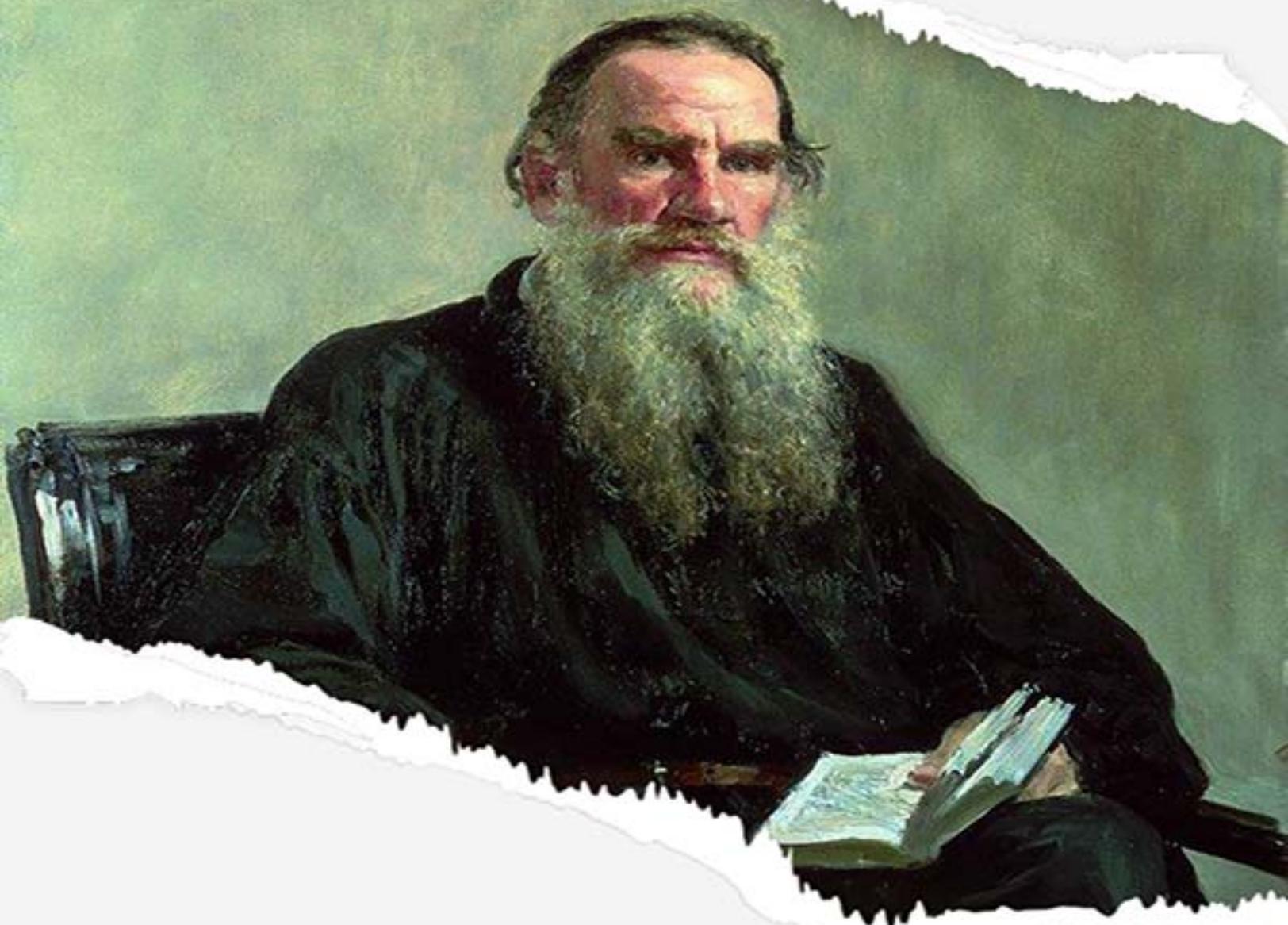


# ЛЕВ ТОЛСТОЙ



# ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

**Лев Николаевич Толстой**

**ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?**

*«Что такое искусство?» (1897) — эссе Льва Толстого, в котором он выступает против многочисленных эстетических теорий, которые определяют искусство с точки зрения теории соотношения, правды, и особенно красоты. По мнению Толстого, искусство в то время было коррумпированным и декадентским, а художники были введены в заблуждение.*

*Эссе развивает эстетические теории, которые процветали в конце XVIII века и в течение XIX века, таким образом, критикуется реалистичная позиция и существующая связь между искусством и удовольствием. Толстой, в дополнение к уже существующей теории, подчеркивает важность эмоциональности в искусстве, значение коммуникации, приводящей к отказу от плохого или поддельного искусства, так как они являются вредными для общества, поскольку они нарушают способность людей к восприятию искусства.*

# СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

XX ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРИБАВЛЕНИЕ I

ПРИБАВЛЕНИЕ II

# **ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»**

Книга эта моя «Что такое искусство?» выходит теперь в первый раз в ее настоящем виде. Она вышла в России в нескольких изданиях, но во всех в таком изуродованном цензурою виде, что я прошу всех тех, кого интересуют мои взгляды на искусство, судить о них только по книге в ее настоящем виде. Напечатание же книги в изуродованном виде с моим именем произошло по следующим причинам. Сообразно уже давно принятому мною решению не подчинять свои писания цензуре, которую я считаю безнравственным и неразумным учреждением, а печатать их только в таком виде, в котором они написаны, я намеревался печатать книгу эту только за границей, но мой хороший знакомый, профессор Грот, редактор московского психологического журнала, узнав о содержании моей работы, просил меня напечатать книгу в его журнале. Грот обещал мне провести статью через цензуру в ее целостности, если я только соглашусь на самые незначительные изменения, смягчающие некоторые выражения. Я имел слабость согласиться, и кончилось тем, что вышла книга, подписанная мною, из которой не только исключены некоторые существенные мысли, но и внесены чужие и даже совершенно противные моим убеждениям мысли.

