
ПРОБЛЕМЫ МАРКСИЗМА

У 41
544

**ВОПРОСЫ
ИСКУССТВА
В СВЕТЕ МАРКСИЗМА**

**СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Я. С. РОЗАНОВА**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО УКРАИНЫ

ПРОБЛЕМЫ МАРКСИЗМА

СБОРНИК ЧЕТВЕРТЫЙ

МАРКС, ПЛЕХАНОВ, ГРОССЕ,
БЮХЕР, ФУКС, ТРОЦКИЙ,
ЛУНАЧАРСКИЙ, ФРИЕ.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО УКРАИНЫ
1925

ПРОБЛЕМЫ МАРКСИЗМА

7-41
544

ВОПРОСЫ ИСКУССТВА В СВЕТЕ МАРКСИЗМА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Я. РОЗАНОВА

XXV-20834



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО УКРАИНЫ
1925

Г. В. ПЛЕХАНОВ.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОЦИОЛОГИИ¹⁾.

Изучение быта первобытных народов, как нельзя лучше, подтверждает то основное положение исторического материализма, которое гласит, что сознание людей определяется их бытием. В подтверждение этого здесь достаточно сослаться на тот вывод, к которому пришел Бюхер в своем замечательном исследовании «*Arbeit und Rhythmus*». Он говорит: «Я пришел к тому заключению, что работа, музыка и поэзия на первой ступени развития сливались вместе, значение». По Бюхеру, происхождение поэзии объясняется работой, между тем как обе остальные имели лишь второстепенное значение. По Бюхеру, происхождение поэзии объясняется работой („*Der Ursprung der Poessie ist in der Arbeit zu suchen*“). И кто знаком с литературой этого предмета, тот не обвинит Бюхера в преувеличении²⁾. Возражения, которые были сделаны ему компетентными людьми, касаются не сущности, а только некоторых второстепенных частных его взгляда. По существу дела, Бюхер, без сомнения, прав.

Но его вывод касается именно только происхождения поэзии. А что можно сказать об ее дальнейшем развитии? Как обстоит дело с поэзией и вообще с искусством на более

¹⁾ Впервые в „Правде“. 1905. IX—X.

²⁾ М. Гёрнес говорит о первобытной орнаментике, что она „могла развиваться, только опираясь на промышленную деятельность“, и что те народы, которые подобно цейлонским веддахам, еще не знают никакой промышленной деятельности, не имеют и орнаментики („*Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*“. Wien, 1898, стр. 33). Это—вывод совершенно подобный вышеприведенному нами выводу Бюхера.

высоких ступенях общественного развития? Можно ли, и на каких ступенях, подметить существование причинной связи между бытием и сознанием, между техникой и экономикой общества, с одной стороны, и его искусством, с другой?

Ответ на этот вопрос мы будем искать в этой статье, опираясь на историю французского искусства в XVIII столетии.

Здесь нам необходимо, прежде всего, сделать следующую оговорку.

Французское общество XVIII века с точки зрения социологии характеризуется, прежде всего, тем обстоятельством, что оно было обществом, разделенным на классы. Это обстоятельство не могло не отразиться на развитии искусства. В самом деле, возьмем хоть театр. На средневековой сцене во Франции, как и во всей Западной Европе, важное место занимают так называемые фарсы. Фарсы сочинялись для народа и разыгрывались перед народом. Они всегда служили выражением взглядов народа, его стремлений и—что особенно полезно отметить здесь—его неудовольствий против высших сословий. Но, начиная с царствования Людовика XIII, фарс склоняется к упадку; его относят к числу тех развлечений, которые приличны только для лакеев и недостойны людей утонченного вкуса: «éprouvés des gens sages», как говорит один французский писатель в 1625 году. На смену фарсу является трагедия. Но французская трагедия не имеет ничего общего со взглядами, стремлениями и неудовольствиями народной массы. Она представляет собой создание аристократии и выражает взгляды, вкусы и стремления высшего сословия. Мы сейчас увидим, какую глубокую печать наложило это сословное происхождение на весь ее характер; но сначала мы хотим обратить внимание читателя на то, что в эпоху возникновения трагедии во Франции аристократия этой страны совершенно не занималась производительным трудом и жила, потребляя те продукты, которые создавались экономической деятельностью третьего сословия (tiers état). Не трудно понять, что этот факт не мог не иметь влияния на те произведения искусства, которые возникали в аристократической среде и которые выражали собой ее вкусы. Вот, например, известно, что новозеландцы воспевают в некоторых своих песнях возделывание бататов. Известно также, что их песни нередко сопровождаются пляской, представляющей собою не более как воспроизведение тех телодвижений, которые со-

вершаются земледельцем при возделывании этих растений. Тут ясно видно, каким образом производительная деятельность людей влияет на их искусство, и не менее ясно, что так как высшие классы не занимаются производительным трудом, то искусство, возникающее в их среде, не может иметь никакого прямого отношения к общественному процессу производства. Но значит ли это, что в обществе, разделенном на классы, ослабляется причинная зависимость сознания людей от их бытия? Нет, несколько не значит, потому что разделение общества на классы само обуславливается экономическим его развитием. И если искусство, создаваемое высшими классами, не имеет никакого прямого отношения к производительному процессу, то это объясняется в последнем счете тоже экономическими причинами. Стало быть, материалистическое объяснение истории вполне применимо и в этом случае; но само собою разумеется, что в этом случае уже не так легко обнаруживается несомненная причинная связь между бытием и сознанием, между общественными отношениями, возникающими на основе «работы», и искусством. Здесь между «работой», с одной стороны, и искусством—с другой, образуются некоторые промежуточные инстанции, часто привлекавшие к себе все внимание исследователей и тем затруднявшие правильное понимание явлений.

Сделав эту необходимую оговорку, мы переходим к нашему предмету, и, прежде всего, обращаемся к трагедии.

«Французская трагедия,—говорит Тэн в своих «Чтениях об искусстве»,—является в то время, когда благоустроенная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, изящную аристократическую обстановку, великолепные представления, придворную жизнь, и она исчезает с того момента, когда дворянство и придворные нравы падают под ударами революции».

Это совершенно справедливо. Но исторический процесс возникновения, а особенно падения французской классической трагедии был несколько сложнее, чем изображает его знаменитый теоретик искусства.

Присмотримся к этому роду литературных произведений со стороны его формы и со стороны его содержания.

Со стороны формы в классической трагедии должны,

прежде всего, обратить на себя наше внимание знаменитые три единства, из-за которых велось так много споров впоследствии, в эпоху вечно памятной в летописях французской литературы борьбы романтиков с классиками. Теория этих единств была известна во Франции еще со времени Возрождения; но литературным законом, непререкаемым правилом хорошего «вкуса» она стала только в семнадцатом веке. «Когда Корнель писал свою *Медею* в 1629 г.,—говорит Лансон,—он еще ничего не знал о трех единствах»¹⁾. Пропагандистом теории трех единств выступил в начале тридцатых годов восемнадцатого века Мерэ. В 1634 году поставлена была его трагедия «*Sophonisbe*»,—первая трагедия, написанная по «правилам». Она вызвала полемику, в которой противники «правил» выставляли против них доводы, во многом напоминающие рассуждения романтиков. На защиту трех единств ополчились ученые поклонники античной литературы (*les érudits*), и они одержали решительную и прочную победу. Но чему обязаны они были своей победой? Во всяком случае, не своей «эрудиции», до которой публике было очень мало дела, а возраставшей требовательности высшего класса, для которого становились невыносимы наивные сценические несообразности предшествовавшей эпохи. «Единства имели за себя такую идею, которая должна была увлечь благовоспитанных людей,—продолжает Лансон,—идею точного подражания действительности, способного вызвать надлежащую иллюзию. В своем настоящем значении единства представляют собою минимум условности... Таким образом, торжество единств было на самом деле победою реализма над воображением»²⁾.

