

## РАЗЛОЖЕНИЕ ИСКУССТВА

---

И лишь порой сквозь это тлѣнье  
Вдругъ умиленно слышу я  
Въ немъ заключенное біенье  
Совсѣмъ иного бытія.

B. Ходасевичъ.

### I.

Гибель Рима проистекла не отъ силы варваровъ, а отъ ослабленія духовныхъ основъ Имперіи и античной культуры. Гладіаторъ не замѣнилъ бы трагического актера, если бы не былъ утраченъ смыслъ трагедіи. Современный человѣкъ проклинаетъ царство машинъ, но развѣ не онъ ихъ создалъ и не онъ принесъ имъ въ жертву лучшее свое достояніе? Только въ опустошенной душѣ и могъ утвердиться міръ, бездушный, переполненный бездушными вещами. Только согласіе, только пособничество человѣка можетъ сдѣлать пагубными для него созданія его рукъ. Если современному искусству угрожаютъ враждебныя ему силы, то лишь потому, что въ немъ самомъ образовалась пустота и раскололась его живая цѣлостность.

Искусство можно рассматривать, какъ чистую форму; бѣда въ томъ, что, какъ чистую форму, его нельзя создать. Безъ жажды повѣдать и сказать, выразить или изобразить не бываетъ художественного творчества. Если подъ изображеніемъ разумѣть одну лишь передачу вицѣнняго міра, а передачу внутренняго назвать выраженіемъ, станетъ ясно, что, кроме искусствъ изобразительныхъ — живописи и скульптуры, драмы и эпоса — есть искусства, чуждыя изображенія, какъ архитектура или такія, гдѣ (какъ въ музыкѣ и лирической поэзіи) оно обречено на служебную и приниженнную роль. Къ тому же и живопись, и скульптура бываютъ неизобразительными, чисто-орнаментальными, тогда какъ выраженіе присутствуетъ во всякомъ искусствѣ, хотя бы и въ изобразительномъ, больше

того: въ самомъ изображеніи. Тѣмъ не менѣе, живопись и скульптура, уже въ силу присущихъ имъ техническихъ средствъ, всегда тяготѣютъ къ передачѣ видимаго міра, къ изображенію человѣческаго образа, человѣческой жизни, природы и поэтому для нихъ, какъ для эпической и драматической литературы, человѣкъ и все, что относится къ человѣку составляетъ не только духовное содержаніе, (то, что нѣмцы называютъ *Gehalt*), какъ для всѣхъ вообще искусствъ, но еще и «фабулу», «сюжетъ», т. е. содержаніе (*Inhalt*) въ обычномъ смыслѣ слова. Случается — особенно часто случалось въ прошломъ вѣкѣ — живописи и скульптурѣ злоупотреблять этимъ своимъ родствомъ съ литературой и пользоваться ея средствами тамъ, где онѣ могли бы обойтись своими; но отрицаніе этого рода «литературщины» еще не означаетъ, что выкачиванію человѣческаго содержанія въ искусство можно предаваться безнаказанный, чѣмъ въ литературѣ или хотя бы что позволено не дѣлать никакого различія между изображеніемъ кочана капусты и человѣческаго лица. Различія здѣсь можно требовать съ не меньшимъ основаніемъ, чѣмъ измѣненія замысла статуи въ зависимости отъ того, исполняется ли она въ бронзѣ, деревѣ или мраморѣ; предметъ по крайней мѣрѣ столь же важенъ, какъ материалъ, отрицаніе портретныхъ, да и вообще предметныхъ задачъ, превращеніе человѣческаго образа въ мертвый объектъ живописныхъ или скульптурныхъ упражненій — такій же ущербъ для самыхъ этихъ искусствъ, какъ замѣна живого героя кукольнымъ подставнымъ лицемъ для драмы или для романа. Въ обоихъ случаяхъ схематизація «фабулы», «сюжета» и предмета приводить къ выѣтранію духовнаго содержанія.

Если изъ живописи и скульптуры окончательно изѣять образъ человѣка, а за нимъ и всякое вообще изображеніе, останется узоръ, арабеска, игра линейныхъ и пространственныхъ формъ; характерно, что еще и въ нее былия эпски умѣли влагать богатое духовное содержаніе. Бодлеръ не даромъ сказалъ: «*le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins*»; но узоръ одухотворенъ, поскольку онъ выразителенъ, а значитъ человѣченъ. Стремленіе отряхнуть и эту человѣчность приводить къ такъ называемому «конструктивизму», т. е. къ исканію такого сочетанія формъ, которое въ отличие отъ всѣхъ, самыхъ, казалось бы, математическихъ и отвлеченныхъ построений, известныхъ до сихъ поръ изъ исторіи искусства, ничего человѣческаго не выражало бы и по самому себѣ замыслу не только предмета, но и духовнаго содержанія было бы лишено. Если скажутъ, что узору незачѣмъ быть выразительнымъ и достаточно быть красивымъ, нужно всезразить, что въ искусстве, и сама красота есть выраженіе человѣческой

внутренней гармонії. Съверный орнаментъ (древне-германскій и древне-славянскій) выражаетъ беспокойство и движение, южный (напримѣръ древне-греческій) — гармонію и покой; но и тотъ и другой и всякий оправданы въ своемъ художественномъ бытіи духовнымъ содержаніемъ, выраженнымъ въ нихъ, а не пріятностью для глаза или практической цѣлесообразностью , которые сами по себѣ не имѣютъ отношенія къ искусству. Главный признакъ искусства — цѣлостность художественного произведенія (орнаментъ чаше всего бываетъ частью, а не цѣлымъ и получаетъ оправданіе отъ цѣлаго), а цѣлостности этой безъ единства духовнаго содержанія, и ужъ конечно безъ его наличія, достигнуть вообще нельзя. Вотъ почему всякий ущербъ этого содержанія, въ той ли двухстепенной формѣ (сначала «Inhalt», потомъ «Gehalt»), которая свойственна изобразительнымъ искусствамъ, или въ той непосредственной, какая присуща архитектурѣ и музыкѣ, приводить кратчайшимъ путемъ къ распаду, къ разложенію искусства.