Произошло это таким образом. Сначала Грот смягчал мои выражения, иногда ослабляя их, напр. заменял слова «всегда» — словами «иногда»; слова «все» словами «некоторые»; слово «церковное» — словом

«католическое»; слово «богородица» — словом «мадонна»; слово «патриотизм» — словом «лжепатриотизм»; слово «дворцы» — словом «палаты» и т. п., и я не находил нужным протестовать. Когда же книга была уже вся отпечатана, потребовано было цензурой заменить, вымарать целые предложения, и вместо того, что я говорил о вреде земельной собственности, поставить вред безземельного пролетариата. Я согласился и на это, и еще на некоторые изменения. Думалось, что не стоит того расстроить все дело из-за одного выражения. Когда же допущено было одно изменение, не стоило протестовать и из-за другого, из-за третьего. Так понемногу вкрались в книгу выражения, изменявшие смысл и приписывающие мне то, чего я не мог желать сказать. Так что, когда книжка кончилась печатанием, уже некоторая доля ее цельности и искренности была вынута из нее. Но можно было утешаться тем, что книга и в этом виде, если она содержит что-нибудь хорошее, принесет свою пользу русским читателям, для которых в противном случае она была бы недоступна. Но дело было не так. Nous comptons sans notre hôte.<sup>[1]</sup> После установленного по закону четырехдневного срока книга была арестована и по предписанию из Петербурга сдана в духовную цензуру. Тогда Грот отказался от всякого участия в этом деле, и духовная цензура хозяйничала в книге уже как ей было угодно. Духовная же цензура есть одно из самых невежественных, продажных, глупых и деспотических учреждений в России. Книги, несогласные в чем-нибудь с религией, признанной за государственную в России, попадающие туда, почти всегда воспрещаются вовсе и сжигаются, как это было со всеми моими религиозными сочинениями, печатанными в России. Вероятно, книгу эту постигла бы та же участь, если бы редакторы

журнала не употребили всех средств для спасения книги. Результатом этих хлопот было то, что духовный цензор, священник, вероятно интересующийся искусством столько же, сколько я богослужением, и столько же в нем понимающий, но получающий хорошее жалованье за то, чтобы уничтожить все то, что может не понравиться его начальству, — вычеркнул из книги все то, что ему показалось опасным для его положения, и заменил, где нашел это нужным, мои мысли своими, так, напр., там, где я говорю о Христе, шедшем на крест за исповедуемую им истину, цензор вычеркнул это и поставил «за род человеческий», т. е. приписал мне, таким образом, утверждение догмата искупления, который я считаю одним из самых неверных и вредных церковных догматов. Исправив все таким образом, духовный цензор разрешил печатать книгу.

Протестовать в России нельзя: ни одна газета не напечатает; отнять у журнала свою статью и тем ввести редактора в неловкое положение перед публикой тоже нельзя было.

Дело так и осталось. Появилась книга, подписанная моим именем, содержащая мысли, выдаваемые за мои, но не принадлежащие мне.

Я отдал свою статью в русский журнал для того, чтобы, как меня убеждали, мысли мои, которые могут быть полезными, были усвоены русскими читателями, — и кончилось тем, что я подписал свое имя под сочинением, из которого можно заключить то, что я считаю только лжепатриотизм дурным, а патриотизм вообще считаю очень хорошим чувством, что я отрицаю только нелепости католической церкви и не верю только в мадонну, а верю в православие и богородицу, что считаю все писания евреев, соединенные в Библии, священными книгами и главное значение Христа вижу в его искуплении своей смертью рода человеческого. И главное, утверждаю вещи, противные общепринятому

мнению, без всякого основания, так как причины, по которым я утверждаю, пропущены, а ни на чем не основанные утверждения оставлены.

Я так подробно рассказал всю эту историю потому, что она поразительно иллюстрирует ту несомненную истину, что всякий компромисс с учреждением, не согласным с вашей совестью, — компромисс, который делается обыкновенно в виду общей пользы, неизбежно затягивает вас, вместо пользы, не только в признание законности отвергаемого вами учреждения, но и в участие в том вреде, который производит это учреждение.

Я рад, что хотя этим заявлением могу исправить ту ошибку, в которую я был вовлечен своим компромиссом.

*17 марта*

# I

Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов.

