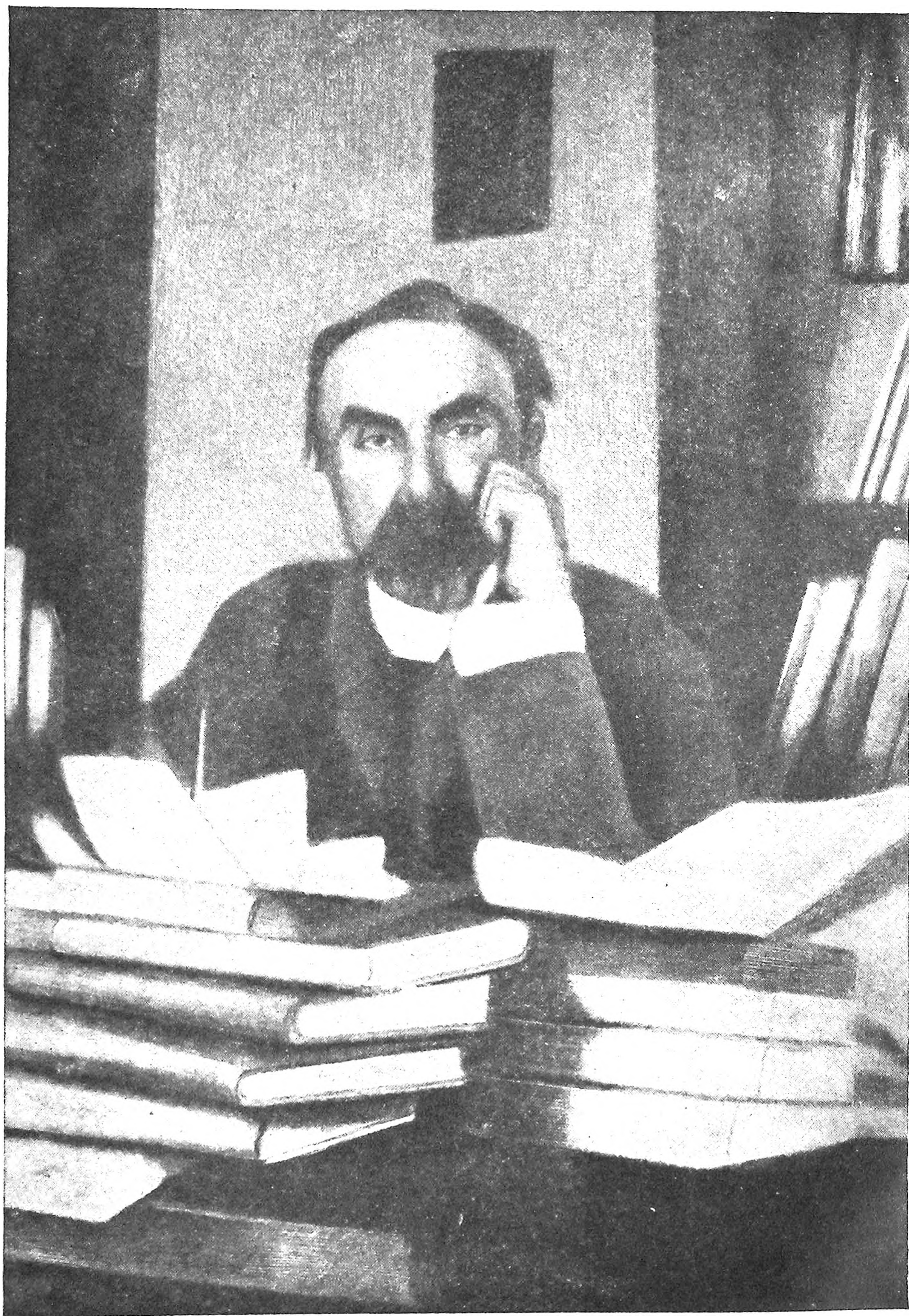


ЛИТЕРАТУРНОЕ  
НАСЛЕДИЕ  
Г.В. ПЛЕХАНОВА



СОЦЭКГИЗ



*Г. В. ПЛЕХАНОВ*  
(1909 г.)