Таким образом победила здесь собственно утонченность аристократического вкуса, возраставшая вместе с упрочением «благородной и благосклонной монархии». Дальнейшие успехи театральной техники сделали точное подражание действительности вполне возможным и без соблюдения единств; но представление о них ассоциировалось в умах зрителей с целым рядом других дорогих и важных для них представлений, и потому их теория приобрела как бы самостоятельную ценность, опиравшуюся на будто бы неоспоримые требования хорошего вкуса. Впоследствии господство трех единств поддержано было, как мы увидим ниже, другими общественными причинами, и потому их теория защищалась даже

1) *Histoire de la littérature française*, p. 415.

2) *L. c.*, p. 416.

теми, которые ненавидели аристократию. Борьба с ними стала очень трудною: чтобы ниспровергнуть их, романтикам потребовалось много остроумия, настойчивости и почти революционной энергии.

Раз коснувшись театральной техники, заметим еще следующее.

Аристократическое происхождение французской трагедии наложило свою печать, между прочим, и на искусство актеров. Всем известно, например, что игра французских драматических актеров до сих пор отличается некоторой искусственностью и даже ходульностью, производящей довольно неприятное впечатление на непривычного зрителя. Кто видел Сарру Бернар, тот не станет спорить с нами. Такая манера игры унаследована французскими драматическими актерами от той поры, когда на французской сцене господствовала классическая трагедия. Аристократическое общество XVII и XVIII столетий обнаружило бы большое недовольство, если бы трагические актеры вздумали играть свои роли с тою простотой и с тою естественностью, которыми чарует нас, например, Элеонора Дузе. Простая и естественная игра решительно противоречила всем требованиям аристократической эстетики. «Французы не ограничиваются костюмом, чтобы придать актерам и трагедии необходимые для них благородство и достоинство,—с гордостью говорит аббат Дюбо.—Мы хотим еще, чтобы актеры говорили тоном более высоким и более протяжным, чем тот, которым говорят в обыденной речи. Это более трудная манера (*sic*), но в ней более достоинства. Жестикуляция должна соответствовать тону, потому что наши актеры должны обнаруживать величие и возвышенность во всем, что они делают».

Почему же актеры должны были обнаруживать величие и возвышенность? Потому, что трагедия была детищем придворной аристократии и что главными действующими лицами в ней выступали короли, «герои» и вообще такие «высокопоставленные» лица, которых, так сказать, долг службы обязывал казаться, если не быть, «величавыми» и «возвышенными». Драматург, в произведениях которого не было надлежащей условной дозы придворно-аристократической «возвышенности», даже при большом таланте, никогда не дождался бы рукоплесканий от тогдашних зрителей.

Это лучше всего видно из тех суждений, которые высказывались о Шекспире в тогдашней Франции, а под влиянием Франции даже и в Англии.

Юм находил, что не следует преувеличивать гений Шекспира: непропорциональные тела часто кажутся выше своего действительного роста; для своего времени Шекспир был хорош, но он не подходит для утонченной аудитории. По п высказывал сожаление о том, что Шекспир писал для народа, а не для светских людей. «Шекспир писал бы лучше.—говорил он,—если бы пользовался покровительством государя и поддержкой со стороны придворных». Сам Вольтер, который в своей литературной деятельности являлся глашатаем нового времени, враждебного «старому порядку», и который дал многим своим трагедиям «философское» содержание, заплатил огромную дань эстетическим понятиям аристократического общества. Шекспир казался ему гениальным, но грубым варваром. Его отзыв о «Гамлете» в высшей степени замечателен. «Эта пьеса,—говорит он,—полна анахронизмов и нелепостей, в ней хоронят Офелию на сцене, а это такое чудовищное зрелище, что знаменитый Гаррик выкинул сцену на кладбище... Эта пьеса изобилует вульгарностями. Так, в первой сцене часовой говорит: «я не слышал даже мышиного топота». Можно ли допускать подобные несообразности? Без сомнения, солдат способен выразиться так в своей казарме, но он не должен выражаться так на сцене, перед избранными особами нации,—особами, которые говорят благородным языком и в присутствии которых надо выражаться не менее благородно. Вообразите вы, господа, Людовика XIV в его зеркальной галлерее, окруженного блестящим двором, и представьте, что покрытый лохмотьями шут расталкивает толпу герсез, великих людей и красавиц, составляющих этот двор; он предлагает им покинуть Корнеля, Расина и Мольера для петрушки, который имеет проблески таланта, но кривляется. Как вы думаете? Как встретили подобного шута?»

В этих словах Вольтера заключается указание не только на аристократическое происхождение французской классической трагедии, но также и на причины ее упадка ¹⁾.

Изысканность легко переходит в манерность, а манерность исключает серьезную и вдумчивую обработку предмета. И не только обработку. К р у г в ы б о р а предметов непре-

¹⁾ Заметим мимоходом, что именно эта сторона взглядов Вольтера отталкивала от него Лессинга, который был последовательным идеологом германского бюргерства, и это прекрасно выяснено Фр. Мерингом в его книге („Die Lessings Legende“).

менно должен был сузиться под влиянием сословных предрассудков аристократии. Сословное понятие о приличии подрезывало крылья искусству. В этом отношении чрезвычайно характерно и поучительно то требование, которое предъявляет к трагедии Мармонтель.

«И мирная и благовоспитанная нация,—говорит он,—в которой каждый считает себя обязанным приспособлять свои идеи и чувства к нравам и обычаям общества, нация, в которой приличия служат законами, такая нация может допустить только такие характеры, которые смягчены уважением к окружающим, и только такие пороки, которые смягчены приличием».

Сословное приличие становится критерием при оценке художественных произведений. Этого достаточно для того, чтобы вызвать падение классической трагедии. Но этого еще не достаточно для того, чтобы объяснить появление на французской сцене нового рода драматических произведений. А между тем мы видим, что в тридцатых годах XVIII века появляется новый литературный жанр,—так называемая *Comédie larmoyante*, слезливая комедия, которая в течение некоторого времени пользуется весьма значительным успехом. Если сознание объясняется бытием, если так называемое духовное развитие человечества находится в причинной зависимости от его экономического развития, то экономика XVIII века должна объяснить нам, между прочим, и появление слезливой комедии. Спрашивается, может ли она сделать это?

