разумъ Божій \*). Въ Божествѣ всѣ силы нераздѣльны въ этомъ единомъ Логосѣ; внѣ Его, въ своемъ отношеніи къ міру, онѣ являются въ безконечномъ многообразіи и сознаются нами какъ благодѣтельныя или карательныя, творческія или правящія; единый Логосъ дробится какъ бы на множество творческихъ мыслей или силъ, на множество логосовъ, проникающихъ міръ,—множество „словъ“ Божіихъ, которыя суть вмѣстѣ и „дѣла“ \*\*). И если отдѣльныя силы Божества понимаются Филономъ одновременно и въ смыслѣ „идей“ Платона и въ смыслѣ стоическихъ „логосовъ“, то и самый верховный Логосъ опредѣляется имъ какъ „идея всѣхъ идей“ и вмѣстѣ какъ имманентное начало міровой связи, мірового устройства, подобное Логосу стоиковъ \*\*\*). Далѣе онъ имѣетъ двойственный характеръ, соотвѣтственно тому, разсматривается ли онъ по отношенію къ своему внутреннему содержанію, по отношенію къ тѣмъ безплотнымъ первообразамъ, которые въ немъ заключаются, или же по отношенію къ видимымъ предметамъ—чувственнымъ отраженіямъ идей. Если стоики различали высказанное, „произнесенное слово“ (*λ. προφορικός*) человѣка отъ мысленнаго, „внутренняго слова“ (*λ. ἐνδιάθετος*), то, повидимому, аналогичное различіе Филонъ склоняется признать и здѣсь въ области божественнаго слова, хотя онъ и не рѣшается

\*) De conf. ling. 34 и de op. m. 5 и 6. Ср. de mut. nom. II: подлѣ «мѣстомъ» разумѣется «божественное Слово, которое самъ Богъ исполнилъ всецѣло безплотными силами».

\*\*) ὅσα ἂν λέγη ὁ θεός οὐ ρήματα ἐστίν, ἀλλ' ἔργα (de dec. or. II, 188 M.).

\*\*\*) Orif. m. 6 (I, 8, 4 CW) *ἰδέα τῶν ἰδεῶν* и mut. vom. 23.

формулировать его въ этихъ терминахъ стоической психологіи \*).

Въ отличіе отъ Платона и отъ стоиковъ, Филонъ не видитъ въ своей „идеѣ всѣхъ идей“ или въ своемъ Логосѣ абсолютное и самобытное начало: Логосъ есть прежде всего способность Божества, Его энергія, сила или разумъ, между тѣмъ какъ Оно само—превыше всякой энергіи, силы, разума или способности. Можно сказать, что именно въ своемъ Логосѣ, какъ всеобщемъ мѣстѣ или всеобщей потенціи всѣхъ идей, Божество возвышается надъ всѣми ими.

Еслибы въ область абсолютнаго дозволено было вносить наши относительныя понятія, то можно было бы сказать, что субъективно Логосъ есть способность Божества, его разумъ или премудрость (*σοφία*), и объективно—его идея или первообразъ Сушаго, заключающей въ себѣ всю полноту идей или возможныхъ образовъ Сушаго. На дѣлѣ, однако, оба эти момента совпадаютъ, какъ на это указываетъ и самъ Филонъ \*\*): и иногда онъ какъ будто отличаетъ Логосъ, въ качествѣ идеи (объекта), отъ Премудрости и видитъ въ немъ сына премудрости отъ Бога \*\*\*); иногда онъ отождествляетъ ихъ, а чаще всего не различаетъ ихъ вовсе \*\*\*\*).

Логосъ есть непосредственный предметъ дѣйствія Божія, первое „дѣло“ Творца, который создаетъ умный міръ прежде чувственнаго. Онъ есть *созданіе* Божіе, хотя и непосредственное, чисто духовное созданіе или произведеніе Его—какъ бы Его отраженіе, тѣнь или образъ \*\*\*\*\*). Отсюда Логосъ опредѣляется какъ „старшій“ или „первородный Сынъ Божій“, какъ „богъ“ или „второй богъ“ въ отличіе отъ

\*) Ср. *vita Mosis* III, 13, о двойственномъ характерѣ Слова во вселенной и въ человѣкѣ.

\*\*\*) *de op. mundi* 6.

\*\*\*\*) *de prof.* 20.

\*\*\*\*\*) См. отождествленіе въ *leg. alleg.* I, 19 (I, 78,2 св.); *quis rer. div. haeres* 41 сл.

\*\*\*\*\*) *Leg. alleg.* III, 31—3, *quis rer. div. haer.* 48, *quod det. pot. ins.* 23.

„перваго Бога“ \*), хотя, во избѣжаніе ошибочнаго пониманія этихъ опредѣленій, надо замѣтить, что Филонъ называетъ Логось „старшимъ“ Сыномъ Божиимъ въ отличіе отъ „младшаго“ или видимаго бога, т. е. чувственнаго міра, созданнаго по образу перваго, такъ какъ первый самъ является образомъ Отца.

Логось есть „второй богъ“, какъ образъ Отца; но вмѣстѣ съ тѣмъ Онъ есть и первообразъ міра. Онъ отдѣляетъ Творца отъ твари, посредствуя между ними: въ отличіе отъ Сушаго, Онъ имѣетъ происхожденіе въ своемъ Отцѣ или первоисточникѣ; въ отличіе отъ твари, онъ не имѣетъ происхожденія во времени. Какъ совокупность божественныхъ силъ, соединяющій въ себѣ и правду и милость, и „господство“ и „божество“, онъ есть „многоименный архангелъ“; онъ нарицается богомъ ( $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ ), хотя и не есть Богъ въ собственномъ смыслѣ ( $\delta\ \theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ ): онъ есть богъ лишь для несовершенныхъ, для тѣхъ, кто безъ его посредства не можетъ видѣть Божества, истиннаго Бога, и принимаетъ за солнце отдѣльные лучи или отраженія солнца \*\*).

Но и міръ есть также образъ Божій, видимый богъ, или, точнѣе, видимый Логось. Подобно тому, какъ отдѣльныя души облакаются тѣлами, такъ и универсальный Логось облеченъ міромъ, какъ ризою, одѣвается въ стихіи—землю, воду, воздухъ и огонь и во всѣ тѣ вещи, которыя состоятъ изъ этихъ стихій; и какъ душа содержитъ всѣ части живого тѣла въ неразрывной цѣльности, согласіи и единствѣ, такъ и Логось есть связь міра, соединяющая всѣ его части и охраняющая ее отъ разложенія и распадения (de prof. 20). Міръ есть видимая оболочка, одежда Логоса; или міръ есть храмъ Божій, а Логось—первосвященникъ, священнодѣйствующій въ этомъ храмѣ при помощи „вподіаконовъ“—

\*) Agric. Noe, 12, (II, 106, I cw.); Conf. ling. 14 и 28 (II, 241, 18 и 257, 3 см.). Fragn., (II 625 м.) и quaest. et sol. in Gen. II, 62, secundus deus, qui est ejusdem verbum.

\*\*)  $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$  въ отличіе отъ  $\delta\ \theta\epsilon\acute{o}\varsigma$  см. de somn. I. 39 и 41 (I, 655—6 м.). Ср. Оригена In Iohan. II, с. 2—3.

служебныхъ силъ, подчиненныхъ логосовъ или ангеловъ. Безъ Логоса, безъ невещественныхъ идей-силъ, связывающихъ міръ и наполняющихъ его собою, міръ обращается въ ничто—въ пустой хаосъ, въ „безвидную“ и „безкачественную“ матерію. Божественные первообразы отражаются въ міръ и отпечатлѣваются въ его преходящихъ явленіяхъ; они образуютъ вещество, какъ формы Аристотеля или логосы стоиковъ, сообщая вещамъ ихъ качества—„свойства“ неорганическому міру, живую природу—растеніямъ и душу—животнымъ. Только въ одномъ человѣкѣ, созданномъ по образу Божію, который есть самый верховный Логосъ, живетъ часть божественнаго разума—какъ бы его отщепленіе или излученіе \*). „По своей разумной душѣ человѣкъ уподобляется Логосу“; по своему тѣлу, состоящему изъ всѣхъ стихій, онъ уподобляется вселенной, жилищу Логоса. Онъ есть поэтому микрокосмъ, малый міръ, точно такъ же какъ и вся вселенная въ своемъ цѣломъ есть подобіе человѣка—„большой человѣкъ“ \*\*). Поэтому все, что говорится въ Писаніи о сотвореніи неба и земли, можетъ быть иносказательно относимо къ человѣку; и, наоборотъ, все, что мы знаемъ объ отношеніи нашего духа къ нашему тѣлу, можетъ быть иносказательно относимо къ міру. Ибо міръ есть видимая оболочка того же Логоса, который человѣкъ находитъ въ себѣ самомъ, и онъ управляется тѣмъ же разумнымъ, божественнымъ закономъ. Человѣкъ, точно также какъ и міръ, есть образъ Логоса и подобіе невидимаго, идеальнаго небеснаго человѣка, который вмѣщаетъ въ себѣ небо и землю, Адама и Еву, разумъ и чувственность. Можно сказать, что въ немъ и для него создано все. И какъ чувственность (Ева) происходитъ отъ духа (Адама) и немислима безъ него, такъ и все чувственное (земля) происходитъ черезъ сверхчувственное, идеальное (небо) \*\*\*).

