

Л. Н. ТОЛСТОЙ

Что такое искусство?

(фрагменты)

ХIII

До какой степени люди нашего круга и времени лишились способности воспринимать настоящее искусство и привыкли принимать за искусство предметы, не имеющие ничего общего с ним,— видно лучше всего на произведениях Рихарда Вагнера, в последнее время все более и более ценимых и признаваемых не только немцами, но и французами и англичанами за самое высшее, открывшее новые горизонты, искусство.

Особенность музыки Вагнера, как известно, состоит в том, что музыка должна служить поэзии, выражая все оттенки поэтического произведения.

Соединение драмы с музыкой, придуманное в XV веке в Италии для восстановления воображаемой древнегреческой драмы с музыкой, есть искусственная форма, имевшая и имеющая успех только среди высших классов, и то только тогда, когда даровитые музыканты, как Моцарт, Вебер, Россини и другие, вдохновляясь драматическим сюжетом, свободно отдавались своему вдохновению, подчиняя текст музыке, вследствие чего в их операх для слушателя важна была только музыка на известный текст, а никак не текст, который, будучи даже самым бессмысленным, как, например, в «Волшебной флейте», все-таки не мешал художественному впечатлению музыки.

Вагнер хочет исправить оперу тем, чтобы музыка подчинялась требованиям поэзии и сливалась с нею. Но каждое искусство имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область, и потому, если соединить в одно целое проявления не только многих, но только двух искусств, драматического и музыкального, то требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого, как это и происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось или, скорее, уступало место музыкальному. Но Вагнер хочет, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись во всей силе. Но это невозможно, потому что всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение душевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее. Таково произведение музыки и таково же произведение драматического искусства, если оно истинное искусство. И потому для того, чтобы произведение одного искусства совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое.

А этого не может быть, как не может быть не только двух людей, но и двух листов на дереве совершенно одинаковых. Еще меньше могут быть два произведения разных областей искусства — музыкальное и словесное — совершенно одинаковыми. Если они совпадают, то или одно есть художественное произведение, а другое подделка, или оба — подделки. Два листа живые не могут быть совершенно похожи друг на друга, но могут быть похожи только два листа, искусственно сделанные. Также и произведения искусства. Они могут вполне совпадать только тогда, когда ни то, ни другое — не искусство, а придуманное подобие искусства.

Если поэзия и музыка могут соединяться более или менее в гимне, песне и романсе (но и то не так, чтобы музыка следила за каждым стихом текста, как этого хочет Вагнер, а так, что и то и другое производит одно и то же настроение), то это происходит только потому, что лирическая поэзия и музыка имеют отчасти одну цель — произвести настроение, и настроения, производимые лирической поэзией и музыкой, могут совпадать более или менее. Но и в этих соединениях всегда центр тяжести в одном из двух произведений, так что только одно производит художественное впечатление, другое же остается незамеченным. Тем более не может быть такого соединения между эпической или драматической поэзией и музыкой.

Кроме того, одно из главных условий художественного творчества есть полная свобода художника от всякого рода предвзятых требований. Необходимость же приноровить свое музыкальное произведение к произведению поэзии или наоборот, есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность творчества, и потому такого рода произведения, приноровленные одно к другому, как всегда были, так и должны быть произведениями не искусства, а только подобию его, как музыка в мелодрамах, подписи под картинами, иллюстрации, либретто в операх.

Таковы и произведения Вагнера. И подтверждение этого видно в том, что в новой музыке Вагнера отсутствует главная черта всякого истинного художественного произведения — цельность, органичность, такая, при которой малейшее изменение формы нарушает значение всего произведения. В настоящем художественном произведении — стихотворении, драме, картине, песне, симфонии — нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое. Но с музыкой Вагнера последнего периода, за исключением некоторых, мало значительных мест, имеющих самостоятельный музыкальный смысл, можно делать всякого рода перемещения, переставлять то, что было впереди, назад и наоборот, не изменяя этим музыкального смысла. Не изменяется же при этом смысл музыки Вагнера потому, что он лежит в словах, а не в музыке.