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
ИМ. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

ДОМ ПЛЕХАНОВА

**ЛИТЕРАТУРНОЕ  
НАСЛЕДИЕ  
Г. В. ПЛЕХАНОВА**

СБОРНИК III

*Искусство*

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
Н. Ф. ЮДИНА, И. Д. УДАЛЬЦОВА  
и Р. М. ПЛЕХАНОВОЙ



МОСКВА 1936

ГОСУДАРСТВЕННОЕ

СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

«Библиотечка Ленинского университета»  
им. Г. М. Плеханова  
НАУКОВАЯ БИБЛИОТЕКА

550994

В настоящий сборник вошли все неопубликованные до настоящего времени искусствоведческие работы Г. В. Плеханова.

В сборнике помещены: «Письма без адреса», являющиеся продолжением известных трех писем Г. В. Плеханова, вошедших в XIV т. собрания его сочинений, конспекты лекций по искусству, материалы к статье «Искусство и общественная жизнь», заметки из записных книжек о выставках и музеях, заметки на полях книг и в тетрадях с выписками. За исключением двух конспектов, весь материал сборника появляется в печати впервые.

Публикуемый материал представляет собой попытку Г. В. Плеханова дать марксистскую трактовку проблемам искусства. Попытка эта, чрезвычайно яркая по изложению, опирающаяся на колоссальный материал и свидетельствующая о необычайной разносторонней эрудиции автора, представляет исключительный интерес для каждого интересующегося вопросами искусства.



Редактор *В. М. Домрачев*

Техред *О. С. Прохорова*

Сдано в набор 17/IV 1935 г. Подписано в печать 13/III-1935 г. Огиз № 1487.  
Заказ № 594. Тираж 20 000 экз. Формат бумаги 62×94<sup>1/16</sup>. 27 п. л.  
47 800 знаков в печати. листе. Москва. Уполномоченный Главлита № Б-12803.  
Цена книги 8 руб. 50 к. Переплет 1 руб. 25 к.

16-я типография треста «Полиграфкнига», Трехпрудный пер., 9.

ВАЖНЕЙШИЕ ИЗ ЗАМЕЧЕННЫХ ОПЕЧАТОК

| Стр. | Строка        | Напечатано                         | Надо                             |
|------|---------------|------------------------------------|----------------------------------|
| 55   | 19 св.        | отличающихся                       | отличающимися                    |
| 113  | 2 »           | la peinture                        | le peintre                       |
| 155  | 25 »          | четверичной                        | четвертичной                     |
| 156  | 9 »           | искусство                          | искусство*                       |
| 204  | 7—8 сн.       | Касапрович                         | Каспрович                        |
| 246  | 5 св.         | фамилии                            | фамилии художников               |
| 262  | 13 сн.        | аписная книжка                     | (Записная книжка                 |
| 266  | 3 св.         | Под сильным влия-<br>нием? Watteau | Под сильным влиянием<br>Watteau? |
| 327  | 7 сн. (сбоку) | 223 — 234                          | 223—224                          |
| 344  | 7 св.         | дурной сон <sup>6</sup>            | дурной сон                       |
| 351  | 6 сн. (сбоку) | Ср. Белинского <sup>1</sup>        | Ср. Белинского <sup>11</sup>     |
| 355  | 11 св.        | Ж. Лансон                          | Г. Лансон                        |
| 357  | 12 сн.        | открывается                        | откроется                        |
| 360  | 14 св.        | artistique                         | aristocratique                   |
| 365  | 9 сн. (сбоку) | тизм                               | романтизм                        |
| 371  | 4 св.         | à que                              | à quel                           |
| 375  | 10 сн.        | перевернуть 33 пла-<br>нету        | перевернуть планету              |
| 382  | 4 св.         | steht                              | sieht                            |

Плеханов, т. III

иногда к двум или больше—вместе, в зависимости от материала.

