

КРИЗИСЪ ИСКУССТВА

При окончательномъ подсчетѣ завоеваній и утратъ въ области духовныхъ и культурныхъ цѣнностей нашей эпохи въ общемъ итогѣ приходится снести на дефицитъ одну величайшую цѣнность.

Всякій кому дорого искусство, кто сознаетъ его первенствующее значеніе въ культурѣ человѣческой, и для культуры, кто живетъ съ нимъ и въ немъ, не можетъ съ глубокой скорбью и тревогой не осознать, исходя изъ высшаго критерія міровой іерархіи цѣнностей, что нынѣ искусство во всѣхъ своихъ проявленіяхъ и отрасляхъ *снизилось* во всемъ своемъ уровнѣ, уменьшилось въ удѣльномъ вѣсѣ, снижается и мелчаетъ все больше и больше.

Во всѣхъ областяхъ искусства встрѣчаются, конечно, и хорошія произведенія и недоуженные таланты, *но великаго искусства больше нѣтъ*.

Почему его нѣтъ? Вѣрнѣе, больше нѣтъ? Можетъ ли оно быть? Или *уже* не можетъ? Или *теперь*, не можетъ, въ нынѣшней установкѣ жизни и культуры, и *почему* не можетъ? И это не зависимо отъ природной одаренности отдѣльныхъ индивидуальностей.

Это — великая, глубокая, тревожная проблема, вѣрнѣе рядъ проблемъ неразрывно связанныхъ съ сознаниемъ тѣхъ пустотъ и неблагополучій въ духовной жизни (мы уже не говоримъ объ устройствѣ земной), которыя мы испытываемъ, чувствуемъ и переживаемъ какъ сыны нашего вѣка.

Озаглавивъ нашу статью: «Кризисъ искусства» мы ясно сознаемъ, что эти слова могутъ вызвать недоумѣніе.

Намъ скажутъ: искусство, какъ самое яркое выявленіе культуры народа является отраженіемъ мыслей и настроеній той или иной эпохи, и какъ таковое оно подвластно *конечно* общему закону исторической эволюціи. Вполнѣ естественно, что каждая эпоха не можетъ не создавать свои, соответствующи-

ція ей, естетическія понятія и формы. Формы эти мѣняются подобно тому, какъ движется и мѣняется все въ потокѣ исторіи. *Παντασεν*. Течеть и мѣняется философская, научная мысль. Если говорить о «кризисѣ», то послѣднія на своемъ пути развиваются подъ знакомъ почти непрерывнаго кризиса, что не означаетъ ни въ какомъ случаѣ кризиса науки вообще какъ таковой.

Но если принять этотъ терминъ (какъ это часто дѣлается) по отношенію къ смѣнѣ научныхъ законовъ и методовъ, то понятіе о кризисѣ въ сферѣ *религіи, морали и искусства*, являющихся *тремя основами жизни чувства* нельзя по природѣ своей приравнять ни къ какому сдвигу въ сферѣ научной мысли (*).

Въ этой сферѣ чувствъ истина является *постулатомъ* въ противоположность законамъ основаннымъ на опытѣ и доказательствѣ въ области научной мысли. Въ сферѣ чувствъ есть абсолютное *да*, или *нѣтъ*.

Поэтому терминъ «кризисъ», применяемый у одра больного въ *этой* сферѣ, въ частности въ искусствѣ, приобретаетъ значеніе весьма къ нему близкое.

Подобный кризисъ есть *полный переломъ*, а не новая слѣдующая ступень развитія, подобно смѣнѣ ступени на пути продвигающейся во мракъ научной мысли, нащупывающей истину, ее завоевывающей и въ ней разочаровывающейся, принимающей и отвергающей ту или другую гипотезу.

Понятіе о *кризисѣ искусства*, о которомъ будетъ идти рѣчь, нами *рѣзко противопоставляется* (и это вопреки взглядамъ многихъ историковъ искусства) понятію даже самой рѣзкой смѣны въ порядкѣ эволюціи. Оно означаетъ *полный срывъ, гибель абсолютная* утраченной великой цѣнности, а не *низведение* или *обезцѣнивание* прежней, временной иллюзорной, отжившей *опровергнутой* цѣнности въ силу появленія и признанія *новой* ея смѣняющей, какъ это имѣетъ мѣсто въ исторіи научныхъ законовъ (**).

О подобномъ кризисѣ, вѣрнѣе двухъ моментахъ *кризиса искусства* христіанской эры мы и будемъ говорить, о двухъ *глубокихъ взрывахъ* изъ самыхъ нѣдръ, а не о кризисахъ *въ*

*) И это безъ всякаго противорѣчія съ законами исторической перспективы и съ объективной исторической оцѣнкой явленій.

***) Научныя теоріи Ренана, Штраусса, Соломона Рейнака, Гюйо («*l'Intelligence de l'Avenir*»), и друг., открывшія штурмъ по цитадели религіи ставили вопросъ бытія или небытія религіи вообще — быть или не быть, приводя такой альтернативой къ черной безднѣ въ сферѣ чувствъ путемъ уничтоженія цѣнности окончательно незамѣнимой и это въ порядкѣ кризиса.

искусствѣ въ отдѣльныя эпохи, что привело бы къ очерку отдѣльныхъ школъ и теченій, короче къ очерку исторіи искусства, отнюдь не входящему въ нашу задачу.

Тема о кризисѣ искусства столь широка, сложна и многогранна, что за недостаткомъ мѣста приходится не раскидываться въ ширь, а идти въ глубь, заостряя тему на самомъ существенномъ и, на сей разъ, ограничивая ее *пластическимъ искусствомъ*. Такихъ срывовъ, кризисовъ пластическаго искусства христіанской эры мы считаемъ *два*.

Первый ознаменовалъ собой конецъ подлинной религиозной живописи, наступившей въ эпоху Возрожденія. *Второй* кризисъ искусства мы усматриваемъ въ нашей современной эрѣ: кризисъ глубочайшій, параличъ, породившій своего рода *эсхатологию* искусства.

Надо ли говорить о томъ, какую отвѣтственность беремъ мы на себѣ и до какой степени заостряетъ основную мысль, говоря объ эпохѣ Возрожденія, столь ослѣпительной по блеску талантовъ, что она представляла собой кризисъ не въ искусствѣ, а *самого искусства*.

Подобно тому какъ врачъ усматриваетъ будущій параличъ въ измѣненіи рефлексовъ зрачка — признакъ обреченности больного, несмотря на кажущееся цвѣтущимъ его здоровье, мы усматриваемъ по яснымъ признакамъ въ этой внѣшне блестящей эрѣ искусства его будущій закатъ — процессъ измѣряемый, конечно, столѣтіями.