Не только может, но отчасти уже и сделала, правда, без серьезного метода. В доказательство сошлемся, например, на Геттнера, который в своей истории французской литературы рассматривает слезливую комедию, как следствие роста французской буржуазии. Но рост буржуазии, как и всякого другого класса, может быть объяснен только экономическим развитием общества. Стало быть, Геттнер, сам того не подозревая и не желая,—он большой враг материализма, о котором, мимоходом сказать, он имеет самое нелепое представление,—прибегает к материалистическому объяснению истории. И не один Геттнер поступает так. Гораздо лучше Геттнера обнаружил искомую нами причинную зависимость Брюнетьер в своей книге «*Les époques du théâtre français*».

Он говорит там: «Со времени краха, постигшего банк Лау,—чтобы не заходить дальше,—аристократия с каждым днем теряет почву под ногами. Она как будто торопится сделать все, что только

может сделать данный класс для того, чтобы дискредитироваться... но в особенности она разоряется, а буржуазия, третье сословие, обогащается,—и, приобретая все больше и больше значения, приобретает также сознание своих прав. Существующее неравенство возмущает ее теперь более, чем когда-либо прежде. Злоупотребления кажутся ей теперь более несносными, чем раньше. Как выразился впоследствии один поэт, в сердцах зародилась ненависть одновременно с жадой справедливости¹⁾. Возможно ли, чтобы, располагая таким средством пропаганды и влияния, каким служит театр, буржуазия не воспользовалась им? Чтобы она не приняла в серьез, не взглянула с трагической точки зрения на те неравенства, которые только забавляли автора комедий: «Bourgeois gentilhomme» и «Georges Dandin»? А больше всего возможно ли было, чтобы эта уже торжествующая буржуазия помирилась с постоянным представлением на сцене императоров и королей и чтобы она, если можно так выразиться, не воспользовалась своими сбережениями для того, чтобы заказать свой портрет?».

Итак, слезливая комедия была портретом французской буржуазии XVIII века. Это совершенно верно. Не даром же она называется также буржуазной драмой. Но у Брюнетьера этот верный взгляд имеет слишком общий, а следовательно, отвлеченный характер. Постараемся развить его несколько подробнее.

Брюнетьер говорит, что буржуазия не могла помириться с вечными изображениями на сцене одних только императоров и королей. Это очень вероятно после тех объяснений, которые сделаны им в приведенной нами цитате, но пока это только вероятно; несомненным это станет только тогда, когда мы ознакомимся с психологией хотя некоторых из лиц, принимавших деятельное участие в литературной жизни тогдашней Франции. К числу их, несомненно, принадлежал талантливый Бомарше, автор нескольких слезливых комедий. Что же думал Бомарше о «вечном изображении на сцене одних только императоров и королей»?

Он решительно и страстно восставал против него. Он редко смеялся над тем литературным обычаем, в силу которого героями трагедии являлись короли и другие сильные мира сего, а комедия

¹⁾ Курсив наш.

бичевала людей низшего сословия. «Изображать людей среднего состояния в несчастьи! *Fi donc!* Их всегда надо осмеивать. Смешные граждане, несчастный король; вот весь возможный театр; я приму это к сведению»¹⁾.

Это едкое восклицание одного из самых видных идеологов третьего сословия видимо подтверждает, стало быть, вышеприведенные психологические соображения Брюнетьера. Но Бомарше не только желает изображать в «несчастьи» людей среднего состояния. Он протестует также против обычая выбирать действующих лиц «серьезных» драматических произведений между героями античного мира. «Какое дело,—спрашивает он,—мне, мирному подданному монархического государства XVIII века, до афинских и римских происшествий? Могу ли я сильно интересоваться смертью какого-нибудь пеллопонесского тирана или принесением в жертву молодой царевны в Авлиде? Все это меня совсем не касается, из всего этого не вытекает для меня никакого значения»²⁾.

Выбор героев из античного мира был одним из чрезвычайно многочисленных проявлений того увлечения древностью, которое само было идеологическим отражением борьбы нового, нарождавшегося общественного порядка с феодализмом. Из эпохи Возрождения это увлечение античной цивилизацией перешло в век Людовика XIV, который, как известно, очень охотно сравнивали с веком Августа. Но когда буржуазия начала проникаться оппозиционным настроением, когда в ее сердце начала зарождаться «ненависть одновременно с жаждой справедливости», тогда увлечение античными героями,—вполне разделявшееся прежде ее образованными представителями,—начало казаться ей неуместным, а «происшествия» античной истории недостаточно поучительными. Героем буржуазной драмы является тогдашний «человек среднего состояния», более или менее идеализированный тогдашними идеологами буржуазии. Это характерное обстоятельство, разумеется, не могло повредить «портрету».

Пойдем дальше. Истинным творцом буржуазной драмы во Франции является Нивэль-де-ля-Шоссе. Что же мы видим в его многочисленных произведениях? Восстание против тех или других сторон аристократической психологии, борьбу с теми или другими дворянскими предрассудками, или, если вам угодно—по-

1) *Lettre Sur la critique du Barbier de Séville*.

2) *Essai sur le genre dramatique sérieux. Œuvre I, p. 11.*

роками. Современники более всего ценили в этих произведениях именно заключающуюся в них нравственную проповедь¹⁾. И с этой своей стороны слезливая комедия была верна своему происхождению.

Известно, что идеологи французской буржуазии, стремившиеся дать нам ее «портрет» в своих драматических произведениях, не обнаружили большой оригинальности. Буржуазная драма была не создана ими, а только перенесена во Францию из Англии. В Англии же этот род драматических произведений возник,—в конце семнадцатого века—как реакция против страшной распущенности, господствовавшей тогда на сцене и служившей отражением нравственного упадка тогдашней английской аристократии. Боровшаяся с аристократией буржуазия захотела, чтобы комедия сделалась «достойной христиан», она стала проповедывать в ней свою мораль. Французские литературные новаторы XVIII века, вообще широко заимствовавшие из английской литературы все то, что соответствовало положению и чувствам оппозиционной французской буржуазии, целиком перенесли во Францию эту сторону английской слезливой комедии. Французская буржуазная драма не хуже английской проповедует буржуазные семейные добродетели. В этом заключалась одна из тайн ее успеха и в этом же заключается разгадка того на первый взгляд совершенно непонятого обстоятельства, что французская буржуазная драма, которая около половины восемнадцатого века кажется твердо установившимся родом литературных произведений, довольно скоро отходит на задний план, отступает перед классической трагедией, которая, казалось бы, должна была отступить перед нею.

Мы сейчас увидим, чем объясняется это странное обстоятельство, но прежде всего нам хочется отметить еще вот что.

Дидро, который, благодаря своей натуре страстного новатора, не мог не увлечься буржуазной драмой, и который, как известно, сам упражнялся в новом литературном роде (припомним его «Le fils naturel» 1757 г. и его «Le père de famille» 1758 г.), требовал, чтобы сцена давала изображение не характеров, а положе-

1) Д'Аламбер говорит о Нивэль-де-ля-Шоссе: „Как в своей литературной деятельности, так и в своей частной жизни он держался того правила, что мудростью обладает тот человек, желания и стремления которого пропорциональны его средствам“.—Это апология *уравновешенности, умеренности и аккуратности*.