\*) De op. m. 51; Leg. alleg. III, 55 (I, 148, 7 sw.).

\*\*) De migr. Abr. 39 (II, 123, 16); человѣкъ есть  $\beta\rho\alpha\upsilon\tau\acute{o}\varsigma\ \kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$  (quis ter. d. h. 31 и 48),  $\beta\rho\alpha\upsilon\tau\acute{o}\varsigma\ \sigma\upsilon\rho\alpha\nu\omicron\varsigma$  m. opif. 27.

\*\*\*) Leg. all. I, 8—10, 12.

Все видимое, все земное есть лишь образъ и подобіе. Отъ созерцанія этихъ образовъ, отъ изученія чувственнаго міра человѣкъ долженъ приходить къ созерцанію и познанію первыхъ причинъ и началъ. Онъ познаетъ стройную связность, закономѣрную математическую необходимость явленій, разумную цѣлесообразность строенія міра — въ школѣ греческой физики. Онъ познаетъ нравственный законъ въ собственномъ духѣ, и мало-по-малу его естественный разумъ убѣждаетъ его въ истинѣ откровенія Моисея: онъ находитъ всюду одинъ разумный и универсальный законъ, одинъ Логосъ. Но истинно-мудрый не останавливается и на этой ступени: Ягве, Элогимъ, самый Логосъ суть лишь аспекты, безсамостныя формы откровенія, божество которыхъ слѣдуетъ понимать лишь въ переносномъ смыслѣ. Душа мудраго стремится возвыситься надъ всякими образами и подобіями, надъ всякими посредствами, чтобы тѣснѣйшимъ образомъ соединиться съ „Сущимъ“ — своимъ первоисточникомъ, который превышаетъ всѣхъ своихъ проявленій. Въ самыхъ образахъ и отраженіяхъ своихъ, въ мыслимомъ Словѣ и въ чувственномъ храмѣ вселенной Онъ одинъ истинно *есть*, и въ одной полнотѣ Его Бытія душа можетъ найти вѣчный покой и блаженство.

Такимъ образомъ рѣшается высшая проблема теоретической философіи. Міръ и человѣкъ, макрокосмъ и микрокосмъ соотносятся, соотвѣтствуютъ другъ другу, будучи подобіями одного и того же образа, черты котораго всего яснѣе запечатлѣны въ нашемъ разумѣ. Отсюда — возможность объективнаго познанія. Самая чувственность есть какъ бы истечение разума (Ева, происходящая отъ Адама), какъ все чувственное есть лишь воплощеніе мысли, идеи \*). Наивный реализмъ античнаго міросозерцанія находитъ въ этомъ свое оправданіе. Міръ сотворенъ, хотя и внѣ времени, которое само представляется продуктомъ мірового движенія; міръ преходящъ, какъ явленіе, во всѣхъ частяхъ своихъ; но онъ вѣченъ, какъ воплощеніе Логоса,

\*) Leg. alleg. II, 7.

какъ откровеніе Сушаго. Одинъ и тотъ же разумъ открывается въ мірѣ и сознается въ человѣкѣ; но самый этотъ разумъ, самый Логосъ, многочастный и многообразный въ своихъ проявленіяхъ, есть только „тѣнь“ Сушаго; и онъ имѣетъ свою полноту не въ видимомъ множествѣ, не во внѣшнемъ явленіи, а въ томъ Сущемъ, которое одно истинно есть, одно мыслить въ своемъ неизреченномъ Разумѣ, одно дѣйствуетъ въ своемъ видимомъ твореніи.

Отсюда философское міросозерцаніе Филона получаетъ какъ бы двоякое освѣщеніе. Оно несомнѣнно исходитъ изъ общихъ всей древности предположеній наивнаго реализма—дѣйствительности внѣшняго, тѣлеснаго міра и соответствія этого міра нашимъ представленіямъ. И въ то же время эти реалистическія предположенія оказываются шаткими: на-ряду съ реалистическими представленіями о природѣ нашего познанія, сложившимися подъ вліяніями эклектизма и стоицизма, Филонъ иногда предоставляетъ рѣчь скептицизму. Міръ есть сновидѣніе; онъ есть образъ образа и является какъ бы лѣствицей подобій, которыя постепенно тускнѣютъ по мѣрѣ удаленія отъ своего перваго подлинника. И тамъ, гдѣ мы думаемъ усмотрѣть въ вещахъ нѣчто субстанціальное и самобытное, гдѣ мы хотимъ видѣть въ явленіи нѣчто большее, чѣмъ тѣнь или подобіе, отождествляя его съ сущимъ, мы впадаемъ въ рядъ заблужденій. Всѣ эти образы, подобія, явленія раскрываются въ свѣтѣ разума или Логоса, который какъ *царь* управляетъ истиннымъ Израилемъ, какъ *пророкъ* открываетъ ему божественную истину, какъ *первосвященникъ*—искупаетъ, освобождаетъ его отъ лжи и неразумныхъ страстей. Но и самый этотъ Логосъ, этотъ ангель-посредникъ оказывается только „тѣнью“, только покровомъ, скрывающимъ ослѣпительные, всерасплавляющіе лучи единаго Сушаго.

### Психологія Филона.

Ученіе Филона о Логосѣ, столь важное по своимъ историческимъ послѣдствіямъ, не было однимъ положеніемъ

его богословія и метафизики: оно составляло существенную часть его нравственной психологіи. Здѣсь Логось является намъ въ его внутреннемъ, имманентномъ отношеніи къ душѣ человѣка, какъ божественное начало, просвѣщающее ее извнутри, оплодотворяющее ее сѣменами истины и добра и какъ бы воплощающееся въ праведныхъ душахъ.

Нравственная жизнь человѣческаго духа есть область, на которой сосредоточивается весь интересъ Филона: весь внѣшній міръ есть въ извѣстномъ смыслѣ лишь ея отраженіе и въ ней заключается основаніе, объясненіе и конечный смыслъ откровенія. Добро есть цѣль и норма творенія, его начало, его конецъ и его законъ; оно осуществляется въ мірѣ черезъ разумную дѣятельность души, откуда вся философія Филона получаетъ характеръ этики и нравственной психологіи. Но, тѣмъ не менѣе, теоретическая психологія, т.-е. ученіе о способностяхъ души, о душевныхъ процессахъ и даже о самой природѣ нашего духа, представляется у Филона лишь безпорядочной амальгамой стоическихъ, академическихъ и перипатетическихъ мнѣній.

Классификація душевныхъ способностей не разработана и совершенно неопредѣленна. Филонъ дѣлитъ душу то на двѣ части—разумную и неразумную \*) или чувственную, которую онъ вмѣстѣ съ стойками подраздѣляетъ на семь частей \*\*); то онъ придерживается трехчастнаго дѣленія, предложеннаго Платономъ \*\*\*); то присоединяетъ сюда еще и „питательную“ и „чувственную“ способность Аристотеля \*\*\*\*). Всѣ эти воззрѣнія чередуются или скрещиваются, и нашъ философъ предоставляетъ „свѣдущимъ“ рѣшить психологическіе вопросы о подраздѣленіи этихъ способностей или ихъ локализации. Для него важна только практическая *расцѣпка* способностей, ихъ дѣленіе по ихъ до-

\*) Quaest. in Gen. I, 53; leg. alleg. II, 7—12.

\*\*\*) De op. m. 40; leg. alleg. 4.

\*\*\*\*) Leg. alleg. III, 38.

\*\*\*\*\*) Наприм. quaest. in. Gen. II, 59, и Fragm. II, 668 м.



стоинству: здѣсь сомнѣній быть не можетъ,—однѣ изъ этихъ способностей разумны, словесны, другія--неразумны и безсловесны, хотя могутъ и должны быть орудіями, органами разума, какъ его потенціи.