* * *

Для раскрытія сути перваго изъ двухъ названныхъ кризисовъ, надо подняться на двѣ самыя высокія вершины горняго кряжа искусства, съ ихъ высотъ многое станетъ ясно, откроется широкая даль.

Какимъ было искусство до Возрожденія, какова его природа, его значеніе, и какова природа искусства Возрожденія, первое искусство, умертвившее, поразившее его въ самое сердце и уже во всякомъ случаѣ *не развившее* и *неусовершенствовавшее* «искусство примитивное», какъ мы читали во многихъ учебникахъ и трудахъ по исторіи искусства (*). Неудивительно, что въ связи съ этимъ, залы съ примитивами въ музеяхъ обычно рассматривались какъ залы «приготовитель-

*) Мы увидимъ изъ послѣдующаго, какое поистинѣ изумительное недомысліе заключало въ вѣнахъ это псіаніе «примитивъ», заключающее въ себѣ представленіе о послѣдующей ступени болѣе совершеннаго достиженія, болѣе *зрѣлаго*, болѣе высокаго искусства, какимъ въ этомъ представленіи является, конечно, эпоха Возрожденія.

наго класса» въ сравненіи съ залами картинъ Возрожденія.

Слѣдую традиціямъ и завѣтамъ Востока, искусства Ассиріи, Халдеи, Египта и наравнѣ съ ними Христіанское искусство до эпохи Возрожденія было *религіознымъ* въ самомъ широкомъ и глубокомъ смыслѣ слова, т. е. изобразителемъ *міровыхъ идей въ аспектъ религіознаго міросозерцанія*. Высокое назначеніе этого религіознаго искусства заключалось въ символическомъ отображеніи трансцендентнаго міра божественныхъ истинъ Евангельскаго слова. Подобное заданіе требовало соотвѣтствующей темы *одохотворенной формы* высочайшей по совершенству, глубокой по значенію, подчасъ ослѣпительной по роскоши (*), что и повлекло за собой соотвѣтствующую технику и выборъ матерьяла какъ средства выраженія религіозной мысли (замѣтимъ, что восточные атаквизмы и традиціи, коренящіяся въ русскомъ народѣ, содѣйствовали сохраненію этой формы въ Россіи даже послѣ наступившаго въ Европѣ кризиса).

Подымаясь на вершину не будемъ задерживаться тамъ, гдѣ это религіозное искусство было еще во власти античнаго стиля (живопись катакомбъ и самыхъ древнихъ мозаикъ и фресокъ) и на склонѣ внизъ, когда оно стало проникаться античнымъ духомъ Возрожденія.

Исторія не знаетъ такого момента въ искусствѣ, какъ эпоха религіозной живописи до Возрожденія, когда выявилось бы болѣе тѣсное сліяніе *цѣли, средствъ и темы* въ искусствѣ.

Въ настоящее время оно отвѣчаетъ потребности *«какъ»* и только *«какъ»* въ большинствѣ случаевъ, а рѣдко *«что»*, и менѣе всего *«для чего»*.

Въ эту эпоху *«что»*, и *«для чего»* мыслились неразрывно вмѣстѣ: это была *неразрывная триада* въ сферѣ художественныхъ представленій.

«Что»: Богъ, Богородица, Святые, небесныя сферы рая. *«Для чего»* — для христіанской вѣры, религіи и церкви. Объектъ и цѣли обусловили *средство* и орудіе, *матерьялъ*, играющій въ искусствѣ, гораздо болѣе, чѣмъ думаютъ, рѣшающую роль.

Матерьялъ религіозной живописи былъ указанъ стѣной храма. Форма изображенія на вертикальной прямой или полукруглой плоскостной архитектурной поверхности опредѣлялась мудрой и глубокой мыслью — *двумя измѣреніями*, исключаящими третье измѣреніе какъ запретный плодъ, содержащій въ себѣ соблазнъ и опасности иллюзіи и реальности, обмана зрѣнія.

Матерьялъ и форма, техника, архитектурность компо-

*) Мозаика.

зиціи, требующая строгой, подчеркнутой, обобщенной линіи, все то, что считалось неумѣлостью, примитивностью — отсутствіе перспективныхъ сокращеній плановъ и линій, отсутствіе свѣта-тѣни, отсутствіе гибкости въ движеніяхъ, отсутствіе индивидуальности въ выраженіи ликовъ схематически сведенныхъ къ одной формулѣ глазъ, рукъ и ногъ, трактовки одѣяній, упрощенность фона нарочито сведеннаго къ одной золотой поверхности — все сводилось къ одной общей поставленной задачѣ, къ одной руководящей главной *идеѣ*: Temps absolu — вѣчность духа, души — такова доминирующая, отвлеченная идея, которая не укладывается въ понятія о переменчивыхъ формахъ земного бытія и, которая не мирится съ идеѣй пространства и времени, изображеніемъ случайныхъ движеній тѣла, случайной игры взора, случайной игры цвѣта и свѣта, случайнаго пейзажа, случайнаго сюжета, повѣствовательнаго мотива, взятаго изъ реальнаго міра.

Эта отвлеченная идея конкретизируется въ двухъ видахъ, въ планѣ внѣшняго изображенія въ ту эпоху:

Въ Ритмъ и Символь.

Ритмъ во всемъ архитектурномъ построеніи композиціи; ритмъ объемовъ, музыкальной гармоніи линій и красочныхъ поверхностей, ритмъ въ мудромъ соотвѣтствіи и равновѣсіи частей (въ линейномъ ихъ обрамленіи), сведенныхъ къ цѣлому, закономерному построенію; Ритмъ — однообразная повторность, математическая логика, величавое спокойствіе, равновѣсіе и соотвѣтствіе, дающее впечатлѣніе безконечности, вѣчности, неизмѣнности, *самъ по себѣ* носилъ въ художественныхъ представленіяхъ той эпохи (а равно и въ Египетскомъ искусствѣ) *великую мистическую тайну* нѣкихъ высшихъ непреложныхъ законовъ, которыми управляется движеніе свѣтилъ и механика мірозданія.

Поскольку Ритмъ заложенъ былъ въ основу религіозной живописи, постольку онъ опредѣлялъ ея религіозное значеніе.