Ходъ исторіи одинаковъ повсюду, но едва ли не въ судьбѣ живописи онъ сказался всего яснѣй. Импресіонизмъ былъ послѣднимъ заостреніемъ ея изобразительной стихіи; но изображалъ онъ уже не міръ, не природу, а лишь наше представление о нихъ; и не представленіе вообще, а одинъ только зрительный образъ; и даже не просто зрительный образъ, а такой, что уловленъ въ одно единственное неповторимое мгновеніе. Этому вовсе не такъ ужъ противоположно направленіе современной живописи, идущее отъ Ванъ Гога и Мунха и окрещенное именемъ экспрессіонизма, хотя правильнѣе было бы его назвать импресіонизмомъ внутренняго міра, ибо оно точно такъ же ограничивается передачей эмоціональныхъ раздраженій нервной системы, какъ импресіонизмъ ограничивался раздраженіями сѣтчатой оболочки, отвлекая, выцѣживая ихъ изъ жизнющей полноты духовнаго и тѣлеснаго человѣческаго опыта. Переходъ отъ этихъ двухъ внутренно родственныхъ художественныхъ системъ къ кубизму и другимъ видамъ формалистической, «безпредметной» живописи вполнѣ послѣдователенъ и заранѣе предначертанъ. Импресіонистъ и экспрессіонистъ оба подвергали анализу вицѣшній или внутренній міръ и отвлекали отъ него отдельные качества для своей картины; кубистъ продолжаетъ ихъ дѣло, но онъ анализируетъ уже не міръ, а картину, т. е. само живописное искусство, разлагаетъ его на отдельные приемы и пользуется ими не для создания чего нибудь, а лишь для ихъ разъясненія кистью на полотнѣ и для доказательства своего о нихъ знанія. Кубисту не интересно писать картины; ему интересно лишь показать, какъ онъ пишутся. Такое отношеніе къ искусству возможно лишь въ концѣ художественной эпохи, такъ какъ оно пред-

полагаетъ существующими тѣ навыки, тѣ формы, которыя художникъ уже не обновляетъ, а лишь перетасовываетъ всевъ и вновь, чтобы строить изъ нихъ живописные свои ребусы. Связь такой живописи съ міромъ — внѣшнимъ или внутреннимъ — съ каждымъ годомъ становится слабѣй. Въ жизни образуются пустоты, незаполненные и уже незаполнимыя искусствомъ. Ихъ заполняетъ фотографія.

Искусство ни въ какія времена не отвѣчало одной лишь эстетической потребности. Иконы писались для молящихся, отъ портретовъ ожидали сходства, изображенія персиковъ или битыхъ зайцевъ вѣшали надъ обѣденнымъ столомъ. Отдельнымъ художникамъ это изрѣдко приносило вредъ, но искусство въ цѣломъ только въ этихъ условіяхъ и процвѣтало. Въ частности убѣжденіе, свойственное живописцамъ старыхъ временъ, что они производятъ лишь «копіи природы» было столь же практически полезно, сколь теоретически неосновательно. Голландскіе мастера считали себя не «артистами», а, такъ сказать, фотографами; это лишь два вѣка спустя фотографы стали претендовать на званіе «артистовъ». Въ старину гравюра была чаще всего «документомъ», воспроизводя дѣйствительность или произведеніе искусства, т. е. служила той же цѣли, какой нынѣ служить фотографія. Различіе между фотографіей и гравюрой такого рода не столько въ исходной или конечной точкѣ, сколько въ томъ пути, по которому онѣ следуютъ: одна проходитъ цѣликомъ сквозь человѣческую душу, другая — сквозь руководимый человѣкомъ механизмъ. Еще недавно отличительнымъ признакомъ фотографіи считалась точность даваемыхъ ею «снимковъ», «копій» видимаго міра. Одни художники обвиняли другихъ въ излишней близости къ природѣ и предлагали такого рода стремленія предоставить фотографамъ. Но все это основано на недоразумѣніи. Фотографія не просто механически воспроизводить, но и механически искажаетъ міръ. Плохой живописецъ уподобляется фотографу не любовью къ міру и желаніемъ передать его возможно полнѣй, — безъ этой любви, безъ этого желанія вообще не существовало бы изобразительныхъ искусствъ, — а лишь примѣненіемъ въ своей работѣ заранѣе готовыхъ, мертвенныхъ, механическихъ приемовъ, причемъ совершенно безразлично направлены ли эти приемы на воспроизведеніе видимаго міра или на какое угодно его измѣненіе.

Нападать на фотографію, какъ это дѣлаютъ и сейчасъ многіе артистически настроенные люди, за то что она всего лишь «подражаетъ дѣйствительности» и не помнить объ искусствѣ или «о красотѣ», значитъ не понимать существа той опасности, какую она представляеть для искусства. Свѣточувствительная пластинка даетъ двухмѣрное и безкрасочное, т. е.