ний и именно общественных положений. Ему возражали, что общественное положение еще не определяет собою человека. «Что такое—спрашивали его—судья сам по себе (*le juge en soi*)? Что такое купец сам по себе (*le negociant en soi*)?». Но тут было огромное недоразумение. У Дидро речь шла не о купце «*en soi*» и не о судьбе «*en soi*», но о тогдашнем купце и особенно о тогдашнем судье. А что тогдашние судьи давали много поучительного материала для весьма живых сценических изображений, это прекрасно показывает знаменитая комедия «*Le mariage de Figaro*». Требование Дидро было лишь литературным отражением революционных стремлений тогдашнего французского «среднего состояния».

Но именно революционный характер этих стремлений и мешал французской буржуазной драме окончательно победить классическую трагедию.

Дитя аристократии, классическая трагедия беспрдельно и неоспоримо господствовала на французской сцене, пока нераздельно и неоспоримо господствовала аристократия... в пределах, отведенных сословной монархией, которая сама явилась историческим результатом продолжительной и ожесточенной борьбы классов во Франции. Когда господство аристократии стало подвергаться оспариванию, когда «люди среднего состояния» прониклись оппозиционным настроением, старые литературные понятия начали казаться этим людям неудовлетворительными, а старый театр недостаточно «поучительным». И тогда рядом с классической трагедией, быстро клонившейся к упадку, выступила буржуазная драма. В буржуазной драме французский «человек среднего состояния» противопоставил свои домашние добродетели глубокой испорченности аристократии. Но то общественное противоречие, которое надо было разрешить тогдашней Франции, не могло быть решено с помощью нравственной проповеди. Речь шла тогда не об устранении аристократических пороков, а об устранении самой аристократии. Понятно, что это не могло быть без ожесточенной борьбы, и не менее понятно, что отец семейства («*Le père de famille*»), при всей неоспоримой почтенности своей буржуазной нравственности, не мог послужить образцом неутомимого и неустрашимого борца. Литературный «портрет» буржуазии не внушал героизма. А между тем противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необ-

ходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: в античном мире.

И вот опять явилось увлечение античными героями. Теперь противник аристократии уже не говорит,—подобно Бомарше: «какое мне, мирному подданному монархического государства XVIII века, дело до афинских и римских происшествий?» Теперь афинские и римские «происшествия» опять стали вызывать в публике живейший интерес. Но интерес к ним приобрел теперь совсем другой характер.

Если молодые идеологи буржуазии интересовались теперь «принесением в жертву молодой царевны в Авлиде», то они интересовались им, преимущественно, как материалом для обличения «суеверия»; если их внимание могла привлечь к себе «смерть какого-нибудь пеллопонесского тирана», то она привлекала их не столько своей психологической, сколько своей политической стороной. Теперь увлекались уже не монархическим веком Августа, а республиканскими героями Плутарха. Плутарх сделался настольной книгой молодых идеологов буржуазии, как это показывают, например, мемуары г-жи Ролан. И это увлечение республиканскими героями вновь оживило интерес ко всей вообще античной жизни. Подражание древности сделалось модой и наложило глубокую печать на все тогдашнее французское искусство. Ниже мы увидим, какой большой след оставило оно в истории французской живописи, а теперь заметим, что оно же ослабило интерес к буржуазной драме, вследствие буржуазной обыденности ее содержания и надолго отсрочило смерть классической трагедии.

Историки французской литературы нередко с удивлением спрашивали себя: чем объяснить тот факт, что подготовители и деятели великой французской революции оставались консерваторами в области литературы? И почему господство классицизма пало лишь довольно долго после падения старого порядка? Но на самом деле литературный консерватизм новаторов того времени был чисто внешним. Если трагедия не изменилась, как форма, то она претерпела существенное изменение в смысле содержания.

Возьмем хотя трагедию Сорена «Spartacus» появившуюся в 1760 году. Ее герой, Спартак, полон стремления к свободе. Ради своей великой идеи он отказывается даже от женитьбы на люби-

мой девушке, и на протяжении всей пьесы он в своих речах не перестает твердить о свободе и о человеколюбии. Чтобы писать такие трагедии и рукоплескать им, нужно было именно не быть литературным консерваторм. В старые литературные меха тут влило было совершенно новое, революционное содержание.

Трагедии вроде трагедий Сорена или Лемверра (см. его *Guillaume Tell*) осуществляют одно из самых революционных требований литературного новатора Дидро: они изображают не характеры, а общественные положения, и особенно революционные общественные стремления того времени. И если это новое вино вливалось в старые меха, то это объясняется тем, что меха эти завещаны были той самой древностью, всеобщее увлечение которой было одним из наиболее знаменательных, наиболее характерных симптомов нового общественного настроения. Рядом с этой новой разновидностью классической трагедии буржуазная драма, эта,—как с похвалой выражается о ней Бомарше,—*moralité en action*, казалась и не могла не казаться слишком бледной, слишком пресной, слишком консервативной по своему содержанию.

Буржуазная драма была вызвана к жизни оппозиционным настроением французской буржуазии и уже не годилась для выражения революционных ее стремлений. Литературный «портрет» хорошо передавал временные, преходящие черты оригинала; поэтому им перестали заниматься, когда оригинал утратил эти черты и когда черты эти перестали казаться приятными. В этом все дело.

Классическая трагедия продолжала жить вплоть до той поры, когда французская буржуазия окончательно восторжествовала над защитниками старого порядка и когда увлечение республиканскими героями древности утратило для нее всякое общественное значение¹⁾. А когда эта пора наступила, тогда буржуазная драма воскресла к новой жизни, и, претерпев некоторые изменения, сообразные с особенностями нового общественного положения, но вовсе не имеющие существенного характера, окончательно утвердилась на французской сцене.

¹⁾ „L'ombre de Lycurgue qui n'y pensait guère—говорит Пти-де-Жюльевиль,—protégea les trois unités“ (*Le théâtre en France*, p. 334). Лучше выразиться невозможно. Но накануне великой революции идеологи буржуазии не видели в этой тени ничего консервативного. Напротив, они видели в ней лишь революционную гражданскую добродетель („*vertu*“). Это необходимо помнить.

Даже тот, кто отказался бы признать кровное родство романтической драмы с буржуазной драмой восемнадцатого века, должен был бы согласиться с тем, что, например, драматические произведения Александра Дюма-сына являются настоящей буржуазной драмой девятнадцатого столетия.

В произведениях искусства и в литературных вкусах данного времени выражается общественная психология, а в психологии общества, разделенного на классы, многое останется для нас непонятным и парадоксальным, если мы будем продолжать игнорировать, как это делают теперь историки-идеалисты вопреки лучшим заветам буржуазной исторической науки,—взаимное отношение классов и взаимную классовую борьбу.

Теперь оставим театральные подмостки и обратимся к другой отрасли французского искусства, именно, к живописи.

Под влиянием уже знакомых нам общественных причин развитие совершается здесь параллельно тому, что мы видели в области драматической литературы. Это заметил еще Геттнер, который справедливо говорит, что, например, слезливая комедия Дидро была ни чем иным, как жанровой живописью, перенесенною на сцену.