Музыкальный текст опер Вагнера подобен тому, что бы сделал стихотворец, каких теперь много, выломавший свой язык так, что может на всякую тему, на всякую рифму, на всякий размер написать стихи, которые будут похожи на стихи, имеющие смысл, — если бы такой стихотворец задался мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонию или сонату Бетховена, или балладу Шопена так, чтобы на первые одного характера такты написал стихи, соответствующие, по его мнению, этим первым тактам. Потом на следующие такты другого характера написал бы тоже, по его мнению, соответствующие стихи без всякой внутренней связи с первыми стихами и, кроме того, без рифмы и без размера. Такое произведение без музыки было бы совершенно подобно в поэтическом смысле операм Вагнера в музыкальном смысле, если их слушать без текста.

Но Вагнер не только музыкант, он и поэт, или то и другое вместе, и потому для того, чтобы судить о Вагнере, надо знать и его текст, тот самый текст, которому должна служить музыка. Главное поэтическое произведение Вагнера есть поэтическая обработка «Нибелунгов». Произведение это получило в наше время такое огромное значение, имеет такое влияние на все то» что выдается теперь за искусство, что необходимо всякому человеку нашего времени иметь понятие о нем. Я внимательно прочел четыре книжечки, в которых напечатано это произведение, и составил из него краткое извлечение, которое прилагаю во втором прибавлении и очень советую читателю, если он не читал самый текст, что было бы лучше всего, прочесть хоть мое изложение, чтобы

составить себе понятие об этом удивительном произведении. Произведение это есть образец самой грубой, доходящей даже до смешного, подделки под поэзию.

Но говорят, что нельзя судить о произведениях Вагнера, не увидав их на сцене. Нынешнею зимой давали в Москве второй день или второй акт этой драмы, как говорили мне, лучший из всех, и я пошел на это представление.

Когда я пришел, огромный театр уже был полон сверху донизу. Тут были великие князья и цвет аристократии, и купечества, и ученых, и средней чиновничьей городской публики. Большинство держали либретто, вникая в смысл его. Музыканты — некоторые старые, седые люди — с партитурами в руках следили за музыкой. Очевидно, исполнение этого произведения было некоторого рода событием.

Я немного опоздал, но мне сказали, что коротенький форшпиль², которым открывается действие, имеет мало значения и что этот пропуск не важен. На сцене, среди декорации, долженствующей изображать пещеру в скале, перед каким-то предметом, долженствующим изображать кузнечное устройство, сидел наряженный в трико и в плаще из шкур, в парике, с накладной бородой, актер, с белыми, слабыми, нерабочими руками (по развязным движениям, главное — по животу и отсутствию мускулов видно актера) и бил молотом, каких никогда не бывает, по мечу, которых совсем не может быть, и бил так, как никогда не бьют молотками, и при этом, странно раскрывая рот, пел что-то, чего нельзя было понять. Музыка разных инструментов сопровождала этим странным испускаемым им звукам. По либретто можно было узнать, что актер этот должен изображать могучего карлика, живущего в гроте и кующего меч для Зигфрида, которого он воспитал. Узнать, что это карлик, можно было по тому, что актер этот ходил, все время сгибая в коленях обтянутые трико ноги. Актер этот долго что-то, все так же странно открывая рот, не то пел, не то кричал. Музыка при этом перебирала что-то странное, какие-то начала чего-то, которые не продолжались и ничем не кончались. По либретто можно было узнать, что карлик рассказывал сам себе о кольце, которым овладел великан и которое он хочет приобрести через Зигфрида; Зигфриду же нужен хороший меч; ковкой этого меча и занят карлик. После довольно долгого такого разговора или пенья с самим собой в оркестре вдруг раздаются другие звуки, тоже что-то начинающееся и не кончающееся, и является другой актер с рожком через плечо и с человеком, бегающим на четвереньках и наряженным в медведя, и травит этим медведем кузнеца карлика, который бежит, не разгибая в коленях обтянутых трико ног. Этот другой актер должен изображать самого героя Зигфрида. Звуки, которые раздаются в оркестре при входе этого актера, должны изображать характер Зигфрида и называются лейтмотивом Зигфрида. И звуки эти повторяются всякий раз, когда появляется Зигфрид. Такое одно определенное сочетание звуков лейтмотива есть для каждого лица. Так что этот лейтмотив повторяется всякий раз, как появляется лицо, которое он изображает; даже при упоминании о каком-нибудь лице слышится мотив, соответствующий этому лицу. Мало того, каждый предмет имеет свой лейтмотив или аккорд. Есть мотив кольца, мотив шлема, мотив яблока, огня, копья, меча, воды и др., и как только упоминается кольцо, шлем, яблоко, — так и мотив или аккорд шлема, яблока. Актер с рожком так же неестественно, как и карлик, раскрывает рот и долго кричит нараспев какие-то слова, и так же нараспев что-то отвечает ему Миме. Так зовут карлика. Смысл этого разговора, который можно узнать только по либретто, состоит в том, что Зигфрид был воспитан карликом и почему-то за это ненавидит карлика и все хочет убить его. Карлик же сковал Зигфриду меч, но Зигфрид недоволен мечом. Из десятистраничного (по книжке либретто), с полчаса ведущегося с теми же странными раскрываниями рта нараспев разговора видно, что Зигфрида мать родила в лесу, а об отце известно только, что у него был меч, который разбит и обломки которого находятся у Мими, и что Зигфрид не знает страха и хочет уйти из леса, а Миме не хочет отпускать его. При этом разговоре под музыку нигде не забыты, при упоминаниях об отце, о мече и пр., мотивы этих лиц и предметов. После этих разговоров на