Все варианты отдельных мест рукописи помещены непосредственно вслед за той статьей, к которой они относятся, с указанием соответствующего места в основном тексте.

Процесс восстановления рукописей из разрозненных листов показан на полях, где приведена нумерация страниц; при двойной и тройной нумерации зачеркнутые цифры заключены в угловые скобки.

Все привнесенное в текст заключено в прямые скобки, все вычеркнутое в рукописи и восстановленное при публикации—в угловые скобки.

Заголовки, принадлежащие самому Плеханову, набраны курсивом. Принадлежность их ему оговорена в подстрочных примечаниях.

Настоящий сборник составлен научными сотрудниками Дома Плеханова при ближайшем участии Р. М. Плехановой.

## ОТ РЕДАКЦИИ

Данный сборник объединяет все неопубликованные до настоящего времени искусствоведческие работы Г. В. Плеханова. За исключением двух небольших конспектов и нескольких отрывков из опубликованных посмертно статей и лекций весь материал сборника появляется в печати впервые. Он разбит на шесть отделов. В первый вошли «Письма без адреса», являющиеся продолжением известных трех писем, вошедших в XIV т. собрания сочинений Г. В. Плеханова. Там же даны варианты отдельных мест этих трех опубликованных писем. Второй отдел включает в себе все найденные в архиве конспекты и отрывки лекций по искусству. Конспекты систематизированы и объединены в три цикла, расположенные в хронологическом порядке (по времени чтения лекций), и дополнены публикацией не поддающихся систематизации отрывков, мыслей, заметок, прений. В третий отдел включены отрывки на тему об искусстве из посмертных публикаций плехановских статей и лекций. В четвертый отдел вошел весь материал, имеющий отношение к статье «Искусство и общественная жизнь» — рефераты, конспекты, первоначальная редакция статьи, заметки, планы. Пятый отдел составляют заметки Г. В. Плеханова о посещении выставок и музеев, извлеченные из его записных книжек и каталогов выставок. Наконец в шестой отдел входят заметки на полях книг и в тетрадях с выписками.

При публикации материала составители сборника придерживались следующих методов.

Все примечания формального характера, относящиеся к построению рукописи, как-то: о недостающих страницах, о зачеркнутых и восстановленных местах, о переложении отдельных листов из первоначальной редакции в окончательную и т. п., даются в подстрочных примечаниях. Там же приводятся вычеркнутые в рукописи места, если они не могут быть оставлены в тексте, в угловых скобках, без нарушения его цельности. В подстрочных же примечаниях даются и все переводы встречающихся в тексте иностранных цитат и иностранных выражений, а также и собственные примечания Г. В. Плеханова.

Все примечания по существу — биографический, библиографический и реальный комментарий — помещены за текстом, иногда к каждой публикации особо, иногда к двум или больше — вместе, в зависимости от материала.

Все варианты отдельных мест рукописи помещены непосредственно вслед за той статьей, к которой они относятся, с указанием соответствующего места в основном тексте.

Процесс восстановления рукописей из разрозненных листов показан на полях, где приведена нумерация страниц; при двойной и тройной нумерации зачеркнутые цифры заключены в угловые скобки.

Все привнесенное в текст заключено в прямые скобки, все вычеркнутое в рукописи и восстановленное при публикации — в угловые скобки.

Заголовки, принадлежащие самому Плеханову, набраны курсивом. Принадлежность их ему оговорена в подстрочных примечаниях.

Настоящий сборник составлен научными сотрудниками Дома Плеханова при ближайшем участии Р. М. Плехановой.