В эпоху Людовика XIV, т.е. в то время, когда сословная монархия достигла своего апогея, французская живопись имела очень много общего с классической трагедией. В ней, как и в этой последней, господствовали «le sublime» и «la dignité». И точно так же, как классическая трагедия, она выбирала своих героев только из числа сильных мира сего. Шарль Ле-Брэн, бывший тогда законодателем художественного вкуса в живописи, знал, собственно говоря, только одного героя: Людовика XIV, которого он одевал впрочем в античный костюм.

Его знаменитые «Batailles d'Alexandre», которые теперь можно видеть в Лувре и которые поистине заслуживают внимания посетителей этого музея,—были написаны после фландрской военной кампании 1667 г., покрывшей французскую монархию громкой славой¹⁾. Они были всецело посвящены прославлению «короля-солнца». И они слишком соответствовали тогдашнему настроению умов, стремившихся к «величественному», к славе, к победам, что-

¹⁾ Осада Турне увенчалась успехом после *двух* дней; осада Фюрна, Куртра, Дуэ, Армантьера тоже длилась самое короткое время, Лилль был взят в девять дней и т. д.

бы общественное мнение господствовавшего сословия не было окончательно поражено ими. Ле-Брэн уступил, может быть, сам того не подозревая, потребности говорить громко, паразитизм взгляда, привести блеск широких художественных замыслов в соответствие с тою пышностью, которая окружала короля,—говорит А. Жеве-рей.—Тогдашняя Франция резюмировалась в особе своего короля. Поэтому перед изображениями Александра зрители рукоплескали Людовику XIV¹⁾.

Огромное впечатление, которое производила в свое время живопись Ле-Брэна, характеризуется патетическим восклицанием Этьена Карно: „Que tu brilles, le Brün, d'une lumière pure!“²⁾.

Но все течет, все изменяется. Кто достиг вершины, тот идет вниз. Для французской сословной монархии спуск вниз начался, как известно, уже при жизни Людовика XIV и затем беспрерывно продолжался вплоть до революции. «Король-солнце», говоривший «государство, это—я», все-таки по-своему заботился о величии Франции. А Людовик XV, несколько не отказывавшийся от притязаний абсолютизма, думал только о своих наслаждениях. Ни о чем другом не думало и огромное большинство окружавшей его аристократической челяди. Его время было временем ненасытной погони за удовольствиями, временем веселого прожигания жизни. Но как ни грязны были подчас забавы аристократических бездельников, вкусы тогдашнего общества все-таки отличались неспорным изяществом, красивой утонченностью, делавшими Францию «законодательницей мод». И эти изящные, утонченные вкусы нашли выражение в эстетических понятиях того времени.

«Когда век Людовика XIV сменился веком Людовика XV, идеал искусства от величественного перешел к приятному. Повсюду распространяются утонченность эlegantности и тонкость чувственного наслаждения»³⁾. И этот идеал искусства лучше и ярче всего осуществился в картинах Бушэ.

«Чувственное наслаждение,—читаем мы в только что цитированном нами сочинении,—идеал Бушэ, душа его живописи, Венера, о которой он мечтает и которую он изображает, чисто-чувственная Венера»⁴⁾. Это совершенно справедливо, и это очень хорошо понимали современники Бушэ. В 1740 году его приятель Ни-

1) A. Gevereay, Charles Le-Brun; p. 220.

2) Каким чистым светом блещешь ты, Ле-Брэн.

3) Goncourt, L'art au dix-huitième siècle; p.p. 135—136.

4) L. с., p. 145.

рон в одном из своих стихотворений говорит от лица знаменитого живописца госпоже Помпадур:

Je ne recherche, pour tout dire,
Qu'élegance, grâces, beauté,
Douceur, gentillesse et gâté;
En un mot, ce qui respire
Ou badinage, ou volupté,
Le tout sans trop de liberté.
Drapé du voile que désire
La scrupuleuse honnêteté.

Это превосходная характеристика Бушэ, его музой была изящная чувственность, которою пропитаны все его картины. Этих картин тоже не мало в Лувре, и кто хочет составить себе понятие о том, какое расстояние отделяет дворянско-монархическую Францию Людовика XV от таковой же Франции Людовика XIV, тому мы рекомендуем сравнить картины Бушэ с картинами Ле-Брэна. Подобное сравнение будет поучительнее целых томов отвлеченных исторических рассуждений.

Живопись Бушэ имела такой же огромный успех, какой встретила в свое время живопись Ле-Брэна. Влияние Бушэ было поистине колоссально. Справедливо было замечено, что тогдашние молодые французские живописцы, ехавшие в Рим для завершения своего художественного образования, покидали Францию с его созданиями в глазах и, возвращаясь домой, привозили с собою не впечатления, полученные от великих мастеров эпохи Возрождения, а воспоминания о нем же. Но господство и влияние Бушэ были непрочны. Освободительное движение французской буржуазии поставило в строгое к нему отношение передовую критику того времени.

Уже в 1753 году Гримм строго осуждает его в своей *Correspondence littéraire*. „Boucher n'est pas fort dans le masculin“, говорит он (Бушэ не силен в том, что мужского пола). И в самом деле, le masculin представлен на картинах Бушэ, главным образом, амурами, разумеется, не имевшими ни малейшего отношения к освободительным стремлениям той эпохи. Еще резче Гримм напал на Бушэ Дидро в своих «Салонах».

«У него извращение вкуса, колорита, композиций, характеров, воображения, рисунка,—пишет Дидро в 1765 году,—шаг за шагом следовало за развращением нравов». По мнению Дидро, Бушэ перестал быть художником. «И тогда-то его сделали придворным живописцем!» Особенно достается от Дидро вышеупомянутым амурам Бушэ. Пылкий энциклопедист несколько неожиданно заме-

чает, что во всей многочисленной толпе этих амуров нет ни одного ребенка, который годился бы для действительной жизни, «например, для того, чтобы учить свой урок, читать, писать или мять коноплю». Этот упрек, отчасти напоминающий обвинения, с которыми наш Д. И. Писарев обрушился на голову Евгения Онегина, заставляет презрительно пожимать плечами и многих из нынешних французских критиков. Эти господа говорят, что «мять коноплю» вовсе не пристало амурам, и они правы. Но они не видят, что в наивном негодовании Дидро против «маленьких развратных сатиров» сказалась классовая ненависть трудолюбивой тогда буржуазии к праздным утехам аристократических бездельников.

Не нравится Дидро и то, что, несомненно, составляло силу Бушэ: его *féminin* (женский пол). «Одно время он любил изображать девушек. Каковы же были эти девушки? Изящные представительницы полусвета». Эти изящные представительницы полусвета были очень красивы на свой лад. Но их красота не привлекала, а возмущала идеологов третьего сословия. Она нравилась только аристократии и тем людям из *tiers état*, которые, находясь под влиянием аристократов, усвоили аристократические вкусы.

«Мой и ваш живописец,—говорит Дидро, обращаясь к читателям,—Грез. Грез первый догадался сделать искусство нравственным». Эта похвала настолько же характерна для настроения Дидро,—а с ним и всей тогдашней мыслящей буржуазии,—как и гневные упреки, посылаемые им по адресу ненавистного ему Бушэ.