сцене раздаются новые звуки бога Вотана, и является странник. Странник этот есть бог Вотан. Тоже в парике, тоже в трико, этот бог Вотан, стоя в глупой позе с копьём, почему-то рассказывает все то, что Миме не может не знать, но что нужно рассказать зрителям. Рассказывает же он все это не просто, а в виде загадок, которые он велит себе загадывать, для чего-то прозакладывая свою голову за то, что он отгадает. При этом, как только странник ударяет копьём о землю, из земли выходит огонь, и слышатся в оркестре звуки копья и звуки огня. Разговору сопутствует оркестр, в котором постоянно искусственно переплетаются мотивы лиц и предметов, о которых говорится. Кроме того, самым наивным способом — музыкой — выражаются чувства: страшное — это звуки в басу, легкомысленное — это быстрые переборы в дисканту и т. п.

Загадки не имеют никакого другого смысла, как тот, чтобы рассказать зрителям, кто такие Нибелунги, кто великаны, кто боги и что было прежде. Разговор этот также со странно разинутыми ртами происходит нараспев и продолжается по либретто на восьми страницах и соответственно долго на сцене. После этого странник уходит, приходит опять Зигфрид и разговаривает с Миме еще на тринадцати страницах. Мелодии ни одной, а все время только переплетение лейтмотивов лиц и предметов разговора. Разговор идет о том, что Миме хочет научить Зигфрида страху, а Зигфрид не знает, что такое страх. Окончив этот разговор, Зигфрид схватывает кусок того, что должно представлять куски меча, распиливает его, кладет на то, что должно представлять горн, и сваривает и потом кует и поет: Heaho, heaho, hoho! Nahe, hoho, ho ho, hoho; hoheo, hahe, haheo, hohe, и конец 1-го акта.

Вопрос, для которого я пришел в театр, был для меня решен несомненно, так же несомненно, как и вопрос о достоинстве повести моей знакомой дамы, когда она прочла мне сцену между девицей с распущенными волосами, в белом платье, и героем с двумя белыми собаками и шляпой с пером а la Guillaume Tell.³ От автора, который может сочинять такие, режущие ножами эстетическое чувство, фальшивые сцены, как те, которые я увидел, ждать уже ничего нельзя; смело можно решить, что все, что напишет такой автор, будет дурно, потому что, очевидно, такой автор не знает, что такое истинное художественное произведение. Я хотел уходить, но друзья, с которыми я был⁴, просили меня остаться, утверждая, что нельзя составить решение по одному этому акту, что лучше будет во втором — и я остался на второй акт.

Второй акт — ночь. Потом рассветает. Вообще вся пьеса переполнена рассветами, туманами, лунными светами, мраком, волшебными огнями, грозами и т. п.

Сцена представляет лес, и в лесу пещера. У пещеры сидит третий актер в трико, представляющий другого карлика. Рассветает. Приходит опять с копьём бог Вотан, опять в виде странника. Опять его звуки и новые звуки, самые басовые, которые только можно произвести. Звуки эти означают то, что говорит дракон. Вотан будит дракона. Раздаются те же басовые звуки всё басистее и басистее. Сначала дракон говорит: я хочу спать, а потом вылезает из пещеры. Дракона представляют два человека, одетые в зеленую шкуру вроде чешуи, с одной стороны махающие хвостом, с другой открывающие приделанную, вроде крокодиловой, пасть, из которой вылетает огонь от электрической лампочки. Дракон, долженствующий быть страшным и, вероятно, могущий показаться таковым пятилетним детям, ревущим басом произносит какие-то слова. Все это так глупо, балаганно, что удивляешься, как могут люди старше семи лет серьезно присутствовать при этом; но тысячи квазиобразованных людей сидят и внимательно слушают, и смотрят, и восхищаются.