Ритмъ мѣслился *какъ духъ*, духовный элементъ, заключенный *въ самой формѣ изображенія*, даже внѣ вопроса о *содержаніи* изображенія. Онъ *самъ по себѣ* былъ призванъ дѣйствовать на мысль и эстетическое сознаніе *независимо отъ фабулы, темы*, повышавшихъ до предѣльной высоты въ искусствѣ той эпохи его непосредственное дѣйствіе.

Ритмическія построенія композиціи, развивающіяся правильными волнами и кругами отъ центра къ периферіи, симметрия, равновѣсіе частей, правильность чиселъ и интерваловъ въ подобномъ искусствѣ были словно подчинены нѣкой вѣчной, творческой, мудрой, вѣсшей *міровой волѣ*, отобра-

женной въ художественномъ твореніи, воли, дающей образамъ свою особую жизнь и свое *безпрерывное движеніе*, столь же постоянное, сколько закономѣрное (и быть можетъ гораздо болѣе убѣдительное, чѣмъ изгибы торсовъ у Микель Анджело).

Христіанская фреска — это міръ, *микрокосмъ*.

Въ этомъ аспектѣ міровыя идеи могли получить свое совершеннѣйшее въ исторіи всего искусства выраженіе. Этому способствовалъ всемірно на ряду съ ритмомъ второй неизмѣнный, и основной принципъ, заложенный въ искусствѣ той эпохи — *Символь*.

Символическое изображеніе матеріи въ художественномъ представленіи той эпохи въ смыслѣ символики линій, красокъ, формъ, должно было *очищать* матерію изображаемаго сюжета, или облика отъ реальныхъ, случайныхъ, преходящихъ элементовъ, подлежащихъ чувственному воспріятію, наблюденію, изученію глаза и *одухотворять матерію* путемъ отбора, синтеза, обобщенія и прохожденія образа черезъ сферу ментальную, духовную, черезъ сферу творческой вдохновенности мастера самаго высокаго порядка (*).

На такомъ принципѣ основана была вся *символика красокъ*, вся красочная іерархія отъ золота, бѣлилъ и киновари до темныхъ гаммъ охри и зелени. Отсюда радужныя краски райскихъ сферъ, огненные херувимы, словно растворяющіеся въ небесномъ заревѣ, и, наконецъ, ни одной краской не могущій быть изображеннымъ, сіяющей въ бѣлой ризѣ, со сверкающими лучами золотого «астиса», образъ Спасителя.

Художественное изображеніе, такимъ образомъ, ритмомъ и символикой очищенное, просвѣтленное, обобщенное, дѣлалось доступнымъ сверхчувственному духовному воспріятію — *духовному оку*. Этимъ самымъ оно пріобрѣтало значеніе *высшаго творенія*, и вызывало *высшаго порядка эмоцію*.

Отсюда, на основаніи этихъ принциповъ, и вся сдержанность, обобщенность и символика въ изображеніи самихъ эмоцій, которое въ искусствѣ самаго строгаго типа той эпохи не считалось вообще допустимымъ (**).

Въ этомъ искусствѣ, въ статичности, іерархической неподвижности, «окаменѣлости» (какъ часто принято выражаться), надо усматривать *внутреннюю динамику* ритма въ противоположность темъ, которая является *статическимъ* моментомъ.

Во времени — тема, фабула, изображаемый эпизодъ являются моментомъ *случайнымъ, преходящимъ* въ противопо-

*) Изъ этого явствуетъ, насколько это понятіе символическаго изображенія глубже понятія стилизованной формы.

**) У Джіотто, послѣдняго изъ могиканъ великой религіозной живописи, и на иконахъ лучшей эпохи, эмоціи выражались въ монументальной формѣ синтетическаго стиля.

ложность вѣчной идеѣ, заключенной, какъ мы указали, въ символикѣ и ритмѣ.

Только подобная форма искусства могла быть въ представленіи эпохи достойной изобразительницей трансцендентнаго міра идей и понятій, религиозныхъ вѣрованій, чувствъ и догматовъ, только этимъ нарѣчіемъ линій и красокъ, могущихъ быть поясненными.

Всякій реалистическій элементъ, всякая произвольная художественная затѣя не могли не считаться *профанаціей*.

Въ связи съ этимъ характеромъ и заданіемъ искусства, послѣднее строго охранялось путемъ соблюденія *двухъ важнейшихъ принциповъ*.

1) *Канонами* искусства, не терпящими ни вольнаго толкованія, ни произвола индивидуальнаго творчества (*).

2) *Жреческимъ служеніемъ* искусству. Познаніе держалось въ тайнѣ какъ и во всѣхъ религіяхъ, и во всѣхъ религиозныхъ искусствахъ древнихъ культуръ, оно было привилегіей *избранныхъ и посвященныхъ*; оно держалось надъ сферой пониманія толпы и только черезъ символы и ритуалы низводилось къ уровню человѣческаго разумѣнія. Художники, контролируемые и отбираемые путемъ строгаго отбора, *были жрецами* наравнѣ съ жрецами науки, астрономами, философами, теологами и были служителями религіи и церкви, *и наравнѣ съ ними науки*.

Этимъ устанавливалась связь, неразрывная *связь искусства съ религіей и съ наукой*.

Въ связи со смѣной всѣхъ понятій, идей, уклада жизни, міровоззрѣнія, убѣжденій, въ связи съ гуманистическими вѣяніями новой эпохи, кризисъ съ эпохи Возрожденія явился *крушеніемъ и всего міра художественныхъ представленій, самыхъ основныхъ принциповъ искусства*.

Природа новаго искусства видоизмѣнила и самый *процессъ воспріятія* художественнаго изображенія. Отнынѣ денные лучи отъ воспринимаемаго художественнаго изображенія преломлялись лишь въ *физическомъ фокусѣ глаза*, и воспріятыя мозговыми центрами давали *зрительную эстетическую эмоцію*.

Лучи *духовные*, излучаемые предшествующимъ религиознымъ искусствомъ, преломлялись въ глубоко лежащемъ *духовномъ внутреннемъ фокусѣ* — и давали эмоцію углубленно созерцательную, давали мечтательно-мистическое молитвенное настроеніе.

*) «Non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiae Catholicae probata legislatio et traditio». Постановленіе Никейскаго Собора.

Кризисъ обнаружился одновременно во всѣхъ планахъ — внѣшнемъ и внутреннемъ.

Въ планѣ внѣшнемъ произошла смѣна оптическаго закона въ связи съ пріятіемъ *третьяго* измѣренія. Оно ввело въ искусство реальныя и выпуклыя формы человѣческой фигуры и пейзажа, перспективное сокращеніе къ одной точкѣ схода, обусловило обманъ зрѣнія, *иллюзію дѣйствительности*, «прорыва» поверхности стѣны.