Но если спеціальные вопросы психологіи отступаютъ на второй планъ для нашего мыслителя, то и самое основное воззрѣніе его на природу нашей души не отличается должною опредѣленностью. Благодаря смѣшенію различныхъ философскихъ понятій, въ особенности же стоическаго представленія о пневмѣ съ еврейскимъ представленіемъ о духѣ (*ruah*), Филонъ нерѣдко возбуждаетъ наше недоумѣніе по вопросу о томъ, какимъ образомъ понимаетъ онъ самое существо духа. Онъ самъ указываетъ, что вопросъ о природѣ души есть предметъ безконечныхъ споровъ между „софистами“: подобно тому, какъ глазъ видитъ все прочее и не видитъ себя самого, такъ и нашъ разумъ мыслить все прочее и не постигаетъ себя самого; пусть онъ скажетъ, что онъ такое и каковъ онъ есть, пневма или кровь, или огонь, или воздухъ, или иное что; или пусть онъ отвѣтитъ, тѣло ли онъ, или же нѣчто безтѣлесное \*). Въ другихъ мѣстахъ Филонъ выражаетъ подобныя же сомнѣнія. Иногда кажется, что для него несомнѣнно только одно—безплотность нашей разумной души, ея духовность. Но самое понятіе духа или пневмы, находимое нами у Филона, представляется двусмысленнымъ: въ цѣломъ рядѣ мѣстъ онъ говоритъ объ эфирной природѣ этой пневмы,—даже тамъ, гдѣ душа является ему „отщепленіемъ“, частью или излученіемъ самого божественнаго естества \*\*). Правда, въ нѣкоторыхъ случаяхъ „эирность“ служитъ ему какъ бы синонимомъ чего-то невѣсомаго, безплотнаго; но это только увеличиваетъ сбивчивость другихъ мѣстъ, гдѣ подъ эфиромъ разумѣтся какъ бы особая небесная матерія или стихія \*\*\*).

\*) Leg. alleg. I, 29 (I, 85 cw.); ср. de somn. I, 6, и de mut. nom. 2

\*\*) Op. mundi, 51.

\*\*\*) «Эфирная мудрость» de prof. 25, науки, какъ «эфирная» пища; съ другой стороны см. наприм. de plant. 5, de gig. 2, de som. I, 32.

Вопросы философіи. кн. 41.

Но, несмотря на эту очевидную сбивчивость представлений о естествѣ нашего духа, мы находимъ у Филона довольно своеобразный психологическій дуализмъ, въ которомъ онъ соединяетъ греческія и еврейскія представленія. Онъ ссылается на библейскіе тексты, въ которыхъ духъ (дыханіе жизни) отличается отъ души живой, чтобъ оправдать свое дѣленіе души на высшую и низшую часть, заимствованное изъ греческой философіи. Писаніе учитъ насъ, что кровь есть душа тѣла (или что въ крови душа тѣла), и это положеніе находитъ себѣ подтвержденіе во мнѣніяхъ нѣкоторыхъ греческихъ философовъ, физиологовъ и медиковъ, которые думали, что главная функція артерій состоитъ въ распространіи живой пневмы по нашему тѣлу \*). Но кровь есть субстанція (*ousia*) или, точнѣе, субстратъ только низшей, животной и чувственной части нашей души, общей намъ съ безсловесными; сущность же разумной души есть духъ или эфирная пневма, — „не движущійся воздухъ, а оттискъ и отпечатокъ божественной силы, которую Моисей именуетъ собственнымъ именемъ Образа, указывая, что Богъ есть первообразъ разумной словесной природы, а человѣкъ (въ своемъ разумѣ или лучшей господствующей части духа)—подражаніе и подобіе“ \*\*). Этотъ Образъ, по подобію котораго создана наша разумная душа, эта печать (*σφραγίς*), запечатлѣвающаяся въ ней, есть, какъ мы уже знаемъ, самый божественный Логось.

Въ этомъ, какъ намъ кажется, и состоитъ объясненіе мысли Филона. Большинство изъ его критиковъ указываютъ на сбивчивость его представлений, колеблющихся между тѣлесностью и безплотностью духа \*\*\*); другіе стремятся доказать, что онъ склонялся въ пользу перваго или втораго взгляда \*\*\*\*), что нисколько не освобождало бы его отъ

\*) Ср. Siebeck, *Gesch. d. Psychologie*, II, 139. Ср. de op. m. 22 и quaest. in gen. II, 59.

\*\*) *Quod det. pot. insid.* 23 (I, 277 sw.).

\*\*\*) Zeller III, 2.

\*\*\*\*) По Гфрѣреру и Сулье, Филонъ признаетъ душу тѣлесной, по Дрюмонду (I, 333 сл.), наоборотъ, безплотной.

противорѣчій. На самомъ дѣлѣ слѣдуетъ обратить вниманіе на два обстоятельства: во-первыхъ, на то, что самъ Филонъ всегда различаетъ между высшей и низшей душою, а во-вторыхъ, что подобіе или отпечатокъ слѣдуетъ отличать отъ самой печати, которая даетъ ему свою форму или начертаніе. Такимъ путемъ, можетъ быть, разрѣшается и вопросъ о томъ, признавалъ ли Филонъ человѣческую душу созданіемъ (*δημιουργησα θεοειδής*) или же чистой эманацией Божества \*). Разумная душа образована изъ тончайшей эфирной пневмы, изъ которой состоятъ и другія божественныя существа, и эта пневма является здѣсь сущностью души \*\*); но, съ другой стороны, въ отличіе отъ тѣхъ, кто относитъ душу къ эйру, „великій Моисей не уподобилъ видъ ея никакой твари, но опредѣлилъ ее какъ подлинную монету божественнаго и невидимаго духа, ознаменованную и запечатлѣнную печатью Бога, *начертаніе* которой есть вѣчное Слово“ \*\*\*). Для Филона естественнымъ образомъ на первомъ мѣстѣ стоитъ это *начертаніе*, этотъ божественный образъ, который живетъ въ нашей душѣ, оплодотворяетъ ее, содѣлываетъ ее разумной. Этотъ образъ, разумѣется, вполнѣ безплотенъ и есть „отпечатокъ или отщепленіе или отблескъ“ божественной природы (ср. т. 51): онъ есть въ прямомъ смыслѣ эманация Божества, поскольку онъ тождествененъ съ Логосомъ— „печатью“. Но это еще нисколько не исключаетъ мысли о томъ, что подобное „начертаніе“ или образъ имѣетъ особенный субстратъ, *составленный* изъ пневмы. Поскольку душа наша имѣетъ свое происхожденіе въ самомъ „источникѣ словеснаго естества“, она можетъ разсматриваться какъ его эманация; но она не есть частица, матеріально отдѣленная отъ божества. Божественное не можетъ дробиться или разрываться на части; Оно лишь распростираетъ

\*) Quod det. pot. ins. 23 (I, 277, 14 sw.) и op. mundi 51.

\*\*\*) Quod. deus immut. 10.

\*\*\*) De plant. 5. Ср. de anim. sacr. idon. 3 и leg. alleg. III, 31 (I, 134 sw.); spec. leg. III, 37; de exsecr. 8.

ся, Оно сообщается динамически. На самомъ дѣлѣ Логось или „образъ“ Божій играетъ здѣсь роль формы; поэтому онъ не измѣняется, подобно тому какъ не измѣняется печать, оставляя оттиски въ воскѣ; онъ не измѣняется и не оскудѣваетъ въ своемъ источникѣ, сообщаясь разумнымъ душамъ, какъ не оскудѣваетъ знаніе, которое имъ сообщается или какъ не оскудѣваетъ огонь, сколько бы факеловъ онъ собою ни зажегъ,—чрезвычайно важное представленіе, получившее большое распространеніе и развитіе въ послѣдующемъ богословіи \*).

По замѣчанію одного изъ критиковъ Филона, онъ не различаетъ между понятіемъ о подобіи души нашей Логосу отъ понятія объ эманации или происхожденія изъ него, точно также какъ, напримѣръ, платоники не различали между уподобленіемъ идеямъ и приобщеніемъ къ нимъ \*\*). Но въ дѣйствительности это и есть одно и то же, поскольку образъ сказывается въ чертахъ своего подобія, запечатлѣваетъ ихъ собою. Филонъ нигдѣ не отождествляетъ Логоса со *всєю* душою человѣка и даже не признаетъ его первообразомъ *всего* человѣка: онъ есть лишь первообразъ нашего разума, который есть какъ бы душа души, зеница ея ока, богъ нашего тѣла \*\*\*)) и его неразумной природы. Въ этомъ нашемъ разумѣ мы уподобляемся Богу и усыновляемся Ему: въ извѣстномъ смыслѣ можно сказать, что всѣ разумныя души суть сыны Логоса, такъ какъ онѣ происходятъ отъ него \*\*\*\*).