вполні́ условне изображеніе видимаго міра; объективъ не-  
помѣрно увеличиває размѣры предметовъ, выдвинутыхъ  
на передній планъ; существуютъ и другія чисто-механическія  
искаженія видимости, проистекающія изъ устройства фо-  
тографического аппарата. Таксъ факты; но, конечно, можно  
противопоставить имъ тенденцію, заложенную въ фотографіи  
и особенно въ новѣйшихъ отвѣтственіяхъ ея, можно указать  
на идиотическое стремленіе современаго кинематографа да-  
вать уже не копію, а прямо таки дубль, не только видимаго,  
но и вообще чувственно воспринимаого міра. Нужно помнить,  
однако, что искусству опасно не то, что его въ корнѣ отри-  
цаеть, а то, что предлагаетъ болѣе или менѣе успѣшный сур-  
рогатъ. Сахарина за сахаръ никто бы не принималъ, если бы  
онъ не былъ сладокъ. Когда фотографія и кинематографъ  
потеряютъ всякую связь съ искусствомъ, они перестанутъ  
быть для него опасными. Бѣда не въ томъ, что современный  
фотографъ мнитъ себя художникомъ, не будучи имъ; бѣда въ  
томъ, что онъ и въ самомъ дѣлѣ располагаетъ извѣстными навыка-  
ми и средствами искусства. Къ тѣмъ условностямъ (а безъ услов-  
ностей искусства нѣтъ), кторыя ему предоставляетъ аппа-  
ратъ, прибавляются тѣ, которыхъ онъ достигаетъ самъ, снимая  
противъ свѣта, ночью, сверху, снизу, свободно выбирая сни-  
маемый предметъ и произвольно обрабатывая снимокъ. Во  
всѣхъ этихъ дѣйствіяхъ оказывается его выдумка, его вкусъ,  
его чувство «красоты». Всѣ эти дѣйствія ведуть къ изгото-  
влению поддѣльного искусства.

Уже полъ-вѣка тому назадъ художники стали замѣчать  
эстетическія возможности фотографіи. Дега первый восполь-  
зовался для своихъ картинъ передачей движенія, свойствен-  
ной моментальному снимку, неожиданнымъ вырѣзомъ, столь  
легко достигаемымъ на пластинкѣ или пленкѣ, и даже нѣко-  
торыми, невольными для фотографа, колористическими эфек-  
тами. Съ тѣхъ поръ произошло весьма опасное сближеніе фо-  
тографіи съ искусствомъ. Если импресіонистъ изображалъ,  
вмѣсто цѣлостнаго міра, лишь образъ его, запечатлѣнныи на  
сѣтчатой оболочкѣ глаза, то отъ сѣтчатки къ объективу не  
такой ужъ трудный оставался переходъ. Если Пикассо, и ку-  
бисты вслѣдъ за нимъ, отказались отъ всякаго «почерка», отъ  
всѣхъ личныхъ элементовъ живописнаго письма, превратили  
картину въ сочетаніе ясно очерченныхъ плоскостей, равно-  
мѣрно по малярному окрашенныхъ, то этимъ они расчистили  
путь картинѣ, отъ начала до конца изготовленной механиче-  
скимъ путемъ, къ которой какъ разъ и стремится современная  
фотографія. Дѣло тутъ, повторяю, не въ «списываніи» предме-  
та или въ отказѣ отъ этого списыванія; оно исключительно  
въ механическихъ приемахъ, которые при отсутствії предме-

та становится еще легче примѣнять. Можно приготовить для фотографированія столь произвольное сочетаніе неживыхъ вѣщей, что фотографія покажется совершенно безпредметной. Современные фотографы научились дстигать самыхъ неожи-данныхъ эффектовъ путемъ такъ называемаго монтажа или другими путями, дальнѣйшее развитіе получившими въ кинематографѣ. Область фантастического, ирреального для нихъ столь же, а быть можетъ и больше открыта, чѣмъ для живописцевъ. Но въ томъ то и заключается страшная угроза, что въ фотографіи уже нѣтъ живой природы и одухстворенного человѣка, а есть лишь механическій осколокъ міра и такие же механические оборотни, ларвы, призраки несуществующихъ вещей. Фотографія вытѣсняетъ искусство тамъ, где нуженъ документъ, котораго искусство больше не даетъ (напримѣръ, въ портретѣ); она побѣждаетъ его тамъ, где искусство отказывается отъ себя, отъ своего духа, отъ своей человѣческой — земной и небесной — сущности. Она побѣждаетъ, и на мѣстѣ преображенаго искусствомъ цѣлостнаго міра водворяется то придуманный, то подсмотрѣнный полу-человѣкомъ, полу-автоматомъ образъ совершенного небытія.

## 2.

Побѣда фотографіи не можетъ расцѣниваться съ точки зрењія искусства всего лишь, какъ успѣхъ врага на одномъ, твердо ограниченномъ участкѣ битвы. Она для живописи значитъ то же, что побѣда кинематографа для театра, торжество хорошо подобранныхъ «человѣческихъ документовъ» для романа, тріумфъ литературного монтажа для біографіи и критики. Дѣло не въ участіи тѣхъ или иныхъ посредствующихъ механизмовъ, а въ допускающей это участіе механизациіи самого мышленія. Механизациія эта есть послѣдняя ступень давно начавшагося разсудочнаго разложенія, захватившаго постепенно все наше знаніе о мірѣ, всѣ доступные намъ способы воспріятія вещей. Стилистический распадъ, обнаружившійся въ концѣ XVIII вѣка, можно рассматривать, какъ результатъ виїдренія разсудка въ самую сердцевину художественаго творчества: разложенію подверглась какъ бы самая связь между замысломъ и воплощеніемъ, между личнымъ выборомъ, личною свободой и надличной предопределенністю художественныхъ формъ. Стилизациія тѣмъ и отличается отъ стиля, что примѣняетъ разсудочно выдѣленныя изъ стилистического единства формы для возстановленія этого единства такимъ же разсудочнымъ путемъ. Точно такъ же, исчезновеніе изъ искусства человѣческой жизни, души, человѣческаго тепла озна-

чаетъ замѣну логоса логикой, торжество разсчетовъ и выкладокъ голаго разсудка. Тутъ все связано: но симптомы всеобъемлющей болѣзни оказались не одновременно въ разныхъ областяхъ. То, что въ началѣ прошлаго вѣка отчетливо проявилось въ архитектурѣ и прикладныхъ искусствахъ, то, что отдѣльные поэты тогда же или еще раньше провидѣли въ поэзіи, то въ живописи и въ скульптурѣ (которая не требуетъ отдѣльного разсмотрѣнія, такъ какъ въ XIX вѣкѣ шла за живописью, а въ наше время слѣдуетъ за архитектурой), особенно же въ музыкѣ не вездѣ въ Европѣ стало ясно еще и къ началу новаго столѣтія. Теперь этихъ колебаній, этихъ неровностей больше нѣтъ. Повсюду ощущается ущербъ человѣчности, утрата стиля; повсюду, не въ одной лишь «чистой» поэзіи, происходитъ своеобразное истонченіе художественной ткани; все тоньше, тоньше — гляди прорвется. Кое гдѣ уже какъ будто и прорвалось.