Въ связи съ этимъ въ планѣ композиціи глубокое по смыслу, и сложное по содержанію, ритмическое построеніе и концепція символическаго порядка, замѣнились заданіемъ иного, болѣе низкаго порядка эффектной *компановки картины*.

Достигнуто было, и въ высокой мѣрѣ, то, чего изъ принципа избѣгали въ предшествующую эпоху (*).

Не меньшей сдвигъ произошелъ и въ *планѣ внутреннемъ*.

Какъ разрывной снарядъ взорвалъ весь міръ художественныхъ представленій, провозглашенный Леонардо да Винчи, ожесточеннымъ врагомъ древнихъ каноновъ принципъ, что композиція должна имѣть цѣлью изобразить «наиболѣе удачно выбранный моментъ какого либо дѣйствія» (Тайная вечеря, Леонардо). Это заключало въ себѣ приговоръ, вынесенный новымъ искусствомъ всей художественной эпохѣ, всему художественному міровоззрѣнію.

Все заданіе свелось къ изображенію того, или иного *дѣйствія, эпизода, переживанія* съ повышеннымъ реализмомъ и наибольшей убѣдительностью психологическаго элемента.

Полный разрывъ со старымъ міромъ художественныхъ формъ и представленій, конечно, ярче всего выявился и отразился въ той сферѣ, въ которой ярче всего проявилась художественная идеологія прежней эпохи, а именно въ сферѣ религиозныхъ представленій и концепцій.

Уже не говоря объ изображеніи самого Божества въ реальныя формы Богочеловѣка, а постепенно (подъ вліяніемъ идей гуманизма) и въ простой человѣческой образъ, утратившій всѣ символическіе и божественные признаки, наконецъ, въ образъ Аполлона и Эфеба (подъ вліяніемъ увлеченія классической древности), уже не говоря о превращеніи облика Богородицы въ портретное изображеніе свѣтлокудрой красавицы или черноокой Римлянки, или Испанки, согласно съ представленіемъ о женской красотѣ въ той или иной странѣ — глубокой переломъ въ искусствѣ ярко сказался и въ концепціи *религиозныхъ темъ*, какъ во внѣшней формѣ, такъ и во

*) Незнакомство съ законами перспективы въ ту эпоху, какъ извѣстно, вполне опровергнуто.

внутреннемъ содержаніи (*). Наибо́лѣе показательнымъ моментомъ, выявляющимъ неразрывную связь прочными узами связавшую искусство съ земными формами и представленіями, является періодъ временнаго возврата свѣтскаго языческаго реалистическаго искусства Возрожденія (эпохи Медичи) къ религіознымъ истокамъ среднихъ вѣковъ и это подъ вліяніемъ громовыхъ обличительныхъ рѣчей и костровъ Саванароллы.

Искусственно пестрый свѣтъ волшебнаго фонаря проектировался на забытыя темы мозаикъ и древнихъ соборовъ. Въ этомъ ложномъ свѣтѣ заиграло подражательное религіозное искусство: скорбныя, радостныя, патетическія, псевдомистическія, въ реальныя формы облеченныя, религіозныя забытыя образы, прославленныя на новомъ нарѣчїи, подчасъ сложнѣйшихъ аллегорій и живописныхъ композицій. Въ полную противоположность ритмическимъ и символическимъ построеніямъ древней стѣнописи или иконы: съ ихъ величавымъ покоемъ разрабатывались самыя разнообразныя психологическія темы на религіозныя сюжеты, являющіяся для нихъ *предлогомъ*; темы, повергающія зрителя въ атмосферу человѣческихъ земныхъ волненій, страстей, горестей, ликованій и нерѣдко доходящихъ до пароксизма драмы, или истерической возбужденности.

Искусство, окунувшееся въ *реальный, земной міръ*, не будучи болѣе въ состояніи подняться къ горнему міру художественныхъ идей среднихъ вѣковъ и начала христіанской эры *въ угоду времени* заигрывало съ мистикой на театральныхъ подмосткахъ новаго лже-мистическаго, далеко не всегда искренняго, религіознаго искусства. Пережитки мистическаго элемента выродились въ надуманность и слащавость (**).

Постепенно искусство въ связи съ возрастающимъ увлеченіемъ *живописью для живописи* стало сводиться къ прямому заданію колорита, къ эффектному распределенію красочныхъ пятенъ, къ созвучію красочныхъ гаммъ, къ живсписному мастерству. Глазъ художника и зрителя, упражняемый въ новомъ направленіи, отвыкалъ познавать художественные образы, художественную мысль и языкъ, если не усматривалъ въ нихъ *сходства съ видимымъ міромъ реальныхъ формъ* прельстительныхъ въ ихъ живописномъ или скульптурномъ преломленіи и отображеніи: *наступило царство картины*. Религіозныя темы были однимъ изъ ея сюжетовъ, въ которыхъ

*) Мы не касаемся сложнаго вопроса о значеніи религіознаго произведенія искусства какъ предмета культа.

***) Мистическій сюжетъ обрученія Св. Евкатерины съ Христомъ на картинѣ Корреджіо въ Луврѣ.

Божество играло роль *персонажа* наравнѣ съ другими картинами, сюжетами, другими персонажами, а иногда просто красиваго *красочнаго пятна* (въ какойнибудь *Pieta*), вкомпанованнаго въ общій красочный аккордъ.

Мелодія міра замѣнила глубокіе звуки органа, хороваго пѣнія умершаго искусства; отдѣльныя свѣтила талантовъ съ ихъ созвѣздіями замѣнили сіяющей млечной путей *соборнаго служенія* искусству; вдохновеніе художника — субъективное, единоличное замѣнило комплексъ вдохновенныхъ творческихъ силъ къ одной цѣли, но не только цѣли, а къ одному наивысшему *идеалу* устремленныхъ (*).