Приходит с рожком Зигфрид и Миме. В оркестре раздаются звуки, их обозначающие, и Зигфрид и Миме разговаривают о том, знает или не знает Зигфрид, что такое страх. После этого Миме уходит, и начинается сцена, которая должна быть самая поэтическая. Зигфрид ложится в своем трико, в долженствующей быть красивой позе, и то молчит, то разговаривает сам с собою. Он мечтает, слушает пение птиц и хочет

подражать им. Для этого он срезает мечом тростник, и делает свирель. Рассветает все больше и больше, птички поют. Зигфрид пробует подражать птицам. Слышно в оркестре подражание птицам, перемешивающееся со звуками, соответствующими тем словам, которые он говорит. Но Зигфриду не удастся игра на свирели, и он играет на своем рожке. Сцена эта невыносима. Музыка, то есть искусства, служащего способом передачи настроения, испытанного автором, нет и помина. Есть нечто в музыкальном смысле совершенно непонятное. В музыкальном смысле постоянно испытывается надежда, за которой тотчас же следует разочарование, как будто начинается музыкальная мысль, но тотчас же обрывается. Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала так кратки, так загромождены усложнениями гармонии, оркестровкой» эффектами контрастов, так неясны, так незаконченны, при этом так отвратительна фальшь, происходящая на сцене, что их трудно заметить, а уж не то чтобы быть зараженным ими. Главное же то, что умышленность автора с самого начала и до конца и в каждой ноте до того слышна и видна, что видишь и слышишь не Зигфрида и не птиц, а только одного ограниченного, самонадеянного, дурного тона и вкуса немца, у которого самые ложные понятия о поэзии и который самым грубым и первобытным образом хочет передать мне эти свои ложные представления о поэзии.

Всякий знает то чувство недоверия и отпора, которые вызываются видимой преднамеренностью автора. Стоит рассказчику сказать вперед: приготовьтесь плакать или смеяться, и вы наверно не будете плакать и смеяться; но когда вы увидите, что автор не только предписывает умиление над тем, что не только не умилительно, но смешно или отвратительно, и когда вы при этом видите, что автор несомненно уверен в том, что он пленил вас, получается тяжелое, мучительное чувство, подобное тому, которое испытал бы всякий, если бы старая, уродливая женщина нарядилась в бальное платье и, улыбаясь, вертелась бы пред вами, уверенная в вашем сочувствии. Впечатление это усиливалось еще тем, что вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем несообразную бессмыслицу, но и считала свою обязанностью восхищаться ею.

Кое-как досидел я еще следующую сцену с выходом чудовища, сопутствуемым его басовыми нотами, переплетающимися с мотивом Зигфрида, борьбу с чудовищем, все эти рычания, огни, махание мечом, но больше уже не мог выдержать и выбежал из театра с чувством отвращения, которое и теперь не могу забыть.

Слушая эту оперу, я невольно представил себе почтенного, умного, грамотного деревенского рабочего человека, преимущественно из тех умных, истинно религиозных людей, которых я знаю из народа, и воображал себе то ужасное недоумение, в которое пришел бы такой человек, если бы ему показали то, что я видел в этот вечер.

Что бы он подумал, если б узнал все те труды, которые положены на это представление, и видел бы ту публику, тех сильных мира сего, которых он привык уважать, старых, плешивых, с седыми бородами людей, которые битых шесть часов сидят молча, внимательно слушая и глядя на все эти глупости. Но, не говоря о взрослом рабочем человеке, трудно себе представить даже и ребенка старше семи лет, который мог бы заняться этой глупой, нескладной сказкой.

А между тем громадная публика, цвет образованных людей высших классов, высиживает эти шесть часов безумного представления и уходит, воображая, что, отдав дань этой глупости, она приобрела новое право на признание себя передовой и просвещенной.

Я говорю про московскую публику. Но что такое московская публика? Это одна сотая той, считающей себя самой просвещенной, публики, которая ставит себе в заслугу то, что она до такой степени потеряла способность заражаться искусством, что не только может без возмущения присутствовать при этой глупой фальши, но может еще восхищаться ею.