Грез в самом деле был до последней степени нравственным живописцем. Если буржуазные драмы Нивеля-де-ля Шоссе, Бомарше, Стэдэна и пр. были *des moralités en action*, то картины Греза можно назвать *moralités sur la toile*. «Отец семейства» занимает у него почетное место, передний угол, фигурирует в самых различных, но всегда трогательных положениях и отличается такими же почтенными домашними добродетелями, которые украшают его в буржуазной драме. Но хотя этот патриарх, бесспорно, достоин всякого уважения, но не обнаруживает никакого политического интереса. Он стоит «воплощенной укоризною» перед распушенной и развратной аристократией и дальше «укоризны» не идет. И это совсем неудивительно, потому что создавший его художник тоже ограничивается «укоризной». Грез далеко не революционер. Он стремится не к устранению старого порядка, а лишь к его исправлению в духе морали. Французское ду-

ховенство для него—хранитель религии и добрых нравов; французские священники—духовные отцы всех граждан¹⁾. А между тем, дух революционного недовольства уже проникает в среду французских художников. В пятидесятых годах исключают из французской академии художеств в Риме ученика, отказавшегося говеть. В 1767 году другой ученик той же академии, архитектор Адр. Мутон, подвергается той же каре за тот же проступок. К Мутону присоединяется скульптор Клод Моно,—его тоже удаляют из заведения. Общественное мнение Парижа решительно становится на сторону Мутона, который подает на директора римской академии жалобу в суд, а суд (châtelet) признает этого последнего виновным и приговаривает его к уплате 20.000 ливров в пользу Мутона. Общественная атмосфера все более и более нагревается, и по мере того, как революционное настроение овладевает третьим сословием, увлечение жанровой живописью—этой слезливой комедией, писанной масляными красками—остывает. Перемена в настроении передовых людей того времени приводит к изменению их эстетических запросов,—как она привела к изменению их литературных понятий,—и жанровая живопись в духе Греза, еще не так давно вызывавшая всеобщий энтузиазм²⁾, затмевается революционной живописью Давида и его школы.

Впоследствии, когда Давид был уже членом конвента, он в своем докладе этому собранию говорил: «Все виды искусства только и делали, что служили вкусам и капризам кучки сибаритов с карманами, набитыми золотом, и цехи (Давид называет так академию) преследовали гениальных людей и вообще всех тех, которые приходили к ним с чистыми идеями нравственности и философии». По мнению Давида, искусство должно служить народу, республике. Но тот же Давид был решительным сторонником классицизма. Мало того: его художественная деятельность оживила клонившийся к упадку классицизм и на целые десятилетия продлила его господство. Пример Давида лучше всего подсказывает, что французский классицизм конца восемнадцатого столетия был консервативен,—или, если хотите, реакционен, потому что, ведь, он стремится назад, от новейших подражателей

¹⁾ См. его „Lettre à Messieurs les curés“ в „Journal de Paris“ от 5 декабря 1786 г.

²⁾ Такой энтузиазм вызвала, напр., в 1775 г. выставленная в Салоне картина Греза „Le pere de famille“ и в 1761 г. его же „L'accordee du village“.

к античным образцам,—только по форме. Содержание же его было насквозь пропитано самым революционным духом.

Одной из наиболее характерных в этом отношении и наиболее замечательных картин Давида был его «Брут». Ликторы несут тела его детей, только что казненных за участие в монархических происках; жена и дочь Брута плачут, а он сидит, суровый и непоколебимый, и вы видите, что для этого человека благо республики есть, в самом деле, высший закон. Брут—тоже «отец семейства». Но это отец семейства, ставший гражданином. Его добродетель есть политическая добродетель революционера. Он показывает нам, как далеко ушла буржуазная Франция с того времени, когда Дидро превозносил Греза за моральный характер его живописи¹⁾.

Выставленный в 1789 году, в том году, когда началось великое революционное землетрясение, «Брут» имел потрясающий успех. Он доводил до сознания то, что стало самой глубиной, самой насущной потребностью бытия, т.е. общественной жизни тогдашней Франции. Эрнест Шено совершенно справедливо говорит в своей книге о школах французской живописи:

«Давид точно отражал чувство нации, которая, рукоплещая его картинам, рукоплескала своему собственному изображению. Он писал тех самых героев, которых публика брала себе за образец; восторгаясь его картинами, она укрепляла свое собственное восторженное отношение к этим героям. Отсюда та легкость, с которой совершался в искусстве переворот, подобный перевороту, происходившему тогда в правах и в общественном строе».

Читатель очень ошибся бы, если бы подумал, что переворот, совершенный в искусстве Давидом, простирался только на выбор предметов. Будь это так, мы еще не имели бы права говорить о перевороте. Нет, могучее дыхание приближающейся революции коренным образом изменило все отношение художника к своему делу. Манерности и слащавости старой школы,—см., например, картины Ван-Лоо,—художники нового направления противопоставили суровую простоту. Даже недостатки этих новых художников легко объясняются господствовавшим среди них настроением. Так, Давида упрекали в том, что действующие лица его картин похожи на статуи. Этот упрек, к сожалению, не лишен основания. Но Да-

¹⁾ «Брут» висит теперь в Лувре. Русский человек, которому случится быть в Париже, обязан пойти поклониться ему.

вид искал образцов у древних, а для нового времени преобладающим искусством древности является скульптура. Кроме того, Давиду ставили в вину слабость его воображения. Это был справедливый упрек. Давид сам признавал, что у него преобладает рассудочность. Но рассудочность была самой выдающейся чертой всех представителей тогдашнего освободительного движения. И не только тогдашнего,—рассудочность встречает широкое поле для своего развития и широко развивается у всех цивилизованных народов, переживающих эпоху перелома, когда старый общественный порядок клонится к упадку и когда представители новых общественных стремлений подвергают его своей критике. У греков времен Сократа рассудочность была развита не меньше, чем у французов восемнадцатого века. Немецкие романтики не даром нападали на рассудочность Эврипида. Рассудочность является плодом борьбы нового со старым, и она же служит ее орудием. Рассудочность свойственна была также всем великим якобинцам. Ее вообще совершенно напрасно считают монополией Гамлетов¹⁾.

Выяснив себе те общественные причины, которые породили школу Давида, нетрудно объяснить и ее упадок. Тут мы опять видим то, что видели в литературе.

После революции, придя к своей цели, французская буржуазия перестала увлекаться древними республиканскими героями, и потому классицизм представлялся ей тогда в совершенно другом свете. Он стал казаться ей холодным, полным условности. И он в самом деле сделался таким. Его покинула его великая революционная душа, сообщавшая ему такое сильное обаяние, и у него осталось одно тело; совокупность внешних приемов художественного творчества ни для чего теперь ненужная, странная, неудобная, не соответствовавшая новым стремлениям и вкусам, порожденным новыми общественными отношениями. Изображение древних богов и героев сделалось теперь занятием, достойным лишь старых педантов, и очень естественно, что молодое поколение художников не видело в этом занятии ничего привлекательного. Неудовлетворенность классицизмом, стремление выйти на новую дорогу замечается уже у непосредственных учеников Давида, например, у Гро. Напрасно учитель напоминает им о старом идеале,

¹⁾ Поэтому можно было бы сделать много сильных возражений против взгляда, изложенного И. С. Тургеневым в его знаменитой статье „Гамлет и Дон-Кихот“.