Мы постарались въ общихъ чертахъ раскрыть природу двухъ другъ другу противоположныхъ искусствъ. *Въ чемъ же заключается сама сущность кризиса искусства, вообще, имѣвшаго мѣсто въ связи съ этимъ кризисомъ въ искусствѣ? Резюмируемъ нашу мысль: видоизмѣнился видъ искусства и въ связи съ этимъ значеніе и природа искусства въ широкомъ смыслѣ слова.*

Ранѣе высшее, *чистое искусство* (le grand art) Востока, Египта, Христіанское искусство (греческое занимаетъ особое положеніе) тянулось въ идеалъ *своемъ отъ земныхъ формъ, служащихъ ему въ преображенномъ ихъ видѣ, молитвеннымъ нарѣчіемъ, строго въ чистотѣ своей соблюдаемомъ, къ превыше много самого искусства стоящему началу, въ тому, что само по себѣ «sublime».*

Искусство силилось и стремилось явиться прославленіемъ высшей міровой идеи и Божества на своемъ человѣческомъ нарѣчій въ общемъ соборномъ порывѣ и на достойномъ соответствующемъ нарѣчій. Искусство эпохи Возрожденія въ прославленіи своемъ чловѣка и міра земного, земной твари и плоти, прославляя обликъ чловѣка, его переживанія, страсти, аффекты, *связало себя съ чловѣкомъ и міромъ* земными тѣсными узами и, раздѣляя ихъ переменчивую судьбу, въ судьбу ихъ было втянуто. (Подобно тому какъ въ Греціи въ судьбу людей были втянуты боги Олимпа). Искусство стало въ зависимость отъ судьбы земныхъ — чловѣка и чловѣчества, *оторвавшись отъ началъ и идей стоящихъ внѣ и выше превратныхъ земныхъ судебъ, выше личнаго внутренняго міра и личныхъ переживаній, выше самого міра.*

Кризисъ выявился *въ превращеніи*, которое мы и называемъ *первымъ кризисомъ искусства*. Не будучи въ состоя-

*) Утрату этой цѣнности можно понять въ твореніяхъ Рафаэля, несмотря на свой геній, никогда не достигшаго ни высотъ, ни глубинъ прежняго искусства.

ніи тянуться «vers le sublime», къ началу выше искусства стоящему, отчасти сознательно отъ него отвратившееся, искусство, погрузившееся въ космосъ, само стало *сублимаціей міра* и какъ таковое стало *сублимировать все, рѣшительно все, безъ исключенія*.

Какъ въ огромномъ словарѣ оно стало искать темы для вдохновенія, предметъ для сублимаціи, (а подчасъ и для рабскаго подраженія, копіи найденнаго мотива) — сублимаціи, такъ какъ объектъ никогда не совершененъ въ своей голой правдѣ, всегда ниже художественнаго о немъ идеализированнаго представленія, а подчасъ и вовсе уродливъ и только въ отображеніи художника дѣлается красивымъ.

Въ этомъ заключается природа искусства. Послѣ кризиса оно сублимируетъ *все*, начиная съ видимой природы, пейзажа, со сложныхъ переживаній, чловѣка и его облика, кончая всѣми видами преступленія и разврата — испитой проституткой, домами терпимости (Тулузь Лотрекъ), овощью, селедкой на тарелкѣ.

Искусство стало отображеніемъ въ вѣчно текущихъ водахъ рѣки всего что происходитъ на берегахъ, на землѣ — людей, городовъ, природы предметовъ. «Мой талантъ можетъ, ни передъ чѣмъ не останавливаясь, отобразить, сублимировать все» — говорить художникъ.

Во что это вылилось и что получилось — будетъ выяснено во второй главѣ.

* * *

Будучи втянутымъ, какъ мы сказали, въ силу новой природы своей, въ судьбу чловѣческой жизни, искусство отпраздновало пиръ блестящей эпохи Возрожденія, прославивъ земныхъ владыкъ, воеводъ, сраженія и пышный бытъ дворцовъ, расшалившись вмѣстѣ съ утонченными шалунами и развратниками 18-го вѣка; отобразивъ бытъ буржуазіи и крестьянства оно вовлеклось въ бурю социальныхъ вопросовъ оно омѣщанилось заодно съ литературой и, наконецъ, очутилось лицомъ къ лицу съ *демократіей*, и, своимъ *кровнымъ врагомъ, позитивной наукой*, владычицей нашего времени.

Какъ оно свело съ ней счеты, весьма показательно; но раньше приведемъ вкратцѣ, за недостаткомъ мѣста, тревожныя мысли и прогнозы цѣлой плеяды ученыхъ, высказывавшихъ мнѣніе относительно мрачныхъ судебъ искусства въ связи съ эволюціей культуры, опираясь, то на физиологію, то на исторію, то на психологію. Отсюда цѣлая эсхатологія искусства.

По мнѣнію однихъ, культъ красоты жизни все болѣе убивается; обликъ, формы, тѣла человѣческія уродуются, вырождаются въ современной цивилизаціи. Дарвинъ, Гербертъ, Спенсеръ, Ренанъ усматривали источникъ искусства въ желаніи у примитивныхъ народовъ, и у грековъ хвалиться красотой и силой, и въ гордости физической красоты. Тѣмъ точитъ слезы, вспоминая о красотѣ жизни, и людской породы Еллиновъ; нынѣ челоуѣкъ, быть, улица — все уродуется. Сама исторія, говорятъ другіе, работаетъ противъ красоты и искусства — нѣтъ болѣе романтики, эпопеи. Смертельный вредъ причиняютъ искусству и политическіе, экономическіе факторы; искусство популяризуется, демократизируется. Толпа, привлеченная нынѣ къ радостямъ искусства, бывшаго ранѣе удѣломъ элиты, снижаетъ діапазонъ предложенія спросомъ иного типа. Искусство создано для элиты, а не для толпы (Ренанъ, Шереръ, Гартманъ).

Исторія работаетъ во вредъ искусству еще и потому, что ведетъ нынѣ къ торжеству *демократіи*, къ общей нивелировкѣ, а въ этомъ заложена огромная опасность. Верхи снизятся, низы поднимутся, общее нивелированіе убьетъ красоту.

Съ другой стороны демократизація культуры не сможетъ не повліять на искусство, уничтожая капиталъ и меценатство, пскровителей, собирателей искусства, элиту общественную и роскошь бѣта.

Наконецъ въ сферѣ *моральной* губительно отражается на искусствѣ грубая, все возрастающая, страсть гаживы и «американизма», распространяющіе на духовную и художественную культуру тлетворное вліяніе.

Таковы, въ самыхъ общихъ чертахъ, главныя доводы пессимистовъ.

Мѣсто не позволяетъ мнѣ выступить въ ихъ спорѣ съ учеными, защищающими болѣе оптимистическую точку зрѣнія. Скажемъ только, что если каждый изъ вышеприведенныхъ взглядовъ можетъ подлежать оспариванію, и если подобныя доводы въ отдѣльности не могутъ вполнѣ убѣдить въ непосредственной опасности грозящей гибелью искусства, то *совокупность* приведенныхъ факторовъ несомнѣнно приготовили почву, создали *фонъ* для трагическаго развертыванія событій, и кризиса искусства современной эпохи.