Въ живописи девятнадцатаго вѣка есть одна знаменательная особенность. Съ кѣмъ бы мы ни сравнивали ея великихъ мастеровъ изъ ихъ учителей или изъ художниковъ родственныхъ имъ въ прошломъ, мы увидимъ, что сходство будетъ каждый разъ въ другомъ, а различіе можетъ быть выражено одинаково. Делакруа подражаетъ Рубенсу, но отходить отъ него въ томъ же направленіи, въ какомъ Энгръ, подражающій Рафаэлю, отходитъ отъ Рафаэля. Импресіонисты XIX вѣка тѣмъ же самыми непохожи на своихъ предшественниковъ, импресіонистовъ XVII вѣка, чѣмъ непохожъ декораторъ Гогэнъ на декораторовъ Возрожденія или «Милосердный Самаритянинъ» Рембрандта на «Милосерднаго Самаритянина» Ванъ-Гога. Можно сказать, что все въ XIX вѣкѣ написано острѣе, тоньше, умнѣй, какъ бы кончиками пальцевъ — не всей рукою — и воспринимается тоже какой то особо чувствительной поверхностью нервной системы, какими то особо дифференцированными щупальцами души. Старая живопись обращалась ко всему нашему существу, всѣмъ въ насъ овладѣвала одновременно; новая — обращается къ разобщеннымъ переживаніямъ эстетическихъ качествъ, не связанныхъ съ предметомъ картины, оторванныхъ отъ цѣлостнаго созерцанія. Барбизонцы и тѣмъ болѣе импресіонисты стремятся передать видимость; Лорренъ или Рейсдалъ передавали во всей его тайной сложности человѣческое воспріятіе природы. Уже Делакруа и Энгръ одинаково предлагаютъ намъ, взамѣнъ органической полноты Рубенса и Рафаэля, какъ бы возсоединеніе химическимъ путемъ разъединенныхъ составныхъ частей ихъ творчества. Мане начинаетъ съ подражанія самому интеллектуальному изъ старыхъ мастеровъ, Веласкесу, и сразу же безконечно опережаетъ его въ интеллектуализмѣ. Рисунки

Дега или Вань-Гога, если угодно, еще духовнѣй, но вмѣстѣ съ тѣмъ поверхностнѣй и случайнѣй, чѣмъ рисунки Рембрандта, потому что у одного духовность въ остротѣ зрѣнія, у другого въ пароксизмѣ чувства; у Рембрандта она во всемъ. Для современныхъ живописцевъ она лишь убыль плоти; для него — всесильность воплощенія. Какъ всѣ великие живописцы старой Европы, онъ, величайшій изъ нихъ, присутствуетъ всѣмъ своимъ существомъ во всемъ самомъ разнородномъ, что онъ создалъ. Нѣтъ замысла для него безъ цѣлостнаго осуществленія; нѣтъ сознанія безъ бытія. И только девятнадцатый вѣкъ научился подмѣнять бытіе сознаніемъ.

Развитіе здѣсь начинается съ Гейи, а бытъ можетъ и ргнъше; оно отнюдь не закончилось и сейчасъ. Его позолительно, можетъ быть, сравнить съ развитіемъ современныхъ европейскихъ языковъ (англійского больше, чѣмъ другихъ) въ сторону крайнаго упрощенія грамматическихъ формъ и близкаго къ «телеграфному» строенію фразы, при которомъ выразительная и гармоническая система старого синтаксиса замѣняется запасомъ короткихъ формулъ, четко пригнанныхъ къ ссствѣнной имъ практической потребности. Отличіе современій живописи отъ живописи XIX вѣка въ этомъ направленіи почти такъ же велико, какъ отличіе импрессіонистического письма отъ письма Веласкеса или Хальса. Деренъ или Сегнзакъ несравненно менѣе конкретны, чѣмъ Курбе; Матиссъ разсчетливѣе, суше и острѣй любыхъ предшественниковъ своихъ въ минувшемъ вѣкѣ; мясистое мастерство Вламенка безплотнѣе, т. е. отвлеченнѣй воздушнаго генія Коро. У Пикассо и въ его школѣ картина придумывается, какъ математическая задача, подвергающаяся затѣмъ наглядному решенію. Въ недавнемъ прошломъ, Сезаннъ яснѣе, чѣмъ кто либо другой, понималъ опасность механизациі, заключенную уже въ импрессіонизмѣ и хѣль отъ своего искусства той самой живой полноты, которой не хватало его вѣку и еще менѣе хватаетъ нашему. Но Сезаннъ не былъ понять: отъ его зданія позаимствовали одни лѣса, архитектора въ немъ приняли за инженера и, соединивъ произвольно отторгнутые у него техническіе приемы съ такими же приемами сднестроя высмотрѣнными у Сера, основали кубизмъ и всѣ остальные формалистические системы послѣднихъ десятилетій, захотѣли искусство превратить въ эссенцію искусства и тѣмъ самымъ разрушили въ конецъ исконную его цѣлостность. Внѣшне противоположны этому теченію, но внутренно состнисательны ему и одновременно съ нимъ возникшій экспрессіонизмъ, и то искаине документа, которому отвѣчаетъ псѣда фотографіи, но которое въ Германіи (и отчасти въ Италіи) породило все же школу такъ называемой «*neue Sachlichkeit*», нового объективизма. Когда

распадается искусство, то не такъ уже важно, изберемъ ли мы для эстетическихъ упражненій опустошенную его форму или сырое «содержаніе»; а въ послѣднемъ случаѣ безразлично, поспѣшимъ ли мы выставлять вмѣсто картины наше собственное вывернутое нутро или будемъ выдавать за искусство разрѣзанную на куски дѣйствительность. Эстетические рефлексы также, какъ любопытство къ людямъ и вещамъ, еще и тогда продолжаютъ жить, когда искусство жить не можетъ.