Подробно и тотчас же, как это совершилось, описывается, как такая-то актриса или актер в такой-то драме, комедии или опере играл или играла такую или иную роль, и какие выказали достоинства, и в чем содержание новой драмы, комедии или оперы, и их недостатки и достоинства. С такою же подробностью и заботливостью описывается, как спел или сыграл на фортепиано или скрипке такой-то артист такую-то пьесу и в чем достоинства и недостатки этой пьесы и его игры. В каждом большом городе всегда есть если не несколько, то уже наверное одна выставка новых картин, достоинства и недостатки которых с величайшим глубокомыслием разбираются критиками и знатоками. Каждый день почти выходят новые романы, стихи, отдельно и в журналах, и газеты считают своим долгом в подробности давать отчеты своим читателям об этих произведениях искусства.

На поддержание искусства в России, где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры. Во Франции на искусства назначается восемь миллионов, то же в Германии и Англии. В каждом большом городе строятся огромные здания для музеев, академий, консерваторий,

драматических школ, для представлений и концертов. Сотни тысяч рабочих — плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — целые жизни проводят в тяжелом труде для удовлетворения требований искусства, так что едва ли есть какая-нибудь другая деятельность человеческая, кроме военной, которая поглощала бы столько сил, сколько эта.

Но мало того, что такие огромные труды тратятся на эту деятельность, — на нее, так же как на войну, тратятся прямо жизни человеческие: сотни тысяч людей с молодых лет посвящают все свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертеть ногами (танцоры); другие (музыканты) на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать все, что они увидят; четвертые на то, чтобы уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому слову подыскать рифму. И такие люди, часто очень добрые, умные, способные на всякий полезный труд, дичают в этих исключительных, одуряющих занятиях и становятся тупыми ко всем серьезным явлениям жизни, односторонними и вполне довольными собой специалистами, умеющими только вертеть ногами, языком или пальцами.

Но мало и этого. Вспоминаю, как я был раз на репетиции одной из самых обыкновенных новейших опер, которые ставятся на всех театрах Европы и Америки.

Я пришел, когда уже начался первый акт. Чтобы войти в зрительную залу, я должен был пройти через кулисы. Меня провели по темным ходам и проходам подземелья огромного здания, мимо громадных машин для перемены декораций и освещения, где я видел во мраке и пыли что-то работающих людей. Один из этих

рабочих с серым, худым лицом, в грязной блузе, с грязными рабочими, с оттопыренными пальцами, руками, очевидно усталый и недовольный, прошел мимо меня, сердито упрекая в чем-то другого. Поднявшись вверх по темной лестнице, я вышел на подмости за кулисы. Между сваленными декорациями, занавесами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенных и наряженных мужчин в костюмах с обтянутыми ляжками и икрами и женщин, как всегда, с оголенными насколько возможно телами. Все это были певцы, хористы, хористки и балетные танцовщицы, дожидавшиеся своей очереди. Руководитель мой провел меня через сцену и мост из досок через оркестр, в котором сидело человек сто всякого рода музыкантов, в темный партер. На возвышении между двумя лампами с рефлекторами сидел на кресле, с палочкой, пред пюпитром, начальник по музыкальной части, управляющий оркестром и певцами и вообще постановкой всей оперы.

Когда я пришел, представление уже началось, и на сцене изображалось шествие индейцев, привезших невесту. Кроме наряженных мужчин и женщин, на сцене бегали и суетились еще два человека в пиджаках: один — распорядитель по драматической части и другой, с необыкновенною легкостью ступавший мягкими башмаками и перебежавший с места на место, — учитель танцев, получавший жалованья в месяц больше, чем десять рабочих в год.

Три начальника эти слаживали пение, оркестр и шествие. Шествие, как всегда, совершалось парами с фольговыми алебардами на плечах. Все выходили из одного места и шли кругом и опять кругом и потом останавливались. Шествие долго не ладилось: то индейцы с алебардами выходили слишком поздно, то слишком рано, то выходили вовремя, но слишком скучивались уходя, то и не скучивались, но не так

располагались по бокам сцены, и всякий раз все останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествие речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрыв рот, пел: «Я невесту сопровожда-а-аю». Пропоет и махнет рукой — разумеется, обнаженной — из-под мантии. И шествие начинается, но тут валторна в аккорде речитатива делает не то, и дирижер, вздрогнув, как от совершившегося несчастья, стучит палочкой по пюпитру. Все останавливается, и дирижер, поворотившись к оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, как бранятся извозчики, за то, что он взял не ту ноту. И опять все начинается сначала. Индейцы с алебардами опять выходят, мягко шагая в своих странных обувях, опять певец поет: «Я невесту провожа-а-аю». Но тут пары стали близко. Опять стук палочкой, брань, и опять сначала. Опять: «Я невесту провожа-а-аю», опять тот же жест обнаженной руки из-под мантии, и пары, опять мягко ступая, с алебардами на плечах, некоторые с серьезными и грустными лицами, некоторые переговариваясь и улыбаясь, расстанавливаются кругом и начинают петь. Все, казалось бы, хорошо, но опять стучит палочка, и дирижер страдающим и озлобленным голосом начинает ругать хористов и хористок: оказывается, что при пении хористы не поднимают изредка рук в знак одушевления. «Что, вы умерли, что ли? Коровы! Что, вы мертвые, что не шевелитесь?» Опять сначала, опять «невесту сопровожда-а-аю», и опять хористки поют с грустными лицами и поднимают то одна, то другая руки. Но две хористки переговариваются — опять усиленный стук палочки. «Что, вы сюда разговаривать пришли? Можете дома сплетничать. Вы, там, в красных штанах, стать ближе. Смотреть на меня. Сначала». Опять: «я невесту сопровожда-а-аю». И так продолжается час, два, три.