Обостреніе кризиса на этомъ фонѣ обусловлено было факторомъ наиболѣе серьезнымъ, а именно *вліяніемъ позитивныхъ наукъ* на художественное міровозрѣніе. Ядъ былъ впрѣснутъ первоначально теоріями о природѣ самого искусства. Научно-философскія теоріи эволюціонистовъ и «критицистовъ» строились на психо-физиологическомъ анализѣ происхожденія художественнаго творчества. Одни сводили его къ

понятію *игры*, быть можетъ полезному гигиеническому упражненію высшихъ способностей человѣка, но, самой по себѣ, ни пользы, ни цѣли не преслѣдующей. Понятіе объ искусствѣ сводилось къ пустой забавѣ, подобной игрѣ ребенка, или звѣря (Спенсеръ); къ свободной игрѣ воображенія (Кантъ). Въ этомъ отношеніи искусство противопоставлялось наукѣ — началу полезному (Ренанъ).

Становясь на строго научную почву Гербертъ Спенсеръ и Grand Allen доказываютъ путемъ теоріи процесса эволюціи связь закона художественнаго творчества съ зоологическими инстинктами игры и инстинктомъ борьбы. Grand Allen видитъ родство чувства красоты красокъ съ сексуальнымъ инстинктомъ (*sélection sexuelle*) въ своей «*Esthétique physiologique*».) Въ связи съ этимъ находится теорія о сексуальномъ инстинктѣ, какъ о важнѣйшемъ факторѣ художественнаго творчества, широко разработанная Фрейдомъ.

Аналогичныя теоріи господствовали во Франціи (Cousin, Jouffroy). Въ Германіи Шопенгауеръ усматривалъ въ искусствѣ лишь утѣшительницу въ земныхъ горестяхъ. Ренувье, предоставляя въ искусствѣ неограниченную свободу воображенію, не подчиняетъ послѣднее никакимъ сдерживающимъ началамъ, никакому контролю морали и разума, считая, что искусство нельзя «prendre trop au sérieux», какъ безответственную игру и забаву.

Къ этому присоединилась еще другая теорія охватившая всю Европу, опровергающая теорію эволюціонистовъ. Согласно этой теоріи искусство есть ни что иное какъ выявленіе жизни, жизненный процессъ; съ жизнью оно связано, какъ и принципъ морали. Оно является гимнастикой нервной системы, гимнастикой ума; оно займетъ мѣсто исчезнувшей религіи, послѣдніе пережитки которой будутъ сметены наукой. Четыре главныя потребности въ жизни: дыханіе, питаніе, движеніе и продолженіе рода (любовь), всѣ эти функціи должны служить объектомъ для эстетическихъ эмоцій и вдохновеній — «le principe de l'art est dans la vie même». Все что съ жизнью связано имѣетъ эстетическое значеніе, оправданіе и смыслъ. «Elargissez votre Dieu!» восклицаетъ Гюйо, яркій поборникъ этой теоріи и столь же яркій противникъ религіи.

Отсюда логическимъ послѣдствіемъ является *апологія уродливаго* въ искусствѣ. Разъ есть въ жизни уродливая сторона, то и уродство не можетъ не быть эстетично, пройдя черезъ процессъ творчества. Уродство исчезаетъ передъ лицомъ правды.

Значеніе подобныхъ теорій о природѣ искусства, подѣйствовавшихъ на цѣлую эпоху, и, непосредственно или подсознательно дѣйствовавшихъ на художественный міръ, — не требуютъ доказательства. Онѣ лишали искусство его глубо-

чайшаго значенія, его серьезнаго характера, его отвѣтственности и *главной миссии*, *оторвавъ его отъ духовныхъ истоковъ*, и онѣ не могли не возмѣть *два важнѣйшихъ результата*: онѣ развили широкій диллетантизмъ, безотвѣтственность, распущенность (попутно уничтожая школу и дисциплину) съ одной стороны, съ другой расширили до безпредѣльности сферу художественной продукціи, включивъ въ изображеніе міра всѣ его образы безъ исключенія, разнуздавъ и всѣ ранѣ существовавшія реалистическія тенденціи, включая (на зло филистерамъ) и самыя уродливыя могущія быть сублимированными личнымъ талантомъ.

Искусство стало въ непосредственную зависимость отъ *уровня личности* его индивидуальнаго творца, его *морального, интеллектуальнаго облика*. Безконечно ушло искусство какъ отъ канонѣвъ, такъ и отъ священнаго жреческаго служенія ему и первоначальной миссии.

Во власти такой идеологіи искусство, пройдя черезъ цѣлый рядъ эволюціонныхъ процессовъ, столкнулось въ концѣ концовъ съ *современнымъ индивидуумомъ новѣйшей формации художникомъ*. Что это за люди эти художники, эти трубящіе побѣдоносный маршъ ударные батальоны съ ихъ команднымъ составомъ, подчасъ властители думъ, и пророки?

Одни изъ нихъ, сыны своего времени, находятся во власти люцифера и имъ заморожены. Скользя по верхамъ науки (и это наиболѣе культурный элементъ), увлекаясь современными гипотезами, щеголяя научнымъ скепсисомъ, презирая бредни метафизики, и конечно, религиозное чувство, этотъ типъ художника, ущербный въ своемъ міросозерцаніи и творчествѣ, вмѣщаетъ въ себѣ *противоестественное сочетаніе мечты съ материализмомъ и позитивизмомъ*, потому мечты убогой и бесплодной. Другіе, наоборотъ, всецѣло отмежевываются отъ науки, но столь же поверхностно, какъ и первые, ею пользуются; провозглашая свое право быть полными неучами, они преисполнены пафосомъ обскурантизма. Красоту они ищутъ «нутромъ» и, подчасъ убогимъ, инстинктомъ и ничего другого имъ не нужно — ни школы, ни науки, ни религіи; у нихъ своя наука, своя религія — рѣзецъ и палитра.

Потерявъ устои моральные и религиозные, растерявъ традиціи и завѣты прошлаго, находясь подъ вліяніемъ обольстительныхъ теорій *Übermensch'a* и сверхъ эгоизма, этотъ современный художникъ въ игрѣ съ искусствомъ, и личной свободой, преисполненный чувствомъ самоувѣренности и безотвѣтственности, со своимъ маленькимъ душнымъ личнымъ міркомъ, находится съ другой стороны во власти *Аримана*, погружаясь во внѣшній слой современной культуры съ ея ослѣпительнымъ для него блескомъ и достиженіями, вкушая

плоды ея съ чувственной и жадной страстью и аппетитомъ, съ язвическимъ прославленіемъ ея благъ, прелестей, прогресса, и машиннаго темпа.