Въ этомъ отношеніи ученіе Филона вполне опредѣленно-существенно въ душѣ то, что даетъ ей ея форму, что дѣлаетъ ее душою, т.-е. ея образъ, который есть образъ Божій: на немъ и сосредоточивается нравственный и ре-

\*) Quod det. pot. insid. sol. 24 (I, 278, 28 sw.). Cp. de gig. (II, 46, 21 сл. sw.) и Оригена contra Cels. VI, 70, Homilia in Numeros VI, 2, ср. блаж. Августина quacst. I. IV, 55.

\*\*\*) Drummond, I, 329.

\*\*\*\*) Quis rer. div. haer. 11; de conf. ling. 14; de op. m. 23.

\*\*\*\*\*) Op. m. 51; conf. ling. 28; de exsecr. 8.

лигіозный интересъ Филона. Какова матерія души и что она такое—это вопросъ, который не занимаетъ его почти вовсе, является ему не существеннымъ и сомнительнымъ \*). Скорѣе всего онъ представлялъ себѣ душу эфирнымъ, свѣтовымъ или пламенѣющимъ духомъ, подобно ангеламъ \*\*): но для него важно не то, состоитъ ли она изъ воздуха, пламени или ээира, а то, что она есть божественный духъ. Можно спросить себя, какъ представлялъ онъ себѣ самое отношеніе Логоса къ душѣ—„печати“ къ ея „оттиску“—и не представлялось ли оно ему въ формѣ какого-то реального присутствія тончайшей божественной пневмы въ пневмѣ менѣе тонкой. Въ одномъ изъ трактатовъ „Гермеса Трисмегиста“ мы читаемъ, что тончайшее и легчайшее въ матеріи есть воздухъ, въ воздухѣ душа, въ душѣ разумъ, а въ разумѣ—Богъ \*\*\*). Весьма возможно, что, несмотря на всѣ заявленія о безплотности Логоса, „чистѣйшая и божественная сущность“ представлялась нашему мыслителю въ видѣ тончайшаго ээира. Но, повторяемъ, не въ этомъ лежалъ его интересъ.

Психологія Филона получаетъ существенное дополненіе въ его ученіи *о силахъ души*, которое вполне соотвѣтствуетъ вышеизложеннымъ его воззрѣніямъ. Подобно Логосу, онѣ не суть свойства, особенности или индивидуальныя способности духа, а особыя идеальныя сущности, которымъ онѣ „пріобщается“ въ извѣстной степени и которыя сами по себѣ отъ него совершенно независимы: это—идеи или „печати“, которыя нисколько не измѣняются отъ того, что онѣ отпечатывались на воскѣ или отътого, что запечатлѣнный ими воскъ можетъ таять и терять свою форму \*\*\*\*); подобно Харитамъ древнихъ, онѣ одаряютъ человѣка; точнѣе, это дары благодати, дщери Божія, которыя сообщаютъ чловѣку его добродѣтели, точно такъ же, впрочемъ, какъ и всѣ

\*) L. alleg. I, 29, см. выше.

\*\*\*) ἐν ἑρμον καὶ πανορωμένον πνεῦμα, de prof. 24, ср. Пс. 103 (104), 4.

\*\*\*\*) Siebeck, Gesch. d. Psych. II, 154, 1, ср.

\*\*\*\*\*) De agric. 38.

его психическія энергіи, способности или формы: самъ по себѣ, безъ этихъ способностей или формъ, сообщаемыхъ ему „печатами“ идей или горнихъ силъ, человѣческой духъ совершенно „нагъ“, т.-е. безкачествененъ, лишень всякихъ свойствъ и даже вовсе не можетъ существовать. Ибо не одинъ разумъ, но и низшія неразумныя способности души сообщаются ей идеями-силами, и слова: „сотворимъ чело-вѣка по образу и подобию нашему“ — указываютъ на участіе этихъ силъ въ его сотвореніи \*).

Подобно тому какъ всѣ божественныя силы заключаются въ Логосѣ, ихъ общемъ „мѣстѣ“ и „средоточіи“, такъ точно и въ нашей душѣ всѣ силы имѣютъ своимъ источникомъ и средоточіемъ „господствующую часть“, т.-е. разумный духъ, и являются какъ бы его лучами и энергіями \*\*), которыя наполняютъ и оживляютъ собою различные органы нашего тѣла. Если разумъ одушевляется Богомъ, то неразумная часть нашей природы одушевляется разумомъ \*\*\*). Какъ уже указано, мы не находимъ у Филона классификаціи душевныхъ способностей и послѣдовательно разработаннаго ученія о ихъ функціяхъ. Ясна только общая мысль его психологіи, которая сводитъ къ Божеству источникъ всей дѣятельности, всей дѣйствительности и бытія нашего духа: при всемъ развитіи нашихъ силъ и способностей изъ него одного производится все ихъ дѣйствіе и согласное взаимодействіе. Безъ него мы не могли бы ничего познавать, ничего чувствовать, ибо ему одному принадлежитъ всяческое дѣйствіе, и нѣтъ ничего столь нечестиваго, какъ видѣтъ въ разумѣ производящую причину познанія, или въ чувствахъ производящую причину воспріятія и ощущенія, ибо не нашъ духъ или разумъ есть причина чего бы то ни было, а Богъ, который предшествуетъ ему и пораждаетъ его,

---

\*) Leg. alleg. II, 20; III, 16 (I, 124, I cw.); de prof. 13 и 14; de conf. ling.

\*\*) De somn. I, 14; de migr. Abr. 1.

\*\*\*) Leg. alleg. I, 13 (I, 71 cw.) и II, 7 слѣд. и 13.

Богъ всяческихъ силъ и всякаго блага, о Немъ же мы живемъ и движемся и существуемъ \*).

Такая теорія повидимому должна вести къ пантеизму и абсолютному фатализму. Но Филонъ уклоняется отъ тако-го вывода: если его ученіе объ отношеніи нашего духа къ Богу, объ имманентности Божества нашему духу обусловливается основнымъ религіознымъ мотивомъ его міросозерцанія, то тотъ же религіозный мотивъ заставляетъ его противопоставлять Бога міру и чувственной, плотской жизни человѣка. Богъ не можетъ быть виновникомъ зла, и причину зла слѣдуетъ искать въ свободной волѣ нашего духа. Какъ вяжется допущеніе такой свободы съ вышеизложеннымъ ученіемъ, на это мы не находимъ отвѣта у Филона: оба противоположныя воззрѣнія имманентности и независимости составляютъ религіозно-нравственныя требованія нашего философа; но мы не находимъ у него попытки посредствовать между ними. Съ одной стороны, человѣческая воля представляется освобожденной самимъ Богомъ отъ внѣшней, слѣпой необходимости, причемъ такое освобожденіе обусловливается какъ *разумностью* души, такъ и тою божественной сущностью, изъ которой она составлена и которая не подчинена законамъ низшихъ стихій. Свобода души есть ея превосходство. Съ другой стороны, душа наша помѣщена посрединѣ между смертнымъ и бессмертнымъ, разумнымъ и неразумнымъ, божественнымъ и чувственнымъ, плотскимъ міромъ, и ей предоставленъ выборъ между закономъ свободы и закономъ необходимости, Богомъ и плотью; стало быть, она не только-независима отъ низшихъ стихій, но отчасти и отъ высшихъ силъ, поскольку выборъ ея произволенъ. Какимъ образомъ онъ можетъ быть произволенъ, Филонъ не объясняетъ; онъ только конста-

---

\*) L. alleg., II, 13 и 17; de prof. 24; de conf. 25.—Freudenthal (die Erkenntnislehre Philos, 1891) совершенно напрасно принимаетъ это воззрѣніе за «окаціонализмъ» и сравниваетъ Филона съ Гейлинксомъ и Мальбраншемъ; такое мнѣніе несостоятельно уже по одному тому, что у Филона Богъ есть самый источникъ дѣятельности душевныхъ силъ.

тируетъ то, что онъ признаетъ фактомъ нравственнаго сознанія. Въ самой душѣ нашей сказывается основная двойственность неба и земли, разума и чувственности, между которыми она обитаетъ. Но не заключается ли причина зла въ самомъ ограниченіи нашего духа, въ самой связи ея съ матеріальной природой, въ самомъ тѣлѣ человѣка? Дуализмъ Филона, повидимому, соотвѣтствуетъ такому представленію, и дѣйствительно въ цѣломъ рядѣ мѣстъ Филонъ говоритъ о тѣлѣ, какъ о чемъ-то дурномъ и душевредномъ по существу\*).