Вся такая репетиция продолжается шесть часов сряду. Стуки палочки, повторения, размещения, поправки певцов, оркестра, шествий, танцев и все приправленное злобною бранью. Слова: «ослы, дураки, идиоты, свиньи», обращенные к музыкантам и певцам, я слышал в продолжение одного часа раз сорок. И несчастный, физически и нравственно изуродованный человек, флейтист, валторна, певец, к которому обращены ругательства, молчит и исполняет приказанное: повторяет двадцать раз «я невесту сопровожда-а-аю» и двадцать раз поет одну и ту же фразу и опять шагает в своих желтых башмаках с алебардой через плечо. Дирижер знает, что эти люди так изуродованы, что ни на что более не годны, как на то, чтобы трубить и ходить с алебардой в желтых башмаках, а вместе с тем приучены к сладкой, роскошной жизни и все перенесут, только бы не лишиться этой сладкой жизни, — и потому он спокойно отдается своей грубости, тем более что он видел это в Париже и Вене и знает, что лучшие дирижеры так делают, что это музыкальное предание великих артистов, которые так увлечены великим делом своего искусства, что им некогда разбирать чувств артистов.

Трудно видеть более отвратительное зрелище. Я видел, как на работе выгрузки товаров один рабочий ругает другого за то, что тот не поддержал навалившейся на него тяжести, или при уборке сена староста выругает работника за то, что тот неверно вывершивает стог, и рабочий покорно молчит. И как ни неприятно видеть это, неприятность смягчается сознанием того, что тут дело делается нужное и важное, что ошибка, за которую ругает начальник работника, может испортить нужное дело.

Что же здесь делается и для чего и для кого? Очень может быть, что он, дирижер, тоже измучен, как тот рабочий; даже видно, что он точно измучен, но кто же

велит ему мучиться? Да и из-за какого дела он мучается? Опера, которую они репетировали, была одна из самых обыкновенных опер для тех, кто к ним привык, но одна из величайших нелепостей, которые только можно себе представить: индейский царь хочет жениться, ему приводят невесту, он переряжается в певца, невеста влюбляется в мнимого певца и в отчаянии, а потом узнает, что певец сам царь, и все очень довольны.

Что никогда таких индейцев не было и не могло быть, и что то, что они изображали, не только не похоже на индейцев, но и ни на что на свете, кроме как на другие оперы, в этом не может быть никакого сомнения; что так речитативом не говорят и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми алебардами, в туфлях, парами, нигде, кроме как в театре, не ходят, что никогда так не сердятся, так не умиляются, так не смеются, так не плачут и что никого в мире все эти представления тронуть не могут, в этом не может быть никакого сомнения.

Невольно приходит в голову вопрос: для кого это делается? Кому это может нравиться? Если и есть в этой опере изредка хорошенькие мотивы, которые было бы приятно послушать, то их можно бы было спеть просто без этих глупых костюмов и шествий, и речитативов, и махания руками. Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным

мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям.

И вся эта гадкая глупость изготавливается не только не с доброй веселостью, не с простотой, а с злобой, с зверской жестокостью.

Говорят, что это делается для искусства, а что искусство есть очень важное дело. Но правда ли, что это искусство и что искусство есть такое важное дело, что ему могут быть принесены такие жертвы? Вопрос этот особенно важен потому, что искусство, ради которого приносятся в жертву труды миллионов людей и самые жизни человеческие и, главное, любовь между людьми, это самое искусство становится в сознании людей все более и более чем-то неясным и неопределенным.

Критика, в которой любители искусства прежде находили опору для своих суждений об искусстве, в последнее время стала так разноречива, что если исключить из области искусства все то, за чем сами критики различных школ не признают права принадлежности к искусству, то в искусстве почти ничего не останется.

Как богословы разных толков, так художники разных толков исключают и уничтожают сами себя. Послушайте художников теперешних школ, и вы увидите во всех отраслях одних художников, отрицающих других: в поэзии — старых романтиков, отрицающих парнасцев и декадентов; парнасцев, отрицающих романтиков и декадентов; декадентов, отрицающих всех предшественников и символистов; символистов, отрицающих всех предшественников и магов, и магов, отрицающих всех своих предшественников; в романе — натуралистов, психологов, натуралистов, отрицающих друг друга. То же и в драме, живописи и музыке. Так что искусство, поглощающее огромные труды народа и жизнью человеческих и нарушающее любовь между

ними, не только не есть нечто ясно и твердо определенное, но понимается так разноречиво своими любителями, что трудно сказать, что вообще разумеется под искусством и в особенности хорошим, полезным искусством, таким, во имя которого могут быть принесены те жертвы, которые ему приносятся.

## II

Для всякого балета, цирка, оперы, оперетки, выставки, картины, концерта, печатания книги нужна напряженная работа тысяч и тысяч людей, подневольно работающих часто губительную и унижительную работу.