Отсюда: пресъщеніе, скука, наркотики, развратъ, садическое глумленіе надъ красотой Божьей твари и женскаго тѣла, подчасъ бѣгство отъ міра въ царство больной фантазіи, дурманной грезы; отсюда тоска по примитивной культурѣ дикихъ народовъ, извращенное влеченіе къ дѣтскому и псевдопримитивизму, отсюда угаръ кофеенъ, кабаковъ, танцулекъ и грубой богемы, давно всякой романтики лишенной. Отсюда, наконецъ, расцвѣтъ въ этой тлетворной атмосферѣ «des fleurs du mal», мозговъхъ aberrаций, прикрътъхъ трескучими лозунгами искусства будущаго и больной идеологіей; отсюда же и все убожество и стерильность современной художественной мысли, уже не говоря о чувствѣ, царство анархіи, распушенности и наглої безотвѣтственности.

Если съ горнихъ высотъ величайшаго искусства прошлаго, възъвающаго *потрясеніе всего внутренняго міра* чловѣка, стоящаго выше реальностей, выше эмоцій, дающаго неизмѣримо болѣе чѣмъ любованіе формой и техническими достиженіями и растворяющагося въ высшей религіозной моральной сферѣ сознанія, окинуть взоромъ всю продукцію нашей эпохи, то діагнозъ и прогнозъ становятся до нельзя страшными.

При первомъ кризисѣ искусство *снизилось* въ своемъ діапазонѣ, но все же оно держалось еще долгое время на большихъ высотахъ въ силу расцвѣтавшихъ на благопріятной почвѣ крупныхъ талантовъ, въ силу величайшаго мастерства и традицій школъ, хранящихъ завѣты серьезнаго искусства.

При второмъ кризисѣ, уже раньше сниженное въ своемъ уровнѣ и заданіи, искусство *измельчало*, давая лишь отдѣльные вспъшки угасающаго костра, и, наконецъ, *развертилось* и дошло до края бездны.

З а к л ю ч е н і е

Какой же выходъ? Есть ли онъ? Можетъ ли искусство, сбившееся давно съ великаго пути и нынѣ тяжело больное, отмирающее, стать когда-либо, независимо отъ отдѣльных вспъшекъ, внѣ единичныхъ достиженій случайныхъ талантовъ и отдѣльных эпизодовъ его великой лѣтописи, стать тѣмъ, чѣмъ оно было нѣкогда — служеніемъ высшему началу его вдохновляющему, имъ руководящему и предъявляющему ему строжайшія и высокаго порядка требованія? Возможно

ли надѣяться на это, мыслить объ этомъ при такомъ сниженіи, такой анархіи, такомъ распадѣ, какъ въ самомъ искусствѣ, такъ и въ творцахъ его? Возможно ли расплескавшееся и разлившееся въ своемъ перепроизводствѣ, мутными водами затопляющее весь міръ искусство вобрать въ единое глубокое русло? Въ какой установкѣ возможно разсмотрѣніе и разрѣшеніе подобнаго вопроса?

Ни единоличныя усилія таланта, обреченнаго на одиночество въ атмосферѣ, насыщенной неблагоприятными, часто враждебными флюидами, ни попытки реставраціи стараго, столь же бессмысленныя, сколь безцѣльныя, а потому и всегда убогія, (ибо исторія не терпитъ повторности), ни безплодные методы борьбы путемъ критики и полемики *не могутъ возсоздать великаго искусства*. Это необходимо понять и осознать.

Попытки искусственно возсоздать религіозное искусство не могутъ, что мы явственно видимъ нынѣ, не привести къ самымъ жалкимъ результатамъ въ столь неблагоприятной атмосферѣ, не говоря о другихъ факторахъ являющихся къ тому препятствіемъ.

Возрожденіе искусства немыслимо безъ измѣненія *климата*, который могъ бы обусловливать его пышное цвѣтеніе.

Судьба искусства не можетъ разрѣшаться безъ разрѣшенія нѣкихъ *основныхъ проблемъ*, безъ существенной перестройки въ тѣхъ областяхъ, въ которыхъ коренится его жизненный нервъ, ибо судьба искусства, въ такой же зависимости отъ структуры всей культуры эпохи, какъ функція каждаго органа въ живомъ организмѣ съ функціями остальныхъ.

Пока наука, родная сестра искусства, столь близкая ей по крови, какъ бы ни казалась она по природѣ своей ей чуждой, не выйдетъ изъ мрачнаго тупика позитивизма, и не подниметъ дисциплину мысли и, въ связи съ этимъ, и всю установку личной, политической и соціальной жизни на иной діапазонъ, — до той поры искусство будетъ пребывать въ тѣхъ суженныхъ границахъ, въ которыхъ оно задыхается нынѣ, — ибо установка по отношенію къ внѣшнимъ феноменамъ міра въ эстетическомъ міроощущеніи всецѣло зависитъ отъ проникающихъ въ него флюидовъ научно-философской мысли данной эпохи.

Для подобнаго перерожденія самой природы эстетической и научной культуры необходимо измѣненіе состава крови, питающей органы, объединенные сложной системой артерій, имѣющей въ физическомъ организмѣ источникомъ — сердце. Въ духовной и умственной жизни и въ жизни подлиннаго великаго искусства, такимъ очагомъ является религія.

Съ ослабленіемъ пульсацій животворнаго центрального

органа не может не атрофироваться органъ, связанный со всѣмъ духовнымъ міромъ человѣка, съ его эмоціональной жизнью, порождающей творческое вдохновеніе, и въ высшемъ проявленіи своемъ, проникающее въ вѣчныя проблемы сути вещей внѣ и надъ реальнымъ ихъ аспектомъ и, являющееся связью съ духовнымъ іміромъ.

Наука есть *интерпретація* міра, не открывающая конкретнаго смысла вещей и жизни (какъ мыслятъ позитивисты), такъ какъ она имѣетъ отношеніе только къ ограниченнымъ свойствамъ и способностямъ человѣка, а не къ человѣку въ цѣломъ и не къ міру въ цѣлостности своей, а лишь къ частичнымъ феноменамъ, сводя познаніе того и другого лишь къ шаткимъ законамъ. «La science qui commence par l'étonnement, finit aussi par l'étonnement» (Coleridge), а изъ удивленія рождается великое искусство, вѣчнымъ побудителемъ и пособникомъ котораго является наука, если она основана на религіозномъ міроощущеніи. Есть ли открытія, которыя не приводили бы къ новымъ тайнамъ, и которыя не усугубляли бы работу воображенія въ искусствѣ, и религіозное чувство въ области религіознаго сознанія?