Здѣсь мы сталкиваемся опять съ основнымъ противорѣчіемъ, которое присуще міросозерцанію Филона и которое сказывается въ его этикѣ и психологіи, такъ же какъ и въ его метафизикѣ. Если зло есть результатъ воплощенія души, то, съ одной стороны, такое воплощеніе представляется необходимымъ и обусловливается творческимъ дѣйствіемъ Бога, Который создаетъ и землю, и небо, и плоть, и духъ, оживляетъ Адама и изъ ребра его создаетъ Еву: Ева или чувственность есть кость отъ костей Адама—разума, то-есть сила отъ силъ его. Самое чувственное наслажденіе, обусловливающее ихъ союзъ и олицетворяемое змѣемъ - обольстителемъ, представляется въ одномъ мѣстѣ (Leg. all. II, 18) какъ необходимый моментъ Богомъ установленнаго порядка: безъ чувственности разумъ не могъ бы воспринимать чувственные предметы, безъ разума чувственность не могла бы отправлять своихъ функций, а безъ наслажденія, безъ узъ эроса и желанія, расторгся бы союзъ между духомъ и чувственностью. Но въ другихъ мѣстахъ Филонъ прямо указываетъ на то, что змій проклятъ Богомъ и притомъ безъ всякой надежды искупленія: если чувственность можетъ быть сама по себѣ безразлична и служить дурнымъ или благимъ цѣлямъ, смотря по нравственному характеру человѣка, то чувственное наслажденіе грѣховно по существу, такъ какъ оно именно привязываетъ безсмертное къ тлѣнному, духъ къ плоти.

\*) Leg. alleg. III, 22; de gig. 7 и слѣд.



Но въ такомъ случаѣ самое воплощеніе духа является чѣмъ-то недолжнымъ и требуетъ объясненія въ интересахъ теодицеи. Филонъ даетъ нѣсколько такихъ объясненій: во-первыхъ, то, что человѣкъ является непосредственнымъ созданиемъ Божиимъ лишь въ высшей своей природѣ, въ своемъ духѣ, между тѣмъ какъ другіе элементы его существа образованы низшими служебными силами—ангелами, къ которымъ обращены слова: „сотворимъ человѣка по образу и подобію нашему“. На нихъ, слѣдовательно, сваливается отвѣтственность за несовершенства нашей природы\*). Несостоятельность подобнаго объясненія дѣлается однако совершенно очевидной, если мы вспомнимъ ученіе Филона о силахъ, которыя суть непосредственныя эманации Божества. Правда, подъ ангелами Филонъ разумѣетъ и индивидуальныхъ духовъ, и здѣсь мы переходимъ ко второму объясненію, согласно которому виновниками воплощенія являются самыя человѣческія души.

Вмѣстѣ со множествомъ апокрифическихъ памятниковъ той эпохи Филонъ принимаетъ представленіе о предсуществованіи душъ\*\*)—идея, проникнувшая въ еврейство не изъ платонизма и пифагорейства, а изъ тѣхъ же восточныхъ источниковъ, откуда они заимствовали свою позднѣйшую англелогію и прочія представленія о загробномъ мірѣ. У Филона они естественно сближаются съ греческими представленіями. Всѣ души первоначально населяютъ воздухъ, который „одушевляетъ“ всѣ прочія твари. Однѣ изъ такихъ душъ всегда пребываютъ безсмертными и нетлѣнными обитателями этой стихіи: это—„демоны и герои“ грековъ или ангелы Моисея, которые образуютъ блаженный хоръ служителей Божіихъ, посредниковъ Творца; другія души спускаются въ человѣческія тѣла и погружаются болѣе или менѣе глубоко въ матерію—въ волны чувственнаго бытія, увлеченныя любовью къ плоти и земнымъ желаніемъ. Прель-

\*) de pref. 13 и 14; conf. ling. 35.

\*\*) de gig. 3, 4; de somn. I, 22 сл.

шаясь наслажденіями—„дщерями человѣческими“, онѣ забываютъ дщерей истиннаго Слова и теряютъ свое ангельское достоинство. Лѣствица Іакова между землей и небомъ символизируетъ путь, которымъ сходятъ и восходятъ души. Но ту же лѣствицу мы находимъ и внутри каждой человѣческой души: въ основаніи ея находится чувственность, на вершинѣ—чистѣйшій, небесный разумъ; и божественные логосы, умныя силы движутся непрестанно по этой лѣствицѣ вверхъ и внизъ, то поднимаясь вверхъ и увлекая съ собою душу, отрывая ее отъ бреннаго и возводя къ созерцанію достойнаго, то снисходя къ нашей душѣ и не отвергая ея: ибо ни Богъ, ни божественное Слово не суть виновники ея ущерба, но нисходятъ по человѣколюбію и милосердію къ нашему роду для попеченія и помощи, чтобъ оживить нашу душу, влекомую потокомъ похоти, и чтобы вдохнуть въ нее спасеніе \*).

Такимъ образомъ съ этой точки зрѣнія процессъ грѣхопаденія и процессъ очищенія, восхожденія души происходитъ не гдѣ-то въ воздухѣ, а внутри самой человѣческой души: о нисшествіи душъ въ человѣческія тѣла Филонъ говоритъ мало и какъ бы предполагая въ читателяхъ извѣстное представленіе на этотъ счетъ. Внутреннія паденія и возвышенія, внутренняя нравственная жизнь человѣческой души, напротивъ того, поглощаютъ всецѣло его интересъ.

### Этика Филона.

Этика не отдѣлима отъ психологіи Филона. Какъ мы видѣли уже, и въ этой области онъ собираетъ свой медъ отовсюду—отъ стоиковъ, киниковъ, платониковъ, пифагорейцевъ и отъ Моисея. Отъ греческихъ философовъ онъ заимствуетъ не только общія идеи, но и отдѣльныя готовые декламации и цѣлые параграфы нравственной казуистики. Отъ Ветхаго Завѣта онъ заимствуетъ не только рядъ отдѣльныхъ положеній прикладной морали, но и нѣкоторые

\*) de somn. I, 23 (I. 642—3 м.).

основные религиозные мотивы, чуждые грекамъ. У стоиковъ онъ беретъ золотое правило—„пифейское изреченіе“—жить сообразно природѣ, сообразно универсальному закону, правящему вселенной; какъ для Зенона, это требованіе равносильно для него требованію жить сообразно Богу, слѣдовать Ему, стремиться къ полному освобожденію отъ противоразумныхъ страстей и полному подчиненію „правому Логосу“, начертавшему свой нетлѣнный законъ на скрижаляхъ нашего сердца. Отсюда—стоическій идеаль совершеннаго мудреца, единаго истиннаго царя, священника и пророка, единаго свободнаго, благороднаго, блаженнаго друга Божія, который достигаетъ богоподобія и становится истиннымъ гражданиномъ вселенной. Съ другой стороны, Филонъ даетъ своей этикѣ аскетическую и дуалистическую окраску, заимствованную у платониковъ и новопифагорейцевъ: наше тѣло есть трупъ, который мы на себѣ носимъ; оно есть темница нашего духа, его могила, изъ которой насъ избавляетъ одна смерть и аскетическое самоумерщвленіе. Ибо плоть противоборствуетъ духу и умерщвленіе ея есть даръ Божій \*).

Мы знаемъ, что среди стоиковъ императорской эпохи растетъ сознаніе нравственнаго зла и грѣховности человѣческой природы. Но, во-первыхъ, Филонъ предшествовалъ этимъ стоикамъ; во-вторыхъ, сознаніе грѣха обуславливается въ немъ религиознымъ мотивомъ и въ корнѣ подкапываетъ ту нравственную самоувѣренность, ту непоколебимую вѣру въ нравственныя силы человѣка, которой дышалъ стоицизмъ. Здѣсь сказываются ветхо-завѣтныя вліянія: «кто чистъ отъ скверны, хотя бы жизнь его длилась одинъ день?» спрашиваетъ Филонъ вмѣстѣ съ Іовомъ \*\*). Самое вступленіе души въ міръ, ея воплощеніе обуславливается ея грѣховнымъ влеченіемъ къ наслажденію. Поэтому нѣтъ ни одного человѣка, свободнаго отъ грѣха,—грѣхъ свойствененъ человѣку, какъ таковому (*διὰ τὸ ἀνθρώπος εἶναι*), тѣмъ

\*) Leg. alleg. III, 22—23.

\*\*) de mut. nom. 6 (I, 585 м.).

самымъ, что онъ родился (ἡ γεννητός). Никто не могъ бы спастись отъ суда безъ божественнаго милосердія, и всѣ нуждаются въ милости, на что указываетъ законъ о жертвахъ, обязательный для всѣхъ \*). Одинъ Богъ безгрѣшенъ: но за то, если нравственное зло предшествуетъ добродѣтели, то и милость предшествуетъ суду \*\*).