Судьбы искусствъ — одна судьба. Вспоминаю скромную картину Курбе, годами не находившую покупателя у блестящаго парижского торговца. Вспоминаю маленькія пьесы для рояля Шуберта или Брамса, которые многіе изъ насъ разыгравали дѣтьми. На картинѣ изображенъ морской берегъ, песскъ, поросшій травой откосъ и двѣ приземистыя дѣтскія фигурки на первомъ планѣ, какъ бы рожденныя для того, чтобы глядѣть на это море, обитать на этомъ берегу. Никакой литературы во всемъ этомъ; только повсюду разлитое человѣческое трепетное тепло. Никакой литературы у Шуберта и Брамса, но любая каденція согрѣта изнутри живымъ дыханіемъ: молчи и слушай. Такъ и чувствуешь здѣсь и тамъ: не видимссть сдѣлана искусство и не чередованіе интерваловъ; въ искусство преобразилась жизнь. Какими холодными кажутся рядомъ съ этимъ измышенія современной живописи и музыки, особенно музыки! Разсудочное разложеніе сказалось въ ней позже, но быть можетъ, и рѣзче, чѣмъ въ другихъ искусствахъ. Недаромъ мелодія, образъ и символъ музыкального бытія, есть въ то же время образъ и символъ непрерывности, недѣлиности, неразложимости. Гете, чей музыкальный вкусъ былъ нѣсколько узокъ, оставилъ горсть изрѣченій о музыкѣ, болѣе глубокихъ и точныхъ, чѣмъ все, что было сказано послѣ него. Къ нимъ относятся гнѣвныя, записанныя Эккерманомъ слова: «*Композиція*, что за подлое слово! Мы обязаны имъ французамъ и намъ слѣдовало бы избавиться отъ него возможно скорѣй. Какъ можно говорить, что Моцартъ скомпановалъ своего «Донъ-Жуана»! *Композиція*, — какъ будто это какое-нибудь пирожное или печенье, состряпанное изъ смѣси яицъ, муки и сахара». Слово удержалось вопреки Гете, но онъ былъ, разумѣется, правъ возражая противъ примѣненія къ музыкѣ слова, по этимологическому своему смыслу гораздо лучше подходящаго для обозначенія компота и искажающаго самую суть того, что долженъ дѣлать композиторъ, отнюдь не складывающій свою музыку изъ отдѣльныхъ звуковъ или нотныхъ знаковъ, а создающій ее, какъ нерасторжимое, во времени протекающее единство, воспроизводящее собственную его духовную цѣлостность. Сверхразумное единство мелодіи, чудо мелоса есть образъ совершенства не только музыки, но и

всѣхъ искусствъ, и въ этомъ смыслѣ вѣрны слова Шопенгауэра о томъ, что къ состоянію музыки стремятся всѣ искусства. Уменіе чуда, аналитическое разъясненіе его, само по себѣ есть уже гибель творчества.

Вплоть до недавнихъ лѣтъ музыкальное творчество подчинялось стилю, созданному работой нѣсколькихъ вѣковъ и столь же непохожему на стиль древне-греческой или китайской музыки, какъ готическій соборъ непохожъ на пѣстумскіе храмы. Грамматика этого стиля преподается до сихъ поръ въ консерваторіяхъ Европы и Америки, но чѣмъ дальше, тѣмъ больше, — въ качествѣ грамматики мертваго языка, который считаются полезнымъ изучать, но которымъ уже не пользуются въ жизненномъ обиходѣ. Если же и пользуются, то какъ любой другой стилистической системой, изучаемой исторіей музыки, причемъ останавливаются по преимуществу на какой-нибудь давно прошедшей его ступени, конструируемой, разумѣется, условно, такъ какъ живой стиль, подобно живому организму, не знаетъ остановокъ въ своемъ развитіи. Современники наши возвращаются къ Моцарту или Баху совершенно такъ же, какъ писатели поздней Имперіи возвращались къ Вергилію и Цицерону: изъ пристрастія къ чужому языку. Стилизація въ музыкѣ, разумѣется, такъ же возможна, и въ наше время почти такъ же распространена, какъ въ другихъ искусствахъ. Какъ и тамъ, свидѣтельствуетъ это не о замѣнѣ одного стиля другимъ, а объ уничтоженіи стиля вообще, что и позволяетъ музыканту свою личную манеру составлять изъ обрывковъ любыхъ, хотя бы самыхъ экзотическихъ, музыкальныхъ, стилей. И точно такъ же какъ въ поэзіи, въ живописи, въ архитектурѣ утрата стиля оборачивается въ то же время ущербомъ человѣчности, распадомъ художественной ткани, наплывомъ неодухотворенныхъ формъ. Разлагается, истлѣваетъ не оболочка, а сердцевина музыки.