Ведь хорошо было бы, если бы художники все свое дело делали сами, а то им всем нужна помощь рабочих не только для производства искусства, но и для их большею частью роскошного существования, и так или иначе они получают ее или в виде платы от богатых людей, или в виде субсидий от правительства, которые даются им, как, например, у нас, миллионами на театры, консерватории, академии. Деньги же эти собираются с народа, у которого продают для этого корову и который никогда не пользуется теми эстетическими наслаждениями, которые дает искусство.

Ведь хорошо было греческому или римскому художнику, даже нашему художнику первой половины нашего столетия, когда были рабы и считалось, что так надо, с спокойным духом заставлять людей служить себе и своему удовольствию; но в наше время, когда во всех людях есть хотя бы смутное сознание о равноправности всех людей, нельзя заставлять людей подневольно трудиться для искусства, не решив прежде вопроса, правда ли, что искусство есть такое хорошее и важное дело, что оно выкупает это насилие?

А что ужасно подумать, что очень ведь может случиться, что искусству приносятся страшные жертвы трудами, жизнями людскими, нравственностью, а искусство это не только не полезное, но вредное дело.

И потому для общества, среди которого возникают и поддерживаются произведения искусства, нужно знать,

все ли то действительно искусство, что выдается за таковое, и все ли то хорошо, что есть искусство, как это считается в нашем обществе, а если и хорошо, то важно ли оно и стоит ли тех жертв, которые требуются ради него. И еще более необходимо знать это всякому добросовестному художнику, чтобы быть уверенным в том, что все то, что он делает, имеет смысл, а не есть увлечение того маленького кружка людей, среди которого он живет, возбуждая в себе ложную уверенность в том, что он делает хорошее дело и что то, что он берет от других людей в виде поддержания своей большею частью очень роскошной жизни, вознаградится теми произведениями, над которыми он работает. И потому ответы на эти вопросы особенно важны в наше время.

Что же такое это искусство, которое считается столь важным и необходимым для человечества, что для него можно приносить те жертвы не только трудов и жизней человеческих, но и добра, которые ему приносятся?

Что такое искусство? Как что такое искусство? Искусство — это архитектура, ваяние, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, ответит обыкновенно средний человек, любитель искусства или даже сам художник, предполагая, что дело, о котором он говорит, совершенно ясно и одинаково понимается всеми людьми. Но в архитектуре, спросите вы, бывают постройки простые, которые не составляют предмета искусства, и, кроме того, постройки, имеющие претензии на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачные, уродливые и которые поэтому не могут быть признаны предметами искусства. В чем же признак предмета искусства?

Точно то же и в ваянии, и в музыке, и в поэзии. Искусство во всех видах граничит, с одной стороны, с практически полезным, с другой — с неудачными попытками искусства. Как отделить искусство от того и

другого? Средний образованный человек нашего круга и даже художник, не занимавшийся специально эстетикой, не затруднится и этим вопросом. Ему кажется, что все это разрешено давно и всем хорошо известно.

«Искусство есть такая деятельность, которая проявляет красоту», — ответит такой средний человек.

«Но если в этом состоит искусство, то балет, оперетка есть ли тоже искусство?» — спросите вы.

«Да, — хотя и с некоторым сомнением ответит средний человек. — Хороший балет и грациозная оперетка тоже искусство в той мере, в которой они проявляют красоту».

Но не спрашивая даже далее среднего человека о том, чем отличается хороший балет и грациозная оперетка от неграциозной, — вопросы, на которые ему было бы очень трудно ответить, — если вы спросите того же среднего человека, можно ли признать искусством деятельность костюмера и парикмахера, украшающего фигуры и лица женщин в балете и оперетке, и портного Ворта, парфюмера и повара, он в большей части случаев отвергнет принадлежность деятельности портного, парикмахера, костюмера и повара к области искусства. Но в этом средний человек ошибется именно потому, что он средний человек, а не специалист и не занимался вопросами эстетики. Если бы он занимался ими, то он увидел бы у знаменитого Ренана в книге его «Marc Aurele» рассуждение о том, что портняжное искусство есть искусство и что очень ограничены и тупы те люди, которые в наряде женщины не видят дела высшего искусства. «C'est le grand art»,<sup>[2]</sup> говорит он. Кроме того, средний человек узнал бы, что во многих эстетиках, как, например, в эстетике ученого профессора Кралика «Weltschonheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik»<sup>[3]</sup> и у Гюйо в «Les

problemes de l'esthetique»<sup>[4]</sup> искусством признается искусство костюмерное, вкусовое и осязательное.

«Es folgt nun ein Funfblatt von Kunsten, die der subjectiven Sinnlichkeit entkeimen» (следует пятилистник искусств, вырастающий из субъективной чувственности), говорит Кралик (стр. 175). «Sie sind die asthetische Behandlung der funf Sinne».<sup>[5]</sup>

Эти пять искусств следующие: Die Kunst des Geschmacksinns — искусство чувства вкуса (стр. 175).

Die Kunst des Geruchsинns — искусство чувства обоняния (стр. 177).

Die Kunst des Tastsинns — искусство чувства осязания; (стр. 180).

Die Kunst des Gehorsинns — искусство чувства слуха; (стр. 182).

Die Kunst des Gesichtsinns — искусство чувства зрения (стр. 184).