В Байройте, где начались эти представления, съезжались со всех концов света, расходуя около тысячи рублей на человека, для того, чтобы видеть это представление, люди, считающие себя утонченно-образованными, и четыре дня сряду, высиживая каждый день по шести часов, ходили смотреть и слушать эту бессмыслицу и фальшь.

Но для чего же ездил и ездят теперь люди на эти представления и почему восхищаются ими? Невольно представляется вопрос: как объяснить успех произведений Вагнера?

Успех этот я объясняю себе тем, что благодаря тому исключительному положению, в котором он находился, имея в распоряжении средства короля, Вагнер с большим умением воспользовался всеми, долгой практикой ложного искусства выработанными, средствами подделки под искусство и составил образцовое поддельное произведение искусства. Я потому и взял за образец это произведение, что ни в одном из всех известных мне подделок под искусство не соединены с таким мастерством и силою все приемы, посредством которых подделывается искусство, а именно: заимствования, подражательность, эффектность и занимательность.

Начиная с сюжета, взятого из древности, и кончая туманами и восходами луны и солнца, Вагнер в этом произведении пользуется всем тем, что считается поэтичным. Тут и спящая красавица, и русалки, и подземные огни, и гномы, и битвы, и мечи, и любовь, и кровосмешение, и чудовище, и пение птиц – весь арсенал поэтичности употреблен в дело.

При этом все подражательно: подражательны и декорации, и костюмы. Все это сделано так, как по всем данным археологии это должно было быть в древности, — подражательны и самые звуки. Вагнер, не лишенный музыкального таланта, придумал именно такие звуки, которые подражают ударам молота, шипению раскаленного железа, пению птиц и т. п.

Кроме того, в произведении этом все в высшей степени поразительно-эффектно, – поразительно и своими особенностями: и чудовищами, и волшебными огнями, и действиями, происходящими в воде, и той темнотой, в которой находятся зрители, и невидимостью оркестра, и новыми, не употреблявшимися прежде, гармоническими сочетаниями.

И, сверх того, все занимательно. Занимательность не только в том, кто кого убьет, и кто на ком женится, и кто чей сын, и что после чего случится, — занимательность еще и в отношении музыки к тексту: перекатываются волны в Рейне, — как это выразится в музыке? Является злой карлик, — как выразит музыка злого карлика? как выразит музыка чувственность этого карлика? Как будет выражено музыкой — мужество, огонь, как яблоки? Как переплетается лейтмотив говорящего лица с лейтмотивами лиц и предметов, о которых он говорит? Кроме того, занимательна еще музыка. Музыка эта отступает от всех прежде принятых законов, и в ней появляются самые неожиданные и совершенно новые модуляции (что очень легко и вполне возможно в музыке, не имеющей внутренней закономерности). Диссонансы новые и разрешаются по-новому, и это — занимательно.

Вот эта-то поэтичность, подражательность, поразительность и занимательность доведены в этих произведениях, благодаря и особенностям таланта Вагнера и тому выгодному положению, в котором он находился, до последней степени совершенства и действуют на зрителя, загипнотизировывая его, вроде того, как загипнотизировался бы человек, который в продолжение нескольких часов слушал бы произносимый с большим ораторским искусством бред сумасшедшего.

Говорят: вы не можете судить, не видав произведений Вагнера в Байройте, в темноте, где музыки не видно, а она под сценой, и исполнение доведено до высшей степени совершенства. Вот это-то и доказывает, что тут дело не в искусстве, а гипнотизации. То же говорят спириты. Чтобы убедить в истинности своих видений, обыкновенно они говорят: вы не можете судить, вы испытайте, поприсутствуйте на

нескольких сеансах, то есть посидите в молчании в темноте несколько часов сряду в обществе полусумасшедших людей и повторите это раз десять, и вы увидите всё, что мы видим.