Гете и здѣсь заглянулъ въ самую глубь. «Въ музыкѣ, — пишетъ онъ, — явлено всего полнѣй достоинство искусства, ибо въ ней нѣтъ материала, который приходилось бы вычитать. Она вся цѣликомъ — форма и содержаніе, она возвышаетъ и облагораживаетъ все, что выражаетъ». Такова музыка въ своей силѣ и славѣ, но уже девятнадцатый вѣкъ сталъ протаскивать въ нее всевозможный литературнаго происхожденія материалъ, что въ свою очередь вызвало реакцію, намѣченную уже теоріей Ганслика и приведшую къ отрицанію и самого содержанія, а не только материала, къ формализму, нисколько не лучшему по сути дѣла, чѣмъ вся «звукопись», всѣ «программы», всѣ увертюры «Робеспьеръ». Неумѣніе отличить духовное содержаніе (*Gehalt*), непередаваемое словами, — отъ материальнаго содержимаго (*Inhalt* или *Stoff*) характерно для музыкаль-

ныхъ споровъ еще самаго недавняго времени. Роль изобразительныхъ, иллюстративныхъ пріемовъ въ музыкальномъ искусстве, разумѣется, очень скромна; Гете это понялъ, онъ понялъ, что музыкѣ не нужно никакого внѣшняго предмета, но онъ изъ этого отнюдь не заключилъ, что она не должна ничего выражать, ни къ чему не относиться въ духовномъ мірѣ: то, что она выражаетъ и есть ея содержаніе. Содержаніе это въ XIX вѣкѣ становилось все болѣе непосредственно-человѣческимъ, душевно-тѣлеснымъ, земнымъ, отрѣшеннымъ отъ истинной духовности; но отказаться совсѣмъ отъ содержанія, значитъ, собственно отказаться и отъ формы: формъ безъ содержанія не бываетъ, бываютъ лишь формулы, либо совсѣмъ пустыя, либо начиненные разсудочнымъ, дискурсивнымъ содержаніемъ, какъ тѣ, что примѣняются въ правовѣдѣніи или математикѣ. Формалисты, сторонники химически чистой музыки, не замѣняютъ одно содержаніе другимъ, а подмѣняютъ форму разсудочной формулой и вслѣдствіе этого разрушаютъ разсудку недоступную музыкальную непрерывность: не композиторствуютъ, а и въ самомъ дѣлѣ варятъ компотъ, не творятъ, а лишь сцѣпляютъ въ механическій узоръ умерщвленныя частицы чужого творчества.

Дробленіе временного потока музыки съ полной очевидностью проявляется впервые у Дебюсси и его учениковъ. Вмѣсто расплавленной текучей массы, члененія которой не преграждаютъ русла, гдѣ она течетъ, у нихъ — твердо очерченные звучащіе островки, въ совокупности составляющіе музыкальное произведеніе. Импресіонистическая мозаика Дебюсси выравнивается у Равеля въ сторону классической традиціи (между ними такое же взаимоотношеніе, какъ въ поэзіи между Малларме и Валери), но и для Равеля музыкальное произведеніе есть лишь сумма звучаній, цѣлостность которой только и заключается въ общей окраскѣ, въ «настроеніи» и «впечатлѣніи». Вся эта школа была реакцией противъ музыки ложно-эмоциональной, риторически-напыщенной и въ свою очередь вызвала реакцію, направленную противъ ея собственного культа ощущеній (вмѣсто чувствъ), противъ щекотанія слуха тонкостями оркестровки и гармоніи или, какъ у ранняго Стравинского, пряностями ритма. Однако и это движеніе не положило конца музыкальному чревоугодію, обращенному, во слѣдъ негритянскихъ образцовъ, даже не къ слуху, а къ несравненно болѣе низменнымъ воспріятіямъ недавно открытаго нѣмецкимъ физіологомъ Катцемъ «вибраціонного чувства», доступнаго и глухимъ. Насильственное упрощеніе музыкальной ткани продиктовано либо выдуманнымъ классицизмомъ и ученой стилизацией, либо (какъ у Вейлля) еще болѣе бездуховнымъ обращеніемъ къ исподнимъ, массовымъ инстинк-

тамъ слушателя, чѣмъ была старая угодливость по отношенію къ его индивидуальнымъ гастрономическимъ причудамъ. Паденіе музыкального воспитанія, а слѣдственно и вкуса, связанное съ механическими способами распространенія и даже производства музыки, приведшими къ невѣроятному размноженію звучащей ерунды, все болѣе превращаютъ музыкальное искусство въ обслуживающую рестораны, танцульки, кинематографы и мѣщанская квартиры увеселительную промышленность, изготавливающую уже не музыку, а мьюзикъ, — каковымъ словомъ съ недавняго времени въ американскомъ обиходномъ языкѣ обозначаютъ всякое вообще занятное времяпрепровожденіе. Истинной музыкѣ, безсильной заткнуть рупоръ всесвѣтнаго громкоговорителя, остается уйти въ катакомбы, искупить суетливые грѣхи и въ самоотверженномъ служеніи вѣчному своему естеству обрѣсти голоса цѣломудрія, вѣры и молитвы.

### 3.

Не было, кажется, идеи болѣе распространенной въ минувшемъ вѣкѣ, чѣмъ идея господства человѣка надъ природой посредствомъ «завоеваній техники». Кое кто остался ей вѣренъ и по сей день, несмотря на ея приведеніе къ нелѣпости въ совѣтской Россіи, гдѣ обнаружилось, что побѣда надъ природой есть также и побѣда надъ человѣческой природой, ея вывихъ, увѣчье, и, въ предѣлѣ, ея духовная или физическая смерть. Если человѣкъ — властитель и глава природы, то это не значитъ, что ему пристало быть ея палачомъ; если онъ — хозяинъ самого себя, то это не значитъ, что ему позволено вести хищническое хозяйство. Девятнадцатый вѣкъ очень любилъ слова: организовывать, организація, но въ дѣйствіяхъ, обозначаемыхъ этими словами, отнюдь не принималъ во вниманіе истинныхъ свойствъ и потребностей живого организма (сущность этихъ дѣйствій изображается гораздо точнѣй излюбленнымъ въ современной Италіи глаголомъ *sistemare*). Организаторы государства, хозяйства, жизни вообще и неотрывнаго отъ нея человѣческаго творчества, всего чаще насиливали эту жизнь, навязывали ей мертвящую систему, не справившись съ ея законами, приводили ее въ порядокъ, — и въ порядокъ какъ разъ неорганическій. Природу можно уподобить саду, надъ которымъ человѣкъ властвуетъ на правахъ садовника, но вмѣсто того, чтобы подстригать деревья и поливать цветы, онъ деревья вырубилъ, цветы выкополь, землю утрамбовалъ, засипъ ее бетономъ, и на образовавшейся такимъ образомъ твердокаменной площадкѣ предается неестественнѣй тренировкѣ тѣла и души, дабы возможно скорѣй превратиться въ законченнаго робота. Въ томъ саду цветло искусство; на бетонѣ оно не расцвѣтѣтъ.