О первом, о Kunst des Geschmacksinns, говорится следующее: «Man halt zwar gewöhnlich nur zwei oder hochstens drei Sinne fur würdig, den Stoff kunstlerischer Behandlung abzugeben, aber ich glaube nur mit bedingtem Recht. Ich will kein allzu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch manch andere Kunste, wie zum Beispiel die Kochkunst, kennt».<sup>[6]</sup>

И далее: «Und es ist doch gewiss eine asthetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem tierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudruckenden Idee».<sup>[7]</sup>

Автор признает, как и Ренан, eine Kostunikunst<sup>[8]</sup> (200) и др.

Таково же мнение и очень высоко ценимого некоторыми писателями нашего времени французского писателя Гюйо. В своей книге «Les problemes de l'esthetique» он серьезно говорит о том, что ощущения осязания, вкуса и обоняния дают или могут давать впечатления эстетические: «Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion, que l'oeil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthetique considerable: celle du doux, du soyeux, du poli. Ce qui caracterise la beaute du velours, c'est la douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idee que nous nous faisons de la beaute d'une femme, la veloute de sa peau entre comme element essentiel.

Chacun de nous probablement avec un peu d'attention se rappellera des jouissances du gout, qui ont ete de veritables jouissances esthetiques».<sup>[9]</sup>

И он рассказывает, как выпитый им в горах стакан молока дал ему эстетическое наслаждение.

Так что понятие искусства как проявление красоты совсем не так просто, как оно кажется, особенно теперь, когда в это понятие красоты включают, как это делают новейшие эстетики, и наши ощущения осязания, вкуса и обоняния.

Но средний человек или не знает, или не хочет знать этого и твердо убежден в том, что все вопросы искусства очень просто и ясно разрешаются признанием красоты содержанием искусства. Для среднего человека кажется ясным и понятным то, что искусство есть проявление красоты; и красотой объясняются для него все вопросы искусства.

Но что же такое красота, которая составляет, по его мнению, содержание искусства? Как она определяется и что это такое?

Как это бывает во всяком деле, чем неяснее, запутаннее понятие, которое передается словом, тем с

большим апломбом и самоуверенностью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что не стоит и говорить о том, что собственно оно значит. Так поступают обыкновенно относительно вопросов суеверно-религиозных, и так поступают люди в наше время и по отношению к понятию красоты. Предполагается, что то, что разумеется под словом красота, всем известно и понятно. А между тем это не только неизвестно, но после того, как об этом предмете в течение 150 лет — с 1750 г., времени основания эстетики Баумгартеном — написаны горы книг самыми учеными и глубокомысленными людьми, вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым и с каждым новым сочинением по эстетике решается новым способом. Одна из последних книг, которую я, между прочим, читал по эстетике, — это недурная книжечка Julius Mithalter, называющаяся «Ratsel des Schonen» (загадка прекрасного). И заглавие это совершенно верно выражает положение вопроса о том, что такое красота. Значение слова «красота» осталось загадкой после 150-летнего рассуждения тысяч ученых людей о значении этого слова. Немцы решают эту загадку по-своему, хотя и на сотни разных ладов: физиологи-эстетики, преимущественно англичане Спенсер-Грант-Алленской школы — тоже каждый по-своему; французы-эклектики и последователи Гюйо и Тэна — тоже каждый по-своему, и все эти люди знают все предшествовавшие решения и Баумгартена, и Канта, и Шеллинга, и Шиллера, и Фихте, и Винкельмана, и Лессинга, и Гегеля, и Шопенгауэра, и Гартмана, и Шасслера, и Кузена, и Левека и др.

Что же такое это странное понятие красоты, которое кажется таким понятным тем, которые не думают о том, что говорят, а в определении которого не могут сойтись в продолжение полутора века все самого

разнообразного направления философы разных народов? Что такое понятие красоты, на котором основано царствующее учение об искусстве?

Под словом «красота» по-русски мы разумеем только то, что нравится нашему зрению. Хотя в последнее время и начали говорить: «некрасивый поступок», «красивая музыка», но это не по-русски.

Русский человек из народа, не знающий иностранных языков, не поймет вас, если вы скажете ему, что человек, который отдал другому последнюю одежду или что-нибудь подобное, поступил «красиво», или, обманув другого, поступил «некрасиво», или что песня «красива». По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший; музыка может быть приятная и хорошая, и неприятная и нехорошая, но ни красивою, ни некрасивою музыка быть не может.

Красивым может быть человек, лошадь, дом, вид, движение, но про поступки, мысли, характер, музыку, если они нам очень нравятся, мы можем сказать, что они хороши и нехороши, если они нам не нравятся; «красиво» же можно сказать только о том, что нравится зрению. Так что слово и понятие «хороший» включает в себе понятие «красивого», но не наоборот: понятие «красивого» не покрывает понятия «хорошего». Если мы говорим «хороший» о предмете, который ценится по своему внешнему виду, то мы этим говорим и то, что предмет этот красивый; но если мы говорим «красивый», то это совсем не означает того, чтобы предмет этот был хорошим.

Таково значение, приписываемое русским языком — стало быть, русским народным смыслом — словам и понятиям — хороший и красивый.