Да как же не увидеть? Только поставьте себя в такие условия — увидишь что хочешь. Еще короче можно достигнуть этого, напившись вина или накурившись опиуму. То же самое и при слушании опер Вагнера. Посидите в темноте в продолжение четырех дней в сообществе не совсем нормальных людей, подвергая свой мозг самому сильному на него воздействию через слуховые нервы самых рассчитанных на раздражение мозга звуков, и вы наверное придете в ненормальное состояние и придете в восхищение от нелепости. Но для этого не нужно и четырех дней, достаточно тех пяти часов одного дня, во время которых продолжается одно представление, как это было в Москве. Достаточно не только пяти часов, достаточно и одного часа для людей, не имеющих ясного представления о том, чем должно быть искусство, и вперед составивших себе мнение о том, что то, что они увидят, прекрасно и что равнодушие и неудовлетворение этим произведением будут служить доказательством их необразованности и отсталости. Я наблюдал публику того представления, на котором я присутствовал. Люди, руководившие всей публикой и дававшие ей тон, были люди, уже вперед загипнотизированные и вновь подпавшие знакомому гипнозу. Эти-то загипнотизированные люди, находясь в ненормальном состоянии, были в полном восхищении. Кроме того, все художественные критики, лишенные способности заражаться искусством и потому всегда особенно дорожащие произведениями, в которых всё есть дело рассудка, какова опера Вагнера, тоже глубокомысленно одобряли произведение, дающее обильную пищу умствованию. А за этими двумя отделами людей шла та большая, с извращенною и отчасти атрофированною способностью заражаться искусством, равнодушная к нему городская толпа с князьями, богачами и меценатами во главе, всегда, как плохие гончие собаки, примыкая к тем, кто громче и решительнее высказывает свое мнение.

«О да, разумеется, какая поэзия! Удивительно! Особенно птицы!» — «Да, да, я совсем побежден», повторяют эти люди на разные голоса то самое, что они только что услышали от людей, мнение которых им кажется заслуживающим доверия. Если и есть люди, оскорбленные бессмыслицей и фальшью, то эти люди, робея, молчат, как робеют и молчат трезвые среди пьяных.

И вот бессмысленное, грубое, фальшивое произведение, не имеющее ничего общего с искусством, благодаря мастерству подделки под искусство обходит весь мир, стоит миллионы своей постановкой и все более и более извращает вкусы людей высших классов и их понятие о том, что есть искусство.

XIX

Говорят про искусство будущего, подразумевая под искусством будущего особенно утонченное новое искусство, которое будто бы должно выработаться из искусства одного класса общества, которое теперь считается высшим искусством. Но такого нового искусства будущего не может быть и не будет. Наше исключительное искусство высших классов христианского мира пришло к тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда. Искусство это, раз отступив от главного требования искусства (того, чтобы оно было руководимо религиозным сознанием), становясь все более и более исключительным и потому все более и более извращаясь, сошло на нет. Искусство будущего — то, которое действительно будет, — не будет продолжением теперешнего искусства, а возникнет на совершенно других, новых основах, не имеющих ничего общего с теми, которыми руководствуется теперешнее наше искусство высших классов.

Искусство будущего, то есть та часть искусства, которая будет выделяема из всего искусства, распространенного между людьми, будет состоять не из передачи чувств, доступных только некоторым людям богатых классов, как это происходит теперь, а будет только тем искусством, которое осуществляет высшее религиозное сознание людей нашего времени. Искусством будут считаться только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие людей к братскому единению, или такие общечеловеческие чувства, которые будут способны соединять всех людей. Только это искусство будет выделяемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо. Искусство же, передающее чувства, вытекающие из отсталого, пережитого людьми, религиозного учения: искусство церковное, патриотическое, сладострастное, передающее чувство суеверного страха, гордости, тщеславия, восхищения перед героями, искусство, возбуждающее исключительную любовь к своему народу или чувственность, будет считаться дурным, вредным искусством и будет осуждаться и презираться общественным мнением. Все же остальное искусство, передающее чувства, доступные только некоторым людям, будет считаться не важным и не будет ни осуждаться, ни одобряться. И ценителем искусства, вообще, не будет, как это происходит теперь, отдельный класс богатых людей, а весь народ; так что для того, чтобы произведение было признано хорошим, было одобряемо и распространяемо, оно должно будет удовлетворять требованиям не некоторых, находящихся в одинаковых и часто неестественных условиях людей, а требованиям всех людей, больших масс людей, находящихся в естественных трудовых условиях.

И художниками, производящими искусство, будут тоже не так, как теперь, только те редкие, выбранные из малой части всего народа, люди богатых классов или близких к ним, а все те даровитые люди из всего народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности.