напрасно сами они осуждают свои новые порывы: ход идей неудержимо изменяется изменившимся ходом вещей. Но Бурбоны, вернувшиеся в Париж «в казенном обозе», и здесь отсрочивают на время окончательное исчезновение классицизма. Реставрация замедляет и даже грозит совсем остановить победное шествие буржуазии. Поэтому буржуазия не решается расстаться с «тенью Ликурга». Эта тень, несколько оживляющая старые заветы в политике, поддерживает их в живописи. Но Жерико уже пишет свои картины. Романтизм уже стучится в дверь.

Впрочем, здесь мы заходим вперед. О том, как пал классицизм, мы поговорим когда-нибудь в другой раз, а теперь нам хочется в немногих словах сказать, как отразилась на эстетических понятиях современников сама революционная катастрофа.

Борьба с аристократией, достигшая теперь своего крайнего напряжения, вызывает ненависть ко всем аристократическим вкусам и преданиям. В январе 1790 года журнал «*La Chronique de Paris*» пишет: «Все наши приличия, вся наша вежливость, вся наша галантность, все наши взаимные выражения в уважении, в преданности, в покорности должны быть выброшены из нашего языка. Все это слишком напоминает старый порядок». Два года спустя журнал «*Les annales patriotique*» говорит: «Приемы и правила вежливости были выдуманы во время рабства, это—суеверие, которое должно быть унесено ветром свободы и равенства». Тот же журнал доказывает, что мы должны снимать шапку с головы только тогда, когда нам жарко, или тогда, когда мы обращаемся к целому собранию, точно так же следует оставить привычку раскланиваться, потому что эта привычка тоже идет из времен рабства. Нужно, кроме того, забыть, исключить из нашего словаря фразы или выражения вроде «честь имею», «вы сделаете мне честь» и т. п. В конце письма не следует писать «ваш покорнейший слуга», «ваш всенижайший слуга» («*Votre très humble serviteur*»). Все такие выражения унаследованы от старого порядка, недостойны свободного человека. Надо писать: «остаюсь вашим согражданином», или «вашим братом», или «вашим товарищем», или, наконец, «вашим равным» («*Votre égal*»).

Гражданин Шалье посвятил и преподнес конвенту целый трактат о вежливости, в котором, строго осуждая старую аристократическую вежливость, он утверждает, что даже излишняя забота о чистоте платья смешна, потому что аристократична. А на-

рядная одежда—целое преступление, это кража у государства (*Un vol fait à l'état*). Шалье находит, что все должны говорить друг другу ты: «Говоря друг другу ты, мы совершаем крушение старой системы наглости и тирании». Трактат Шалье, повидимому, произвел впечатление: 8-го ноября 1793 года конвент предписал всем чиновникам употреблять в своих взаимных сношениях местоимение «ты». Некто Лебон, убежденный демократ и пылкий революционер, получил в подарок от своей матери дорогой костюм. Не желая огорчить старуху, он принял подарок, но его стали жестоко терзать мучения совести. По этому поводу он писал своему брату:

«Вот уже десять ночей, как я совсем не сплю, благодаря этому несчастному костюму. Я философ, друг человечества, одеваюсь так богато, между тем как тысячи моих ближних умирают с голоду и носят жалкие лохмотья. Одевшись в свой пышный костюм, как войду я в их скромные жилища? Как я буду защищать бедняка от эксплуатации со стороны богатого? Как буду я восставать против богачей, если я сам подражаю им в роскоши и в пышности? Меня беспрестанно преследуют эти мысли и не дают мне покоя».

И это вовсе не единичное явление. Вопрос о костюме стал тогда вопросом совести, подобно тому, как это было у нас во время так называемого нигилизма. И по тем же мотивам. В январе 1793 г. журнал «*Le courrier de l'égalité*» говорит, что стыдно иметь два костюма, когда солдаты, отстаивающие на границе независимость республиканской Франции, совершенно обносились. В то же время знаменитый «*Père Duchêne*» требует, чтобы модные магазины были превращены в мастерские; чтобы экипажные мастера строили только телеги для возчиков; чтобы золотых дел мастера сделались слесарями, а кафе, где собираются праздные люди, были отданы рабочим для их собраний.

При таком состоянии «нравов» совершенно понятно, что искусство дошло до крайней степени в своем отрицании всех старых эстетических преданий аристократической эпохи.

Театр, который, как мы видели, уже в эпоху, предшествовавшую революции, служил третьему сословию духовным оружием в его борьбе со старым порядком,—осмеивает теперь без всяких стеснений духовенство и дворянство. В 1790 году большой успех имеет драма: «*La liberté conquise ou le despotisme renversé*». Присутствующая на представлении публика хором поет: «аристократы, вы побеждены». В свою очередь побежденные аристократы

бегут на представления трагедий, напоминающих им доброе старое время: «Ginna», «Athalie» и т. п. В 1793 году на сцене танцуют карманьёлу и насмеваются над королями и эмигрантами. По выражению Гонкура,—у которого мы заимствуем относящиеся к этому периоду данные,—*театр est sans culottisé*. Актеры издеваются над напыщенными манерами актеров старого времени, они держат себя до крайности непринужденно: лазят в окно, вместо того, чтобы входить в дверь и т. д. Гонкур говорит, что однажды во время представления пьесы «Le faux sarante» «один актер, вместо того, чтобы войти в дверь, спустился на сцену через каминную трубу. *Sè non è vero, è ben trovato*».

Что театр был *sans-culottisé* революцией, это несколько не удивительно, так как на некоторое время революция доставила господство «санкюлотам». Но для нас важно констатировать тот факт, что и во время революции—как и во все предыдущие эпохи—театр служил верным отражением общественной жизни с ее противоречиями и с вызываемою этими противоречиями борьбой классов. Если в доброе старое время, когда, по вышеприведенному выражению Мармонтеля, приличия служили законами, театр выражал аристократические взгляды на взаимные отношения людей, то теперь при господстве «санкюлотов» осуществился идеал М. Ж. Шенье, говорившего, что театр должен внушать гражданам отвращение к суеверию, ненависть к притеснителям и любовь к свободе.