Одинъ изъ парадоксовъ искусства (области насквозь парадоксальной) заключается въ томъ, что хотя оно и человѣческое дѣло на землѣ, но не такое, надъ которымъ человѣкъ былъ бы до конца и нераздѣльно властенъ. Свои творенія художникъ выращиваетъ въ себѣ, но онъ не можетъ ихъ изготавливать безъ всякаго ростка изъ материаловъ, покупаемыхъ на рынкѣ. Чтобы создать что-нибудь, надо себя отдать. Искусство въ человѣкѣ, но чтобы его найти, надо всего человѣка переплавить, перелить въ искусство. Въ предшественномъ произведеніи всегда открывается нѣчто такое, что въ душѣ автора дремало, оставалось скрытымъ и невѣдомымъ. Въ великихъ произведеніяхъ есть несмѣтныя богатства, о которыхъ и не подозрѣвали ихъ творцы. Однако богатства эти имѣются тамъ только потому, что художникъ ничего не приприталъ для себя, все отдалъ, всѣмъ своимъ существомъ послужилъ своему созданію. Творческій человѣкъ тѣмъ и отличается отъ обыкновенного трудового человѣка, что даетъ не въ мѣру, а свыше силъ; но если онъ не всѣ свои силы отдастъ, то не будетъ и никакого «свыше». Человѣкъ долженъ вложить въ искусство свою душу и вмѣстѣ съ ней самому ему невѣдомую душу своей души, иначе не будетъ искусства, не осуществится творчество. Вопреки мнѣнію практическихъ людей, только то искусство и нужно человѣку, которому онъ служить, а не то, которое прислуживаетъ ему. Плохо, когда ему остается лишь ублажать себя порабощеннымъ, униженнымъ искусствомъ. Плохо, когда въ своей творческой работѣ онъ работаетъ только на себя.

Съ тѣхъ поръ, какъ исчезло предопредѣляющее единство стиля и была забыта соборность художественного служенія, освѣщавшая послѣдній закоулокъ человѣческаго быта, искусство принялось угождать эстетическимъ и всякимъ другимъ (въ томъ числѣ религіознымъ и моральнымъ) прихотямъ человѣка, пока не докатилось до голой цѣлесообразности, до механического удовлетворенія не живыхъ и насущныхъ, а разсудкомъ установленныхъ абстрактныхъ его нуждъ. Зданіе, переставъ рядиться въ павлинья перья вымершихъ искусствъ, превратилось въ машину для жилья, по выраженію Лекорбюзье, — или въ машину иного назначенія. Музыка продержалась въ силѣ и славѣ на цѣлый вѣкъ дольше, чѣмъ архитектура, но и ее вынуждаютъ на нашихъ глазахъ содѣйствовать пищеваренію человѣческой особи или «трудовому энтузіазму» голоднаго человѣческаго стада. Въ изобразительномъ искусствѣ и литературѣ все болѣе торжествуютъ двѣ стихіи, одинаково имъ враждебныя: либо экспериментъ, либо документъ. Художникъ то распоряжается своими пріемами, какъ шахматными ходами и подмѣняетъ искусство знаніемъ о его возможностяхъ, то потрафляетъ болѣе или менѣе праздному нашему

любопытству, обращенному уже не къ искусству, какъ въ первомъ случаѣ, а къ исторіи, къ природѣ, къ собственному его разоблаченному нутру, иначе говоря предлагаетъ намъ легко усваиваемый матеріалъ изъ области половой психо-патологіи, политической экономіи или какой-нибудь иной науки. Можно подумать на первый взглядъ, что вся эта служба человѣку (которую иные пустословы называютъ служеніемъ человѣчеству) приводитъ къ особой человѣчности искусства, ставить въ немъ человѣка на первое мѣсто, какъ въ Греціи, гдѣ онъ былъ «мѣромъ всѣхъ вещей». На самомъ дѣлѣ происходитъ какъ разъ обратное. Искусство, которымъ вполнѣ владѣеть человѣкъ, которое не имѣетъ отъ него тайнъ и не отражаетъ ничего, кроме его вкуса и разсудка, такое искусство какъ разъ и есть искусство безъ человѣка, искусство, не умѣющее ни выразить его, ни даже изобразить. Изображаль и выражалъ человѣческую личность портретъ Тиціана или Рембрандта въ несравненно большей степени, чѣмъ это способна сдѣлать фотографія или современный портретъ, полученный путемъ эстетической вивисекціи. По шекспировскимъ подмосткамъ двигались живые люди; современную сцену населяютъ психологіей напичканныя тѣни или уныло-стилизованные бутафорскіе шуты. Искусство великихъ стилистическихъ эпохъ полностью выражаетъ человѣка именно потому, что въ эти эпохи онъ не занятъ исключительно собою, не оглядывается ежеминутно на себя, обращенъ, если не къ Творцу, то къ творенію, въ несказанномъ его единствѣ, не къ себѣ, а къ тому высшему, чѣмъ онъ живъ и что въ немъ живетъ. Все только-человѣческое ниже человѣка. Въ томъ искусствѣ нѣть и человѣка, гдѣ хотеть быть только человѣкъ.