Деятельность художественная будет тогда доступна для всех людей. Доступна же делается эта деятельность людям из всего народа потому, что, во-первых, в искусстве будущего не только не будет требоваться та сложная техника, которая обезображивает произведения искусства нашего времени и требует большого напряжения и траты времени, но будет требоваться, напротив, ясность, простота и краткость, – те условия, которые приобретаются не механическими упражнениями, а воспитанием вкуса. Во-вторых, доступна делается художественная деятельность всем людям из народа, потому что вместо теперешних профессиональных школ, доступных только некоторым людям, все будут в первоначальных народных школах обучаться музыке и живописи (пению и рисованию) наравне с грамотой, так чтобы всякий человек, получив первые основания живописи и музыки, чувствуя способность и призвание к какому-либо из искусств, мог бы усовершенствоваться в нем, и, в-третьих,, потому, что все силы, которые теперь тратятся на ложное искусство, будут употреблены на распространение истинного искусства среди всего народа.

Думают, что если не будет специальных художественных школ, то техника искусства ослабеет. Она, несомненно, ослабеет, если под техникой разумеешь те усложнения искусства, которые теперь считаются достоинством; но если под техникой разумеешь ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведений искусства, то техника не только не ослабеет, как это показывает все народное искусство, но в сотни раз усовершенствуется, если даже не будет и профессиональных школ и если бы даже и в народных школах не преподавались основания рисования и музыки. Она усовершенствуется потому, что все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут, не нуждаясь, как теперь, сложного технического обучения и имея образцы истинного искусства, новые образцы настоящего искусства, которые будут, как всегда,

лучшею школой техники для художников. Всякий истинный художник и теперь учится не в школе, а в жизни, на образцах великих мастеров; тогда же, когда участниками искусства будут самые даровитые люди из всего народа и образцов этих будет больше, и образцы эти будут доступнее, то обучение в школе, которого лишится будущий художник, в сотни раз вознаградится тем обучением, которое художник будет получать от многочисленных образцов распространенного в обществе хорошего искусства.

Таково будет одно различие искусства будущего от теперешнего. Другое различие будет то, что искусство будущего не будет производиться профессиональными художниками, получающими за свое искусство вознаграждение и уже ничем другим не занимающимися, как только своим искусством. Искусство будущего будет производиться всеми людьми из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут чувствовать потребность в такой деятельности.

В нашем обществе думают, что художник лучше будет работать, больше сделает, если он материально будет обеспечен. Мнение это доказало бы еще раз с полной очевидностью, если бы это нужно было еще доказывать, что то, что среди нас считается искусством, не есть искусство, а только подобие его. Совершенно справедливо то, что для производства сапог или булок очень выгодно разделение труда, что сапожник или булочник, которому не нужно самому себе готовить обед и дрова, наделает больше сапог и булок, чем если бы он сам должен был заботиться об обеде и дровах. Но искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства. Чувство же может родиться в человеке только тогда, когда он живет всеми сторонами естественной свойственной людям жизни. И потому-то обеспечение художников в их материальных нуждах есть самое губительное для производительности художника условие, так как освобождает художника от свойственных всем людям условий борьбы с природой для поддержания своей и других людей жизни и тем лишает его случая и возможности испытывать самые важные и свойственные людям чувства. Нет более губительного положения для производительности художника, как положение полной обеспеченности и роскоши, в которых в нашем обществе обыкновенно находится художник.

Художник будущего будет жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование каким-либо трудом. Плоды же той высшей духовной силы, которая проходит через него, он будет стремиться отдать наибольшему количеству людей, потому что в этой передаче наибольшему количеству людей возникших в нем чувств — его радость и награда. Художник будущего не поймет даже, как может художник, главная радость которого состоит в наибольшем распространении своего произведения, отдавать свои произведения только за известную плату.

До тех пор пока не будут высланы торговцы из храма, храм искусства не будет храмом. Искусство будущего изгонит их.

И потому содержание искусства будущего, как я представляю его себе, будет совершенно не похоже на теперешнее. Содержание искусства будущего будет составлять не выражение исключительных чувств: тщеславия, тоски, пресыщенности и сладострастия во всех возможных видах, доступных и интересных только людям, освободившим себя насильем от свойственного людям труда, а будет составлять выражение чувств, испытываемых человеком, живущим свойственной всем людям жизнью и вытекающих из религиозного сознания нашего времени или чувств, доступных всем людям без исключения.