Здѣсь мораль Филона явно выходитъ за предѣлы стоицизма, да и всей греческой философіи. Если онъ и говорить о четырехъ кардинальныхъ добродѣтеляхъ стоиковъ, то затѣмъ, чтобы показать, что онѣ вытекаютъ изъ божественной мудрости \*\*\*), что онѣ суть дщери Божіи и дары благодати (χάριτες и χάρισμα), одплодотворяющей наши души. Сознанію собственнаго совершеннаго ничтожества соотвѣтствуетъ сознаніе преизбыточествующей силы и благодати Божіей, избирающей себѣ свои сосуды \*\*\*\*). Филонъ не ограничивается тѣмъ, что признаетъ ничтожество внѣшнихъ благъ вмѣстѣ со стоиками: онъ признаетъ совершенное ничтожество всего, что принадлежитъ человѣку \*\*\*). Строго говоря, ничто ему не принадлежитъ: ни міръ, ни мірскія блага, ни тѣло, ни самая жизнь, которою онъ лишь пользуется; точно также ему не принадлежитъ и его душа, его способности, добродѣтели, разумъ: все это также находится лишь въ его пользованіи, не въ его собственности; всего этого онъ можетъ быть лишень, и за все это онъ долженъ благодарить Бога, единаго собственника и подателя благъ. Поэтому всѣ люди должны считаться по отношенію другъ къ другу равно благородными, равно одаренными Богомъ и въ равной степени полноправными гражда-

\*) de sacrif. Abelis. 4; de congr. erud. gratia 15; de vita Mos. III, 17; de victimis, 14.

\*\*) Quod deus s. immut. 16 (II 73 св.). Если въ de poenit. I на ряду съ Богомъ допускается возможность быть безъ грѣха для «божественнаго мужа», то, по замѣчанію Целлера (III, 2, 401, 3), это лишь одна изъ многочисленныхъ непослѣдовательностей Филона.

\*\*\*) Leg. all. I, 19.

\*\*\*\*) L. all. III, 24; de mutat. nom. 7.

\*\*\*\*\*) De cherub. 17, 21—24, 31—34. Ср. quis. rer. div. haered. 21.

нами міра, ибо по отношенію къ Богу всѣ они должны считаться пришельцами и странниками, пришедшими какъ бы въ чуждое государство, въ которомъ ихъ нѣкогда не было. Въ мірѣ нѣтъ ни одного частнаго ограниченнаго созданія, которое могло бы обладать совершенствомъ; всякое такое созданіе есть лишь часть цѣлаго и, какъ такая часть, *нуждается* во всѣхъ прочихъ частяхъ и *нужна* всѣмъ имъ \*). Ничто сотворенное не довлѣетъ себѣ; и тамъ, гдѣ тварь отвращается отъ Бога, изливающегоъ вѣчные источники благодати, и высокоумѣнно приписываетъ себѣ что-либо доброе или цѣнное, какую-либо добродѣтель, или познаніе, или силу, или способность, тамъ она неминуемо обрекается на заблужденіе и на гибель \*\*).

Если истинная подлинная дѣйствительность принадлежитъ единому Богу, по отношенію къ Которому тварь играетъ чисто-страдательную роль, то нормальное отношеніе человѣческой воли къ Богу состоитъ въ полномъ самоотреченіи и подчиненіи. Разумѣется, можно спросить Филона, какимъ образомъ онъ вообще можетъ объяснить возможность самопроизвольнаго дѣйствія и послушанія со стороны сотворенной воли: признаніе ея произвола есть не объясненіе, а развѣ лишь констатированіе факта. Но разъ существуетъ злая, порочная, своекорыстная воля, слѣдующая внушенію неразумныхъ влеченій и страстей, то передъ человѣкомъ ставится уже не теоретическая, а практическая задача—просвѣтить и перевоспитать эту волю, подчинить ее разумному, божественному закону. Человѣкъ возвышается къ совершенству путемъ надежды и покаянія, путемъ изученія, аскезы, божественнаго озаренія. Наслѣдникомъ божественныхъ благъ является тотъ, кто оставляетъ всѣ мнимыя блага, кто отрывается отъ всего, что онъ считаетъ своимъ и отъ себя самого \*\*\*). *Нужно очистить и украсить свою душу, чтобы содѣлать ее достойнымъ чертогомъ для царя царей, который по милости*

\*) Наприм., Sacr. Abel. 14.

\*\*) De congr. er. gr. 23.

\*\*\*) quis rer. div. haeres 14

и чело̀вѣколюбію удостоиваетъ призрѣть на созданіе свое и снизойти съ предѣловъ неба до края земли для обладательствованія нашего рода. Вся земля недостойна быть подножіемъ ногъ Его, хотя бы она обратилась въ золото, или даже нѣчто, еще болѣе цѣнное. Душа же, украшенная добродѣтелью, образованіемъ, науками, есть достойное жилище Его \*). Но самыя эти добродѣтели въ свою очередь суть лишь „небесныя“ или „божественныя насажденія“; Богъ, а не чело̀вѣкъ разверзаетъ ложесна нашей души, оплодотворяетъ ее нетлѣннымъ сѣменемъ слова (или „сѣменнымъ словомъ“), дѣлаетъ ее чреватой духовными плодами; чело̀вѣкъ не можетъ дать истинныхъ чадъ своей душѣ, но душа, воспринявъ въ себя божественное сѣмя, рождаетъ чело̀вѣку плодъ добрыхъ дѣлъ \*\*). Душа должна очиститься отъ страстей, чтобы вступить въ союзъ съ законнымъ супругомъ своимъ—Словомъ и понести истинный плодъ мудрости, праведности и всяческой добродѣтели. Ибо Отецъ всяческихъ и супругъ премудрости сѣетъ сѣмя свое лишь въ дѣвственную землю и обращается лишь къ истинной дѣвѣ. И если чело̀вѣкъ, вступая въ союзъ съ дѣвой, содѣлываетъ ее женою, то Богъ, наоборотъ, вступая въ общеніе съ нашею душой, вновь дѣлаетъ ее дѣвой изъ жены, уничтожаетъ въ ней всѣ тѣ низшія желанія, которыя оскверняютъ ее \*\*\*): Онъ является мужемъ не измѣнчивой дѣвы, а неизмѣннаго, вѣчнаго дѣвства. Выражаясь словами одного позднѣйшаго мистика,

Дѣва земли погибаетъ въ объятіяхъ мужа,

Дѣвство небесъ возникаетъ въ небесномъ зачатъи.

Здѣсь, очевидно, мы ушли далеко отъ греческой философіи и находимся у порога христіанской мистики. Отъ халдейской и эллинской премудрости, отъ познанія неба и земли

\*) De Cherub. 29 и слѣд. слова, чрезвычайно важныя по своей связи съ послѣдующимъ развитіемъ христіанскихъ религиозныхъ идей.

\*\*) Leg. alleg. III, 51 (I, 146 CW.). De congr. erud. gratia 2; quis rer. div. haeres 24.

\*\*\*) De Cher. 14—15 (I, 182 CW.).

человѣкъ долженъ перейти къ самопознанію, чтобы познать все свое ничтожество и пасть ницъ передъ Божествомъ \*) Подражать Богу, уподобляться Ему, жить съ Нимъ, питаться Имъ и соединиться съ Нимъ—вотъ цѣль человѣческой жизни, достигнуть которой мы можемъ только при помощи Его благодати. Несовершенные питаются „каждымъ словомъ, исходящимъ изъ устъ Божіихъ“, т.-е. частями слова; души болѣе совершенныхъ питаются всецѣлымъ словомъ (ὅλφ τφ λόγφ): но истинный подвижникъ, какъ Іаковъ, достигшій цѣли, уже не молится о томъ, чтобы питаться Его манною; „возвышаясь надъ Словомъ, онъ питается самимъ Богомъ“: „Богъ, предъ которымъ ходили отцы мои Авраамъ и Исаакъ, Богъ, питающій (τρέφω) меня отъ юности моей до сего дня, ангель, избавляющій меня отъ всякихъ золь“ ... (Б. XLVIII, 15, 16). Іаковъ признаетъ здѣсь питателемъ своимъ Бога, а не Слово; ангела же, который есть Слово, считаетъ лишь врачомъ золь... по его мнѣнію величайшія блага подаются отъ лица самого Сушаго, вторичныя же блага, дающія лишь освобожденія отъ золь,—посредствуются его ангелами и логосами \*\*). Несовершенные питаются отдѣльными заповѣдями слова; затѣмъ это внѣшнее слово становится внутреннимъ, и, наконецъ, душа освобождается отъ всякаго закона, дѣлаясь сама воплощеннымъ закономъ и приобщаясь самому источнику Слова. Богъ подаетъ свои милости ищущимъ благъ; величайшая же молитва состоитъ въ томъ, чтобы видѣть въ Немъ единственнаго виновника и подателя всѣхъ благъ\*\*\*). Впрочемъ, Онъ не дожидается нашихъ молитвъ, источая вѣчные источники своей благодати. И хотя Филонъ придаетъ самое главное значеніе въ нравственномъ строеніи души этой благодати, смиренно принимаемой человѣкомъ, онъ не знаетъ никакихъ внѣшнихъ ея средствъ: самыя жертвы, обязательныя для всѣхъ, являются ему ея символами, а не ея орудіями. Также мо-

\*) De somn. I, 10 de mut. nom. 7

\*\*\*) L. All. III, 61—2 (I, 152 CW.).