«Письма без адреса», конспекты лекций, за исключением второй лекции третьего цикла, заметки из записных книжек о выставках и музеях подготовлены к печати и комментированы Е. С. Коц. Материалы к статье «Искусство и общественная жизнь» и конспект второй лекции третьего цикла подготовлены к печати и комментированы А. С. Волиной. Заметки на полях книг подготовлены к печати Е. С. Коц и А. С. Волиной; выписки из иностранных книг в этом отделе переведены ими же. Заметки из тетрадей Г. В. Плеханова подготовлены к печати А. С. Волиной. Ей же принадлежит комментарий к последнему отделу. Указатели библиографический и именной составлены Т. З. Лукашевской. Предметный указатель составлен А. С. Волиной, Е. С. Коц и Т. З. Лукашевской.

---

## **ПИСЬМА БЕЗ АДРЕСА**





Публикуемые в настоящем сборнике «Письма без адреса» представляют собой совершенно новый материал, который не является, как это можно предположить по их заглавиям, лишь неизвестной редакцией ранее опубликованных и пользующихся широкой популярностью «Писем без адреса». Восстановленная из разрозненных листов рукопись состоит из трех частей, которые мы назвали условно письмами четвертым, пятым и шестым и которые сам Плеханов назвал иначе. Наше четвертое письмо у него озаглавлено «Письмо третье», наше пятое письмо—«Письмо второе» и наше шестое письмо вовсе не имеет заглавия, но обозначено им как «продолжение» и имеет самостоятельную нумерацию страниц.

Принятая нами нумерация писем устанавливает действительный порядок, в котором должен был публиковаться этот материал по замыслу автора, но она условна в том смысле, что трактует каждый из отрывков как самостоятельное «письмо». Мы конечно не можем знать, до каких размеров разрослись бы эти отрывки, если бы они были закончены. Возможно, что они вместились бы в одном или двух письмах. Но самостоятельность темы каждого из них и самостоятельная нумерация страниц дают нам право предположительно считать их отдельными «письмами». С другой стороны, такая система нумерации представляет большое удобство для ориентации читателя и для уяснения вопроса о соотношении печатаемого нами материала с опубликованными в т. XIV собрания сочинений Г. В. Плеханова тремя «Письмами без адреса».

Начнем с четвертого письма, публикуемого нами вначале и озаглавленного у Г. В. Плеханова: «Письмо третье». Оно представляет собой небольшой отрывок, состоящий всего из 8 рукописных страниц. Но тема его намечена в первых же строках. Эта тема—анализ схемы подразделения народов на охотничьи, пастушеские и земледельческие. Легко установить тесную связь этого письма с последним из опубликованных «Писем без адреса», в котором Г. В. Плеханов пишет:

«...Много—по моему мнению, совершенно убедительных—доказательств этой мысли [о том, что утилитарное предшествует эстетическому] я приведу уже в следующем письме, которое мне придется, однако, начать с рассмотрения вопроса о том, насколько соответствует современному состоянию наших этнологических знаний старая общеизвестная схема, подразделяющая народы на о х о т н и ч ь и, п а с т у ш е с к и е и з е м л е д е л ь ч е с к и е» (т. XIV, стр. 73).

Эти строки не оставляют никаких сомнений в том, что наше четвертое письмо пронумеровано правильно. Но почему же Г. В. Плеханов