Людям нашего круга, не знающим и не могущим или не wanting знать тех чувств, которые должны составлять содержание искусства будущего, кажется, что такое содержание в сравнении с теми тонкостями исключительного искусства, которым они заняты теперь, очень бедно. «Что можно выразить нового в области

христианских чувств любви к ближнему? Чувства же, доступные всем людям, так ничтожны и однообразны», думают они. А между тем истинно новыми чувствами в наше время могут быть только чувства религиозные, христианские, и чувства, доступные всем. Чувства, вытекающие из религиозного сознания нашего времени, чувства христианские, бесконечно новы и разнообразны; только не в том смысле, как это думают некоторые, чтобы изображать Христа и евангельские эпизоды или в новой форме повторять христианские истины единения, братства, равенства, любви, а в том смысле, что все самые старые, обычные и со всех сторон изведенные явления жизни вызывают самые новые, неожиданные и трогательные чувства, как только человек с христианской точки зрения относится к этим явлениям.

Что может быть старше отношения супругов, родителей к детям, детей к родителям, отношений людей к соотечественникам, иноплеменным, к нападению, обороне, к собственности, к земле, к животным? Но как только человек относится к этим явлениям с христианской точки зрения, так тотчас же возникают бесконечно разнообразные, самые новые, самые сложные и трогательные чувства.

Точно так же не суживается, а расширяется область содержания и того искусства будущего, которое передает чувства житейские, самые простые, всем доступные. В прежнем нашем искусстве считалось достойным передачи в искусстве только выражение чувств, свойственных людям известного исключительного положения, и то только при условии передачи их самым утонченным, недоступным большинству людей, способом; вся же та огромная область народного детского искусства: шутки, пословицы, загадки, песни, пляски, детские забавы, подражания, не признавалась достойным предметом искусства.

Художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, нарисовать картинку, которая будет радовать десятки поколений или миллионы детей и взрослых, — несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину, которые развлекут на короткое время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты. Область же этого искусства простых, доступных всем чувств — огромна и почти еще не тронута.

Так что искусство будущего не только не обеднеет, а, напротив, бесконечно обогатится содержанием. Точно так же и форма искусства будущего не только не будет ниже теперешней формы искусства, но будет без всякого сравнения выше ее, выше не в смысле утонченной и усложненной техники, а в смысле умения кратко, просто и ясно передать без всего лишнего то чувство, которое испытал и хочет передать художник.

Помню, я раз, говоря со знаменитым астрономом, читавшим публичные лекции о спектральном анализе звезд Млечного Пути, сказал ему, как хорошо бы было, если бы он, с своим знанием и мастерством читать, прочел бы публичную лекцию по космографии только о самых знакомых движениях земли, так как наверное среди слушателей его лекций о спектральном анализе звезд Млечного Пути очень много людей, особенно женщин, таких, которые не знают хорошенько того, отчего бывают день и ночь, зима и лето. Умный астроном, улыбаясь, ответил мне: «Да, это хорошо бы было, но это очень трудно. Читать о спектральном анализе Млечного Пути гораздо легче».

То же и в искусстве: написать поэму в стихах из времен Клеопатры, или картину Нерона, сжигающего Рим, или симфонию в духе Брамса и Рихарда Штрауса, или оперу в духе Вагнера гораздо легче, чем рассказать простую историю без чего-либо лишнего и вместе с тем так, чтобы она передала чувство рассказчика, или нарисовать карандашом картинку, которая бы тронула или насмешила зрителя, или написать четыре такта простой ясной мелодии, без всякого аккомпанемента, которая передала бы настроение и запомнилась слушателями.

«Невозможно нам теперь, с нашим развитием, вернуться к первобытности, — говорят художники нашего времени.— Невозможно нам писать теперь такие истории, как история Иосифа Прекрасного, как Одиссея; тесать такие статуи, как Венера Милосская; сочинять такую музыку, как народные песни».

И действительно, художникам нашего времени это невозможно, но не художнику будущего, который не будет знать всего разврата технических усовершенствований, скрывающих отсутствие содержания, и который, будучи не профессиональным художником и не получая вознаграждения за свою деятельность, будет производить искусство только тогда, когда будет чувствовать к этому неудержимую внутреннюю потребность.

Так совершенно отлично от того, что теперь считается искусством, будет искусство будущего и по содержанию и по форме. Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их; форма же искусства будет такая, которая была бы доступна всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения. И только тогда, когда искусство будет таково, будет оно не забавлять и развращать людей, как это делается теперь, требуя затрат на это их лучших сил, а будет тем, чем оно должно быть, — орудием перенесения религиозного христианского сознания из области разума и рассудка в область чувства, приближая этим людей на деле, в самой жизни, к тому совершенству и единению, которое им указывает религиозное сознание.