Идеалы того времени требовали от гражданина такой усиленной и непрерывной работы на пользу общую, что собственно эстетические потребности не могли занимать много места в общей совокупности его духовных нужд. Гражданин этой великой эпохи восхищался больше всего поэзией действия, красотой гражданского подвига. И это обстоятельство придавало подчас довольно своеобразный характер эстетическим суждениям французских «патриотов». Гонкур говорит, что один из членов жюри, выбранного для оценки художественных произведений, выступавшихся в салоне 1793 года, некто Флерио, сожалел о том, что барельефы, представленные для соискания премий, недостаточно ярко выражают великие принципы революции. «Да и вообще,—спрашивает Флерио,—что за люди эти господа, занимающиеся скульптурой в то время, когда их братья проливают кровь за отечество? По моему мнению, не надо премий». Другой член жюри

Ассэнфратц сказал: «Я буду говорить откровенно: по моему мнению, талант артиста—в его сердце, а не в его руке; то, что может быть усвоено рукою, сравнительно неважно». На замечание некоего Нэве о том, что надо же обращать внимание и на ловкость руки (не забывая, что речь идет о скульптуре), Ассэнфратц горячо ответил: «Гражданин Нэве, ловкость руки—ничто; на ловкости руки не следует основывать свои суждения». Решено было премию по отделу скульптуры не выдавать. Во время прений о картинах тот же Ассэнфратц горячо доказывал, что лучшие живописцы—это те граждане, которые дерутся за свободу на границе. В своем увлечении он высказал даже ту мысль, что живописец должен был бы обходиться престо с помощью циркуля и линейки. В заседании по отделу архитектуры некто Дюфурни утверждал, что все постройки должны быть просты, как добродетель гражданина. Не надо излишних украшений. Геометрия должна возродить искусство.

Нечего и говорить, что здесь мы имеем дело с огромнейшим преувеличением, что здесь мы дошли до того предела, дальше которого рассудочность не могла идти даже в то время крайних выводов из раз принятых посылок, и нетрудно осмеять—как делает это Гонкур—все рассуждения подобного рода. Но очень неправ был бы тот, кто на основании их решил бы, что революционный период был совершенно неблагоприятен для развития искусства. Повторяем, жестокая борьба, которая велась тогда не только «на границе», но и на всей французской территории от края до края, оставляла гражданам мало времени для спокойного занятия искусством. Но она вовсе не заглушила эстетических потребностей народа; совершенно наоборот. Великое общественное движение, собиравшее народу ясное сознание своего достоинства, дало сильный, небывалый толчок развитию этих потребностей. Чтобы убедиться в этом, достаточно посетить парижский «Musée Carnavalet». Коллекции этого интересного музея, посвященного времени революции, неопровержимо доказывают, что, сделавшись «санкюлотским», искусство вовсе не умерло и не перестало быть искусством, а только прониклось совершенно новым духом. Как добродетель (*vertu*) тогдашнего французского «патриота» была по преимуществу политической добродетелью, так и его искусство было по преимуществу политическим искусством. Не пугайтесь, читатель. Это значит, что гражданин того времени—т. е., само собою разумеется, гражданин, достойный своего названия—был равноду-

иен или почти равнодушен к таким произведениям искусства, в основе которых не лежала какая-нибудь дорская ему политическая идея ¹⁾. И пусть не говорят, что такое искусство не может не быть бесплодным. Это ошибка. Неподражаемое искусство древних греков в весьма значительной степени было именно таким политическим искусством. Да и одно ли оно? Французское искусство «века Людовика XIV» тоже служило известным политическим идеям, что не помешало, однако, ему расцвести пышным цветом. А что касается французского искусства эпохи революции, то «санкюлоты» и вывели его на такой путь, по которому не умело ходить искусство высших классов: оно становится всенародным делом.

Многочисленные гражданские праздники, процессии и торжества того времени являются самым лучшим и самым убедительным свидетельством в пользу «санкюлотской» эстетики. Только это свидетельство не всеми принимается во внимание.

Но, по историческим обстоятельствам той эпохи, всенародное искусство не имело под собою прочной общественной основы. Сви-репая термидорская реакция скоро положила конец господству «санкюлотов» и открыла собою новую эру в политике, открыла также новую эпоху в искусстве, эпоху, выражающую стремления и вкусы нового высшего класса, добившейся господства буржуазии. Здесь мы не будем говорить об этой новой эпохе, она заслуживает подробного рассмотрения, но нам пора кончать.

Что же следует из всего сказанного нами?

Следуют выводы, подтверждающие следующие положения.

Во-первых, сказать, что искусство, — равно как и литература, — есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтобы понять, как и м о б р а з м искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю цивилизованного общества; «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом.

¹⁾ Мы употребляем слово политический в том же широком смысле, в котором было сказано, что всякая классовая борьба есть борьба политическая.

Во-вторых, Кант говорит, что наслаждение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса, и что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса¹⁾. Это вполне верно в применении к отдельному лицу. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения общества. Изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит в своем отношении к некоторым из них на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно,—т. е., что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Вовсе нет. Польза познается рассудком; красота—созерцательной способностью. Область первой—расчет; область второй—инстинкт. При том же—и это несомненно понять,—область, принадлежащая созерцательной способности, несравненно шире области рассудка: наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете²⁾. В огромнейшем большинстве случаев эта польза могла бы быть открыта только научным анализом. Главная отличительная черта эстетического наслаждения—его непосредственность. Но польза все-таки существует; она все-таки лежит в основе эстетического наслаждения (напоминаем, что речь идет не об отдельном лице, а об общественном человеке); если бы ее не было, то предмет не казался бы прекрасным.

На это возразят, пожалуй, что цвет предмета нравится человеку независимо от того значения, какое мог или может иметь

1) „Критика способности силы суждения“, перевод Н. М. Соколова, стр. 41—44.

2) Под *предметом* здесь надо понимать не только материальные вещи, но и явления природы, человеческие чувства и отношения между людьми.

для него этот предмет в его борьбе за существование. Не вдаваясь в длинные соображения по этому поводу, я напому замечание Фехнера. Красный цвет нравится нам, когда мы видим его, скажем, на щеках молодой и красивой женщины. Но какое впечатление произвел бы на нас этот цвет, если бы мы увидели его не на щеках, а на носу нашей красавицы?

Тут замечается полная параллель с нравственностью. Далеко не все то, что полезно общественному человеку, нравственно. Но нравственное значение может приобрести для него только то, что полезно для его жизни и для его развития: не человек для нравственности, а нравственность для человека. Точно также можно сказать, что не человек для красоты, а красота для человека. А это уже утилитаризм, понимаемый в его настоящем, широком смысле, т.-е. в смысле полезного не для отдельного человека, а для общества: племени, рода, класса.

Но именно потому, что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: суждение вкуса, несомненно, предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего. Тут тоже полная параллель с суждениями, высказываемыми с точки зрения нравственности: если я объявлю данный поступок нравственным только потому, что он мне полезен, то я не имею никакого нравственного инстинкта.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	СТР.
Предисловие	5
✓ В. Фриче. Социальное значение искусства	9
✓ А. Луначарский. Искусство и марксизм	20
Эрнст Гроссе. Происхождение искусства	29
К. Бюхер. Происхождение поэзии и музыки	51
— Эдуард Фукс. Естественная история искусств	77
✓ Г. В. Плеханов. Искусство и общественная жизнь	138
Г. В. Плеханов. Предисловие к третьему изданию: „За двадцать лет“	201
— В. Фриче. Опыт социологии художественных стилей	211
✓ Л. Д. Троцкий. Формальная школа поэзии и марксизм	226
✓ К. Маркс. Отрывки об искусстве	242
✓ Г. В. Плеханов. Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского	246
✓ А. В. Луначарский. Рабочая революция и искусство	261
✓ Г. В. Плеханов. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии	269
Я. С. Розанов. Библиография	309