Все изображаемое да будетъ преображенено; все, что выражено, да станетъ воплощеннымъ. Это и есть тайный законъ всякаго искусства, несоблюденіе котораго, вольное или невольное, сознательное или нѣтъ, карается нескончаемымъ хожденіемъ по мукамъ. Художникъ проваливается изъ ада въ худшій адъ, странствуя изъ сырой дѣйствительности въ міръ развоплощенныхъ формъ и возвращаясь опять къ образамъ жаждущимъ преображенія. Никакой умъ и талантъ, никакія знанія одни его не спасутъ, не помогутъ найти животворящее, утраченное имъ слово. Преображеніе не есть операція вычисляющаго разсудка, оно есть чудо, и воплощеніе — чудо, еще болѣе чудесное. Ихъ истинный смыслъ открывается не въ философіи, не въ наукѣ, не въ самомъ искусствѣ, а только въ мифахъ и таинствахъ религіи. Изъ религіи исходятъ и въ религію возвращается всякое искусство, не только въ смыслѣ историческомъ или индивидуально-психологическомъ, но и въ силу собственной своей логики или металогики, зависящей отъ нѣотъемлемой его природы. Всѣ понятія, безъ которыхъ нельзѧ и подой-

ти къ сколько нибудь углубленному истолкованію искусства, коренятся въ религіозной мысли, и даже словесныя формы, отвѣчающія имъ, заимствованы у богословія. Вѣрно это не только о понятіяхъ преображенія и воплощенія, опредѣляющихъ творческій путь художника, но и о понятіяхъ, относящихся къ законченному произведенію искусства, гдѣ мы находимъ ту цѣлостность, то совмѣщеніе противоположностей, пониманіе которыхъ составляетъ важнѣйшій предметъ религіозной онтологіи и высшую свою форму получаетъ въ христіанской доктринѣ. Если въ художественномъ произведеніи противоположности не совмѣщены, оно распадается на составные части; если онъ не достаточно противоположны, оно оказывается вялымъ и пустымъ. Уже въ его творческомъ ядрѣ совмѣщаются необходимость и свобода, личный выборъ и надличное предопределѣніе; единство стиля потому такъ и насущно для искусства, что оно есть гарантія этой совмѣстности, этого сліянія, подобнаго тому сліянію враждующихъ началъ, какое постулируется христіанскимъ учениемъ о свободѣ воли.

Законъ противорѣчія для искусства отмѣненъ, или, вѣрнѣе, замѣненъ закономъ всеединства. Логика искусства есть логика религіи. Искусство ее принимаетъ, религія ее даетъ. При этомъ искусство не только тяготѣеть къ религіи, вродѣ того, какъ тяготѣеть къ математикѣ современное естествознаніе, да и вся современная наука, т. е. заимствуя у нея свое интеллектуальное строеніе, но и реально коренится въ ней, будучи въ своей глубинѣ съ нею соприродно. Вотъ почему искусство еще не гибнетъ, когда отдается отъ церкви, когда художникъ перестаетъ исповѣдывать внутренно еще живущую въ немъ вѣру, тогда какъ естествознаніе въ современной его формѣ стало бы невозможнымъ, если бы исчезла вѣра въ математику. Гибнетъ искусство послѣ того, какъ погибаетъ стиль, хотя бы не религіозный, но утверждающій, въ силу самаго своего существа, сверхразумный, коренящійся въ религіи смыслъ искусства. Окончательно разрушаютъ этотъ смыслъ рационализирующія, механизирующая сила, удушающая всякой зародышъ художественного творчества. Механическимъ сложеніемъ распавшихся частицъ духа не воплотить, міра не преобразить, антиномической ткани художественного произведенія не создать и цѣлостной вселенной не построить. Послѣдняя отторженность отъ религіи, отъ религіознаго мышленія, отъ укорененного въ религіи міро-созерцанія и міро-построенія (замѣняемаго разсудочнымъ міро-разложеніемъ) не то что отделяетъ искусство отъ церкви, дѣлаетъ его нерелигіознымъ, «свѣтскимъ»; она отнимаетъ у него жизнь.

Безъ видимой связи съ религіей искусство существовало долгіе вѣка. Но невидимая связь въ тѣ вѣка не порывалась.

Художникъ новой исторі — Шекспиръ, Гете, Пушкинъ — жилъ въ мірѣ уже не религіозномъ (въ какомъ жилъ Данте), но все еще въ подлинно человѣческомъ, управляемомъ совѣстю, иначе говоря проникнутомъ тайной религіей мірѣ, не въ мірѣ, вѣрующемъ во власть одной лишь таблицы умноженія. Художникъ, пусть и невѣрующей, въ своемъ искусствѣ все же творилъ таинство, послѣднее оправданіе котораго религіозно. Совершенію таинства помогало чувство стиля, особое художественное благочестіе и благообразіе. Таинство можетъ совершаться и грѣшными руками; современное искусство разлагается не потому, что художникъ грѣшенъ, а потому, что, сознательно или нѣтъ, онъ *отказывается совершать таинство*. Художественное творчество есть своего рода пресуществленіе даровъ, котораго никто еще не совершалъ по учебнику химіи, въ стерилізованной ретортѣ. Разсудокъ убиваетъ искусство, вытѣсняя высшій разумъ, издревле свойственный художнику. Тамъ, где этотъ разумъ сохранился, — а въ современному мірѣ мы еще повсюду наталкиваемся на его слѣды, — человѣкъ уже понялъ, что искусство онъ снова обрѣтетъ только на путяхъ религій. Все живое, что пробивается сейчасъ сквозь тлѣніе, прикрытое камнемъ и металломъ, только упованиемъ этимъ и живетъ. Нѣть пути назадъ, въ человѣческій мірѣ, согрѣваемый незримо божественнымъ огнемъ свѣтящимъ сквозь густое облако. Отъ смерти не выздоравливаютъ. Искусство — не больной, ожидающій врача, а мертвый, чающій воскресенія. Оно возстанетъ изъ гроба въ сожигающемъ свѣтѣ религіознаго прозрѣнія или, отслуживъ по немъ скорбную панихиду, намъ придется его прахъ предать землѣ.

B. Вейдле.