Во всех же европейских языках, в языках тех народов, среди которых распространено учение о красоте, как сущности искусства, слова «beau», «schon», «beautiful», «bello», удержав значение красоты формы,

стали означать и хорошество — доброту, то есть стали заменять слово «хороший».

Так что в этих языках уже совершенно естественно употребляются выражения, как «*belle ame, schone Gedanken, beautiful deed*»,<sup>[10]</sup> для определения же красоты формы языки эти не имеют соответствующего слова, и они должны употреблять соединение слов «*beau par la forme*»<sup>[11]</sup> и т. п.

Наблюдение над тем значением, которое имеет слово «красота», «красивый» в нашем языке, так же как и в языках народов, среди которых установилась эстетическая теория, показывает нам, что слову «красота» придано этими народами какое-то особенное значение, именно — значение хорошего.

Замечательно при этом то, что с тех пор, как мы, русские, ближе и ближе усваиваем европейские взгляды на искусство, и в нашем языке начинается совершаться та же эволюция, и, уже совершенно уверенно и никого не удивляя, говорят и пишут о красивой музыке и некрасивых поступках и даже мыслях, тогда как 40 лет тому назад, в моей молодости, выражения «красивая музыка» и «некрасивые поступки» были не только не употребительны, но непонятны. Очевидно, это новое, придаваемое европейскою мыслью красоте значение начинает усваиваться и русским обществом.

В чем же состоит это значение? Что же такое красота, как ее понимают европейские народы?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, выпишу здесь хоть маленькую часть тех определений красоты, которые наиболее распространены в существующих эстетиках. Очень прошу читателя не поскучать и прочесть эти выписки или, что было бы еще лучше, прочесть хоть какую-нибудь ученую эстетику. Не говоря о пространных эстетиках немцев, для этой цели очень

хороша немецкая книга Кралика, английская Найта и французская Левека. Прочсть же какую-нибудь ученую эстетику необходимо для того, чтобы самому составить себе понятие о разнообразии суждений и о той ужасающей неясности, которая царствует в этой области суждений, а не верить в этом важном вопросе на слово другому.

Вот что говорит, например, о характере всех эстетических исследований немецкий эстетик Шасслер в предисловии к своей знаменитой пространной и обстоятельной книге эстетики: «Едва ли в какой-либо области философских наук, — говорит он, — можно встретить такие грубые до противоположности способы исследования и способы изложения, как в области эстетики. С одной стороны, изящная фразистость без всякого содержания, отличающаяся большею частью самой односторонней поверхностью; с другой стороны, при бесспорной глубине исследования и богатстве содержания, отталкивающая неуклюжесть философской терминологии, облакающая самые простые вещи в одежду отвлеченной научности как бы для того, чтобы сделать их достойными вступления в освещенные чертоги системы, и, наконец, между этими обоими приемами исследования и изложения, третий, составляющий как бы переход от одного к другому, прием, состоящий в эклектизме, щеголяющем то изящную фразистость, то педантическую научностью... Такой же формы изложения, которая бы не впадала ни в один из этих трех недостатков, а была бы истинно конкретной и при существенном содержании выражала бы его ясным и популярным философским языком, нигде нельзя реже встретить, как в области эстетики».<sup>[12]</sup>

Стоит прочсть хоть самую книгу того же Шасслера, чтобы убедиться в справедливости его суждения.

«Il n'y a pas de science, — говорит также об этом предмете французский писатель Верон в предисловии к своей очень хорошей книге эстетики, — qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux rêveries des métaphysiciens. Depuis Platon jusqu'aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendants, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles».<sup>[13]</sup>

Суждение это более чем справедливо, как убедится в этом читатель, если потрудится прочесть следующие выписанные мной из главных писателей об эстетике определения красоты.

Я не буду выписывать определений красоты, приписываемых древним: Сократу, Платону, Аристотелю и до Платона, потому что, в сущности, у древних не существовало того понятия красоты, отделенного от добра, которое составляет основу и цель эстетики нашего времени. Приурочивая суждения древних о красоте к нашему понятию — красота, как это делается обыкновенно в эстетике, мы придаем словам древних смысл, который они не имели (смотри об этом прекрасную книгу Бенарда — «L'esthétique d'Aristote» и Уолтера — «Geschichte der Aesthetik im Altertum»<sup>[14]</sup>).

### III

Начну с основателя эстетики, Баумгартена (1714–1762).

По Баумгартену,<sup>[15]</sup> объект логического познания есть истина; объект эстетического (то есть чувственного) познания есть красота. Красота есть совершенное (абсолютное), познанное чувством. Истина есть совершенное, познанное рассудком. Добро есть совершенное, достигаемое нравственной волей.

Определяется красота, по Баумгартену, соответствием, то есть порядком частей во взаимном их отношении между собой и в их отношении к целому. Цель же самой красоты в том, чтобы нравиться и возбуждать желание (*Wohlgefallen und Erregung eines Verlanges*), — положение, прямо противоположное главному свойству и признаку красоты, по Канту.

Относительно же проявления красоты Баумгартен полагает, что высшее осуществление красоты мы познаем в природе, и потому подражание природе, по Баумгартену, есть высшая задача искусства (то же положение, прямо противоположное суждениям позднейших эстетиков).