\*\*\*) Quod deus s. immut. 19

литва въ истинномъ существѣ своемъ сводится къ установленію нормальнаго отношенія души нашей къ Богу, хотя въ одномъ мѣстѣ, говоря объ обѣтованіяхъ народа израильскаго, Филонъ придаетъ большое значеніе *молитвамъ и заступничеству усопшихъ святыхъ*—явный слѣдъ современныхъ ему еврейскихъ вѣрованій \*). Святое святыхъ заключается въ Богѣ и только въ Немъ. Поэтому, какъ ни велико то значеніе, которое Филонъ придаетъ покаянію, ученію, умственному просвѣщенію при посредствѣ наукъ и философіи, или аскетическому подвигу и очищенію воли,—онъ видитъ во всемъ этомъ лишь подготовленіе души, которое отчасти уже само обусловлено дѣйствіемъ даровъ благодати, умныхъ силъ и словесныхъ сѣмянъ Божіихъ. Блаженнѣ подвижника, ищущаго Бога, является тотъ, кто, не искавъ, находитъ Его,—вдохновенный автодидактъ, который получаетъ Его совершенное вѣдѣніе путемъ внезапнаго озаренія \*\*). Ибо конецъ вѣдѣнія все-таки лежитъ въ этомъ непосредственномъ озареніи, въ мистическомъ экстазѣ или изступленіи, въ которомъ Божество открывается созерцающему духу по мѣрѣ силы его и содѣлываетъ такой духъ равнымъ своему Слову,—органомъ, проявленіемъ своего откровенія. Поэтому, хотя Филонъ и признаетъ практическую добродѣтель наряду съ созерцательной, ясно, что первая служитъ лишь низшею ступенью второй или ея отблескомъ.

### Оцѣнка ученія Филона.

Таково въ общихъ чертахъ ученіе Филона; изложеніе наше по необходимости вышло нѣсколько длиннѣе, чѣмъ мы бы этого желали, отчасти, впрочемъ, вслѣдствіе лите-

\*) de exsecrat. 9. Ср. представленія о мученикахъ въ IV кн. Мвккв. 6, 29 и 17, 21 и Weber; I. с. стр. 287, 314. О заступничествѣ усопшихъ святыхъ въ еврействѣ см. книгу Еноха XXII, 12; XCVII, 3, 5; XCIX, 16—фарисейское вѣрованіе, установившееся со II в., если не раньше (Исаія LXIII, 16); ср. 2 Мак. XV, 14; Ios. Antiqu I, 13, 3; Orac. Sibyll. II, 330—333; Assumptio Mosis, XII, 6 (ed. Charles) и примѣчаніе Чарльса къ LIII гл. «Тайнъ Еноха».

\*\*) Ср. выше, изложеніе трактата de profugis



ратурныхъ особенностей самого Филона, его безсистемности, эклектизма и противорѣчій. Многія изъ этихъ противорѣчій—только кажущіяся; другія представляются характерными для его эпохи и для его міросозерцанія, и обходить ихъ значило бы дать невѣрное изображеніе его мысли.

Не меньшія трудности, чѣмъ изложеніе Филонова ученія, представляетъ его объективная и безпристрастная оцѣнка, въ особенности въ отношеніи его къ послѣдующему развитію христіанской мысли. Нѣкоторые изъ критиковъ Филона старались во что бы ни стало расширить бездну, отдѣляющую его отъ христіанства, другіе, наоборотъ, старались по возможности стусевать различія. Помимо тѣхъ или другихъ догматическихъ симпатій или антипатій, здѣсь сказывалась невольна и самая склонность отдѣльныхъ умовъ къ преимущественному воспріятію сходствъ или различій. Одни изъ критиковъ недостаточно индивидуализируютъ Филона; другіе забываютъ, что если можно и должно индивидуализировать писателя, то нельзя индивидуализировать тѣ общія начала, развитію которыхъ онъ служить. Задачи критика тѣмъ труднѣе, чѣмъ сложнѣе занимающее его явленіе: а Филонъ, какъ мы уже указывали, представляетъ изъ себя въ высшей степени сложное литературное явленіе, въ которомъ перекрещивается чрезвычайно много умственныхъ теченій. Они продолжали скрещиваться и послѣ него въ другихъ сочетаніяхъ, но въ то же время и обособлялись другъ отъ друга. Нельзя видѣть въ Филонѣ только предшественника христіанскаго богословія—чуть ли не перваго изъ отцевъ церкви, какъ это дѣлалъ блаж. Иеронимъ; нельзя видѣть въ немъ простого предшественника Каббалы или Талмуда, гностицизма или неоплатонизма. Онъ былъ типическимъ представителемъ эллинистическаго синкретизма, который въ послѣдствіи разлагался на свои составные элементы, но послужилъ въ одно и то же время и почвой и низшею ступеню для болѣе широкихъ попытокъ религіозно-философскаго синтеза.

Что касается до отношенія Филона къ христіанству, то,

несмотря на всѣ видимые пункты совпаденія, нужно замѣтить, прежде всего, что между Филономъ и христіанствомъ стоитъ личность Христа, который ни много, ни мало не испыталъ на Себѣ вліяній эллинизма. Во-вторыхъ, важно полное отсутствіе представленій о Мессіи въ міросозерцаніи Филона: какъ мы видѣли, его мессіаниззмъ сводится къ чаянію грядущаго обращенія и чудеснаго соединенія вѣрнаго Израиля, новому возвращенію въ землю обѣтованную подъ предводительствомъ особаго путеводнаго знаменія въ родѣ огненнаго столпа Моисея, который будетъ виденъ однимъ лишь вѣрнымъ \*). Это—мессіаниззмъ безъ Мессіи, тогда какъ въ христіанствѣ, наоборотъ, Мессія упразднилъ собою матеріальный мессіаниззмъ своихъ современниковъ. Въ третьихъ, отношеніе Христа къ закону безусловно другое, чѣмъ у Филона: не задаваясь никакими философскими вопросами, Христосъ исполняетъ законъ и въ то же время упраздняетъ его Собою, устанавливая Новый Завѣтъ, запечатлѣнный Его кровью. Тутъ не можетъ быть рѣчи о какой-нибудь аллегористикѣ, о рационализаціи закона, о компромиссѣ между философіей и вѣрой Моисея.

Но дѣло представляется иначе, когда вопросъ касается христіанскаго богословія и въ особенности богословія александрійскаго, ибо раннее христіанское богословіе заключало въ себѣ попытку новообращеннаго эллинизированнаго міра понять новое ученіе, уяснить себя универсальное значеніе Христа и доказать невѣрнымъ правду и разумность христіанства: Христосъ, какъ разумъ Божій, воплощенное Слово Божіе, явившееся людямъ и составляющее конечную цѣль, смыслъ откровенія, Сынъ Божій возлюбленный отъ вѣка, въ Которомъ и для Котораго создано все. Начиная со второго вѣка, ученіе о Логосѣ, сформулированное впервые еще въ теченіе перваго вѣка въ четвертомъ Евангеліи, развивается и получаетъ господствующее значеніе въ церкви, и александрійская богословская школа

\*) de execrationibus, 9.

всего болѣе содѣйствуетъ ея развитію. Въ какой мѣрѣ творенія Филона повліяли на христіанскую мысль?

Любятъ указывать вліяніе Филона на гностиковъ, какъ это дѣлаетъ у насъ, напримѣръ г. Муретовъ въ упомянутомъ нами прекрасномъ изслѣдованіи. Но если ученія объ эманацияхъ, о предвѣчной матеріи, о различіи Бога правды отъ Бога милости получаютъ своеобразное развитіе въ отдѣльныхъ гностическихъ сектахъ, то вѣдь названныя черты, какъ мы указывали, не составляютъ особенности философіи Филона. Эти и тому подобныя умозрѣнія, главнымъ образомъ фантастическая ангелологія, сказывающаяся въ нѣкоторыхъ еврейскихъ апокрифахъ, суть черты несомнѣнно еврейскія, которыя отразились въ гностицизмѣ. Но мы имѣемъ въ виду нѣчто болѣе важное—экзегетическій методъ Филона и его ученіе о Логосѣ.