Но искусство и увядаетъ отъ прикосновенія съ наукой, если природа послѣдней искажена въ представленіи эпохи. Великое, подлинное искусство не можетъ снизойти къ простому процессу наблюденія, изученія, анализа, къ теоретическому построенію догматики, мозговому лабораторному опыту, или даже внѣшней эмоціи, лишенной глубинъ трансцендентной мысли.

Оставляя въ сторонѣ вопросъ о томъ, можетъ ли когда-либо возродиться на новыхъ началахъ великое и подлинное религіозное искусство, являющееся въ лучшихъ образцахъ, высшимъ въ искусствѣ, созданномъ въ вѣкахъ, мы спросимъ, можетъ ли прославленіе міра Божьяго и Божьей твари, при всей безграничной разновидности творческихъ силъ и возможностей, въ зависимости отъ качества и свойства таланта и темперамента художниковъ, сдѣлаться подлиннымъ *гимномъ*, послѣ того какъ оно стало, въ лучшемъ смыслѣ, жалкимъ и беспомощнымъ лепетомъ, или лабораторнымъ опытомъ, не говоря уже о недостойной профанациі искусства, творимаго недостойными руками, толкающими его въ мрачную бездну.

Послѣ всего вышесказаннаго, нельзя не прити къ заключенію, что безъ пересмотра, безъ сдвига главныхъ основъ всей дисциплины научно-философской мысли и наравнѣ съ этимъ, «безъ просвѣтленія одѣянія души», о которой поется въ православной молитвѣ, безъ озаренія творческой силы духовнымъ внутреннимъ свѣтомъ, несмотря на одаренность художника, не можетъ проявиться подлинное высокое вдох-

новеніе и великое творчество, вытекающее изъ повышеннаго духовнаго и эстетическаго идеала. Идеала, рождающагося изъ научно-философской и религіозной концепціи эпохи и притомъ *въ нѣдрахъ коллектива*, вѣдомаго геніемъ провидцевъ и великихъ духомъ талантовъ. Въ свою очередь послѣдніе могутъ развиваться въ ширь и глубь, и дать полный расцвѣтъ лишь въ атмосферѣ устремленія къ одной цѣли группирующихся вокругъ нихъ силъ сообщниковъ, сотрудниковъ и послѣдывателей, въ *соборномъ творествѣ*, въ рабавающемъ и кристаллизирующемъ стиль и утверждающемъ традицію эпохи.

Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ величайшимъ *парадоксомъ* нашей эпохи.

Эпоха провозглашающая принципъ «коммунизма» долженствующаго, въ идеальномъ понятіи, реализовать идею «*communauté*», братства, соборности, при всей огромной опасности грубѣйшаго искаженія и профанированія значенія этого принципа, проповѣдуетъ примѣненіе его въ той сферѣ, въ которой, даже въ идеальномъ его примѣненіи (буде это не утопія), онъ можетъ только разрушить базы культуры и прогресса, эта эпоха какъ разъ провозглашаетъ *обратное явленіе* въ области искусства, гдѣ соборность необходима, и гдѣ на самомъ дѣлѣ призванъ властвовать принципъ раздробленности, дифференціаціи, безудержнаго, часто задорнаго индивидуализма, культа субъективнаго единоличнаго творчества, субъективной, пусть и убогой, надуманной эстетики.

При всеобщемъ разбродѣ и распыленности искусство не можетъ сосредоточиться вокругъ какихъ-либо намѣчаемыхъ путей великими талантомъ и духомъ, которые могли бы быть призваны вести за собой *коллективъ* и группировать послѣдователей въ *соборномъ творествѣ* какъ было ранѣе. Слабымъ суррогатомъ являются чередующіяся «школы» въ ихъ быстрой смѣнѣ могущія творить «моду», но не «стиль» эпохи и ничего не имѣющія общаго съ коллективнымъ творчествомъ древнихъ эпохъ.

Но это явленіе имѣетъ и обратное дѣйствіе на *формированіе подлинно-великихъ талантовъ*. Взлеты великихъ «одинокихъ» обычно являютъ личную драму, обрывающуюся смертью и, какъ Икаръ съ обоженными крыльями, они падаютъ въ бездну, не имѣя возможности ни дать расцвѣтъ своему таланту, черпая силы въ нѣдрахъ коллектива, ни вздымать общія усилія къ нѣкому идеалу, могущему составить эпоху и подвести общее обоснованіе ея эстетики.

Взмахи крыльевъ одинокихъ никогда не въ силахъ достигъ того, что достигалось напряженіемъ творческихъ силъ при совершенно иномъ процессѣ ихъ разитія и выявленія.

Въ великомъ искусствѣ древнихъ эпохъ и среднихъ вѣковъ былъ *процессъ центростремительный*. Отдѣльные, часто безымянные, смиренно скрывающіе свое имя таланты, составляли коллективъ вдохновенія и знанія, устремленный къ одному центру мысли и вдохновеннаго мудраго творчества при высокомъ уровнѣ индивидуальнаго мастерства, хотя индивидуальнаго, но на базѣ преемственности и традиціи (Рублевъ въ русской иконописи).

Мерцаніе единичныхъ звѣздъ и созвѣздій сливалось въ нѣкоемъ общемъ сіяніи такой сосредоточенной общей вдохновенности и духовнаго горѣнія въ служеніи общей цѣли, общей идеѣ, при томъ такой высокой цѣли и такой чистой и высокой идеѣ, которыхъ наша эпоха не вѣдаетъ.

Въ основѣ лежало ясное сознаніе необходимости сберечь отъ распьленія огромную *потенціальную силу* — *соборнаго творчества*.

Начиная съ эпохи Возрожденія этому принципу былъ противопоставленъ *процессъ центробѣжный*. Художественныя силы, которыми была насыщена эпоха, распьлялись отъ центра къ периферіи по разнымъ направленіямъ. Каждый мастеръ создавалъ вокругъ себя цѣлую планетную систему созвѣздій, что обусловливало высокія достиженія, но было уже этапомъ къ распаду дробныхъ планетныхъ системъ.

Нынѣ и онѣ распались въ ночи, гдѣ слабо еще мерцаютъ отдѣльныя мелкія звѣзды не могущія озарить путь блуждающаго во мракѣ искусства.

Князь Сергей Щербатовъ