Пропуская малозамечательных последователей Баумгартена: Мейера, Эшенбурга, Эбергарта, которые только несколько изменяют взгляды учителя, отделяя приятное от красивого, выписываю определения красоты у явившихся тотчас же после Баумгартена писателей, совершенно иначе определяющих красоту. Писатели эти были Шюц, Зульцер, Мендельсон, Мориц. Писатели эти признают, в противоположность главному положению Баумгартена, целью искусства не красоту, а добро. Так, Зульцер (1720–1779) говорит, что

прекрасным может быть признано только то, что содержит в себе добро. По Зульцеру,<sup>[16]</sup> цель всей жизни человечества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитанием нравственного чувства, и этой цели должно быть подчинено искусство. Красота есть то, что вызывает и воспитывает это чувство.

Почти так же понимает красоту и Мендельсон (1729–1786). Искусство, по Мендельсону,<sup>[17]</sup> есть доведение прекрасного, познаваемого смутным чувством, до истинного и доброго. Цель же искусства есть нравственное совершенство.

Для эстетиков этого направления идеал красоты есть прекрасная душа в прекрасном теле. Так что у этих эстетиков совершенно стирается деление совершенного (абсолютного) на его три формы: истины, добра и красоты, и красота опять сливается с добром и истиной.

Но такое понимание красоты не только не удерживается позднейшими эстетиками, но является эстетика Винкельмана, опять совершенно противоположная этим взглядам, самым решительным и резким образом отделяющая задачи искусства от цели добра и ставящая целью искусства внешнюю и даже одну пластическую красоту.

По знаменитому сочинению Винкельмана (1717–1767), закон и цель всякого искусства есть только красота, совершенно отдельная и независимая от добра. Красота же бывает трех родов: 1) красота форм, 2) красота идеи, выражающаяся в положении фигуры (относительно пластического искусства), и 3) красота выражения, которая возможна только при присутствии первых двух условий; эта красота выражения есть высшая цель искусства, которая и осуществлена в античном искусстве, вследствие чего искусство теперешнее должно стремиться к подражанию древнему.<sup>[18]</sup>

Так же понимают красоту Лессинг, Гердер, потом Гете и все выдающиеся эстетики Германии до Канта, со времени которого начинается опять иное понимание искусства.

В Англии, Франции, Италии, Голландии в это же время, независимо от писателей Германии, зарождаются свои эстетические теории, столь же неясные и противоречивые, но все эстетики точно так же, как и немецкие, кладущие в основу своих соображений понятие красоты, понимают красоту как нечто абсолютно существующее и более или менее сливающееся с добром или имеющее с ним один и тот же корень. В Англии почти в одно время с Баумгартеном, даже несколько раньше, пишут об искусстве Шэфтсбери, Гутчисон, Гом (Hume), Бёрк, Гогарт и др.

По Шэфтсбери (1670–1713), то, что красиво, то гармонично и пропорционально; что красиво и пропорционально, то правдиво (true); что же красиво и в одно и то же время правдиво, то приятно и хорошо (good). Красота, по Шэфтсбери, познается только духом. Бог есть основная красота, — красота и добро исходят из одного источника.<sup>[19]</sup> Так что, по Шэфтсбери, хотя красота и рассматривается как нечто отдельное от добра, она опять сливается с ним в нечто нераздельное.

По Гутчисону (1694–1747), в его «Origin of our ideas of beauty and virtue»,<sup>[20]</sup> цель искусства есть красота, сущность которой состоит в проявлении единства во множестве. В познании же того, что есть красота, нас руководит этический инстинкт (an internal sense). Инстинкт же этот может быть противоположен эстетическому. Так что, по Гутчисону, красота уже не всегда совпадает с добром и отделяется от него и бывает противоположна ему.<sup>[21]</sup>

По Гому (Home) (1696-1782), красота есть то, что приятно. И потому красота определяется только вкусом. Основание же верного вкуса заключается в том, что наибольшее богатство, полнота, сила и разнообразие впечатлений заключается в наиболее ограниченных пределах. В этом идеал совершенного произведения искусства.

По Бёрку (Burke) (1730-1797), «Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful»,<sup>[22]</sup> величественное и прекрасное, которые составляют цель искусства, имеют своим основанием чувство самосохранения и чувство общности. Эти чувства, рассматриваемые в их источниках, суть средства для поддержания рода черед индивидуум. Первое достигается питанием, защитой и войной, второе — общением и размножением. И потому самосохранение и связанная с ним война есть источник величественного, общность и связанная с ней половая потребность служат источником красоты.<sup>[23]</sup>

Таковы главные английские определения искусства и красоты в XVIII веке.

В это же время во Франции пишут об искусстве Pere Andre, Бате и потом Дидро, Даламбер, отчасти Вольтер.

По Pere Andre («Essai sur le Beau») (1741), есть три рода красоты: 1) красота божественная, 2) естественная природная красота и 3) красота искусственная.<sup>[24]</sup>

По Бате (1713-1780), искусство состоит в подражании красоте природы и цель его есть наслаждение.<sup>[25]</sup> Таково же и определение искусства Дидро. Решителем того, что прекрасно, предполагается вкус, так же как и у англичан. Законы же вкуса не только не устанавливаются, но признается, что это невозможно. Такого же мнения держатся Даламбер и Вольтер.<sup>[26]</sup>