Христова истина предстала человѣческой мысли на опредѣленной стадіи ея развитія,—стадіи, которую конечно никто не признаетъ окончательной. Признавая истину Христову абсолютной, мы уже по одному этому не можемъ допустить, чтобы новообращенные эллины сразу нашли ей абсолютно-совершенное теоретическое выраженіе, чтобы они поняли во всемъ его объемѣ и глубинѣ все содержаніе своей вѣры. Они сдѣлали добросовѣстное усиліе, чтобы его понять; но именно потому, что это усиліе было добросовѣстно, они не могли отречься отъ результатовъ многовѣковаго развитія мысли. Вѣдь въ числѣ такихъ результатовъ несомнѣнно были начала согласныя съ христіанствомъ; монотеизмъ, признаніе духовности человѣка и универсальности нравственнаго закона. Они должны были, разумѣется, научиться многому новому для нихъ,—прежде всего Вѣтхому Завѣту. Но у кого же было научиться о немъ, какъ не у эллинистовъ и у Филона, которые давали „христіанамъ изъ языковъ“ не только переводъ Священнаго Писанія, но и единственно понятный для нихъ комментарий и готовый методъ для его истолкованія, при помощи котораго все временное, историческое и вся ритуальная часть закона безъ околичностей обра-

щалась въ символъ и аллегорію нравственныхъ истинъ? Правда, въ христіанскомъ богословіи нашелся извѣстный коррективъ; аллегористика историческая, т.-е. аллегорическое истолкованіе В. З. въ смыслѣ пророческаго предвосхищенія и предобразованія Новаго Завѣта смѣнила или, точнѣе, дополнила собою аллегористику отвлеченно-моральную. Тутъ былъ несомнѣнный прогрессъ, поскольку Новый Завѣтъ дѣйствительно является исполненіемъ Ветхаго. Но и здѣсь было много искусственнаго, и, кромѣ того, оба метода, и старый и новый, уживались рядомъ, нерѣдко соперничая въ затемненіи подлиннаго смысла. Филонъ остался на цѣлые вѣка учителемъ эксегезы, и какъ отдѣльныя его мысли и толкованія, такъ и цѣлыя части его произведеній во множествѣ перешли въ свято-отеческую литературу; отдѣльные памятники которой до сихъ поръ служатъ цѣннымъ источникомъ для критики текста Филона, а иногда и для ознакомленія съ отрывками нѣкоторыхъ утраченныхъ его сочиненій \*). Не мудрено, что многіе, какъ блаженный Иеронимъ, прямо считали его христіанскимъ писателемъ \*\*).

Кромѣ аллегорическаго истолкованія Ветхаго Завѣта, въ твореніяхъ эллинистовъ заключался богатый апологетическій арсеналь, о которомъ мы уже говорили, и особое религіозно-философское міросозерцаніе, нашедшее свое выраженіе въ ученіи о Логосѣ. Понятіе Логоса составляетъ средній терминъ всей философіи Филона—его онтологіи, физики, психологіи, этики. Логосъ связываетъ собою рѣшительно все—Бога съ міромъ и человѣкомъ, точно также какъ и отдѣльныя части міра между собою; онъ посредствуетъ и твореніе и откровеніе, онъ осуществляетъ волю Божию въ мірѣ и нисходитъ въ человѣческую душу, питаетъ ее какъ манна небесная и возводитъ къ Божеству. Онъ есть однородный Сынъ Божій, второй богъ, отблескъ божественнаго свѣта, образъ Отца, въ которомъ и для котораго все создано. Не стран-

\*) Ср. Siegfried, 330—399, Wendland, Neu entdeckte Fragmente Philos 1891 и Prolegomena къ изданію Кона I, LX—LXX.

\*\*\*) De viris inl., XI.

но ли было бы, еслибъ христіанская проповѣдь, обращаясь къ евреямъ или эллинамъ, игнорировала это ученіе и это понятіе, которое черпало свои основанія какъ въ философіи, такъ и въ толкованіи Ветхаго Завѣта? Каково же было отношеніе Логоса Филона къ Логосу христіанскаго богословія?

Нерѣдко указывали, что Слово Евангелія „плоть бысть“, тогда какъ Логосъ Филона можетъ лишь отчасти воплощаться въ міръ или, точнѣе, одушевлять его, но не способенъ найти абсолютнаго воплощенія въ человѣкѣ. Однако данное нами изложеніе ученія Филона и цѣлый рядъ мѣстъ изъ его произведеній позволяютъ предполагать противное. Человѣкъ есть малый міръ, онъ „равночестенъ“ всей вселенной, и если земля недостойна быть подножіемъ ногъ Божества, то душа можетъ быть достойной обителью Его. Человѣческая душа, по Филону, можетъ не только воспріять въ себя Логосъ, но даже возвыситься надъ нимъ. Слѣдовательно, нисходя въ человѣческую душу, Логосъ можетъ черезъ ея посредство наполнять и одушевлять собою всего человѣка: онъ можетъ родиться въ человѣкѣ, если Богъ разверзнетъ ложесну его души.

Однако заключать отсюда къ тождеству христіанскаго богословія съ ученіемъ Филона о Логосѣ было бы очевидной ошибкой. Во-первыхъ, далеко не всѣ христіанскіе писатели первыхъ вѣковъ имѣли опредѣленные и однородныя понятія о Логосѣ, на что указываютъ ихъ оживленные споры и расколы. Во-вторыхъ, христіанское богословіе не было и не могло быть простымъ продолженіемъ греческой или александрійской философіи, развивавшейся безъ всякаго отношенія къ Христу и Евангелію. Представленіе о Христѣ, образъ Христа, *духъ Христа* несомнѣнно долженъ былъ повліять и на самое понятіе о Логосѣ, которое съ нимъ соединилось, вложивъ въ это понятіе новый смыслъ и содержаніе. Если мѣрять Филона мѣркою позднѣйшаго богословія, его ученіе о Логосѣ подпало бы обвиненію въ монархіанствѣ и крайнемъ субординаціонизмѣ. Иногда онъ

даже видеть въ Логосѣ простую тварь Отца; онъ не только не признаетъ его особою и самостоятельную вѣпостасью Божества, нераздѣльною и неслиянною съ первой, но считаетъ его Богомъ лишь въ переносномъ смыслѣ (*ἐν μεταφοράσει*), т.-е. вторымъ богомъ, образомъ перваго, какъ мѣръ есть третій богъ или младшій образъ божественнаго. Въ христіанскомъ богословіи религіозное отношеніе къ Христу измѣнило и самое отношеніе къ Логосу, исправило собою его первоначальную концепцію. Опредѣливъ абсолютное, Божественное существо Христа какъ Слово Божіе, церковь, отъ начала чтившая во Христѣ истиннаго Бога, признала это Слово *истиннымъ Богомъ*, и она отвергла вполнѣ понятіе о второмъ богѣ или о подчиненномъ богѣ-архангелѣ, очевидно усматривая ограниченіе Божества въ подобной концепціи. Не признавая наряду съ Богомъ никакой несотворенной матеріи, упразднивъ въ своемъ абсолютномъ единобожіи всякій остатокъ греческаго или обще-языческаго дуализма, христіанская церковь не искала въ самомъ Божественномъ Словѣ низшую подчиненную потенцію, представляющую какъ бы первый шагъ къ матеріальному бытію и вмѣстѣ первое удаленіе отъ Божества. Такимъ образомъ, понятіе о Логосѣ впервые получило въ христіанствѣ абсолютное содержаніе, которое въ то же время явилось и чрезвычайно конкретнымъ, благодаря религіозному отношенію къ Христу.

Ясно, что христіанское содержаніе не укладывалось само собою въ ту концепцію о Логосѣ, какую мы находимъ у Филона или вообще въ греческой философіи. Отсюда въ предѣлахъ самого ученія о Логосѣ, явилась борьба противоположныхъ элементовъ христіанскихъ и не христіанскихъ, окончившаяся торжествомъ христіанской идеи въ православной ея формѣ. Но какъ извѣстно, торжество это наступило не сразу. И тамъ, гдѣ слабѣла христіанская идея, гдѣ греческая философія или александрійскій гносисъ брали верхъ надъ христіанскою вѣрой и представленіе о Мессіи, искупителѣ, терялось въ абстракціи Логоса, тамъ мы

замѣчаемъ нерѣдко болѣе или менѣе ясно выраженное возвращеніе къ Филону, мало того, иногда даже къ ученію, несравненно болѣе далекому отъ христіанской догматики, чѣмъ философія этого благочестиваго еврея. Концепція Логоса, находимая нами у Оригена, есть почти что чистый филонизмъ. А концепція Арія, напримѣръ, представляетъ шагъ назадъ въ сравненіи съ Филономъ, такъ какъ представляетъ болѣе рѣзкое уклоненіе отъ нормы абсолютнаго монотеизма.

**Нн. С. Трубецкой.**