назвал его «третьим»? Ответ на этот вопрос можно найти, рассмотрев сохранившуюся в архиве рукопись «Писем без адреса» и все публикации второго и третьего писем. В черновике рукописи третьего письма как особого целого не существует, есть только второе с единой нумерацией страниц и без всяких признаков разделения даже на главы. Текст опубликованного в т. XIV второго письма заканчивается на стр. 58 рукописи, текст третьего письма начинается на стр. 58 bis. Обращаясь к первой публикации, мы видим, что в «Научном обозрении» за 1900 г. № 3 второе письмо опубликовано без всякой нумерации под заглавием «Искусство у первобытных народов» с надзаголовком «Письма без адреса» и с указанием «продолжение следует». Третье же письмо, опубликованное в № 6 журнала, не имеет ни нумерации, ни заглавия, только один надзаголовок, и в нем отсутствует обращение «Милостивый государь», начинающее оба предыдущие письма. При следующей публикации в сборнике «Критика наших критиков» письмо это получило заглавие «Еще об искусстве у первобытных народов», но самое это заглавие, как и его первоначальное отсутствие, говорит о несамостоятельном характере письма. Наконец то же мы видим и в посмертной публикации в сборнике «Искусство», вышедшем в изд. «Новая Москва» в 1922 г. Там, в полном согласии с замыслом Г. В. Плеханова, имеется единая статья «Искусство у первобытных народов», подразделенная, правда, на две главы. И только в собрании сочинений почему-то появляется третье письмо, до тех пор не существовавшее ни в рукописи, ни в прижизненных, ни в посмертных публикациях.

Приняв во внимание все сказанное, мы легко поймем, почему Г. В. Плеханов назвал свое письмо «третьим».

Обратимся теперь к пятому письму, названному у Г. В. Плеханова «вторым». Тема его—искусство у первобытных народов в его многообразных конкретных проявлениях с точки зрения материалистического объяснения истории. Здесь разбираются различные виды плясок первобытных народов, первобытная косметика и орнаментика (натираие и раскрашивание тела, татуировка, рубцевание, украшения). Теснейшим образом к этому письму примыкает помещенный у нас как шестое письмо отрывок, озаглавленный Г. В. Плехановым «продолжение» и являющийся очевидно продолжением именно этого незаконченного пятого письма. В нем говорится также о первобытной орнаментике, но уже не в отношении человеческого тела, а в отношении вещей: оружия, орудий, домашней утвари. От украшений на гребнях, рукоятках топоров, глиняной посуде делается переход к первобытной живописи и скульптуре. Единственная отрасль искусства, которой не затронул Г. В. Плеханов в этих «Письмах»,—первобытная поэзия, но, как мы увидим, этой темы он коснулся в печатаемых ниже конспектах лекций по искусству.

Основная мысль обоих писем (пятого и шестого), иллюстрируемая на многочисленных примерах из различных областей первобытного искусства, сводится к следующим положениям:

1. Искусство первобытных народов находится в тесной связи с состоянием их производительных сил.

2. Искусство передает действия, чувства и события, важные для общества.

3. Сознательно-утилитарное предшествует эстетическому.

Эти положения, уже намеченные Г. В. Плехановым в его опубликованных письмах, но еще не развитые им на конкретном материале, сопровождаются там неоднократными обещаниями развить их в дальнейших письмах.

Так, обещание объяснить искусство первобытных народов с материалистической точки зрения заключается в последних строках первого опубликованного письма. Там Г. В. Плеханов пишет:

«В следующий раз у меня пойдет речь об искусстве у первобытных народов, и я надеюсь уже там показать, что мои воззрения вовсе не так узки, как это вам казалось и, вероятно, еще кажется» (т. XIV, стр. 36).

Обещание развить последнее из приведенных трех положений заключается в конце третьего опубликованного письма, где читаем:

«Нет, милостивый государь, я твердо убежден в том, что мы не пойдем ровно ничего в истории первобытного искусства, если мы не проникнемся тою мыслью, что труд старше искусства, и что вообще человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения».

Много—по моему мнению, совершенно убедительных—доказательств этой мысли я приведу уже в следующем письме...» (т. XIV, стр. 73).

В том же письме, несколько выше, имеются следующие строки:

«Правда, даже очень низко стоящие охотники—напр., бушмены и австралийцы—занимаются живописью: у них существуют настоящие картинные галереи, о которых мне придется говорить в других письмах...» (т. XIV, стр. 72).

Все эти обещания свидетельствуют о том, что опубликованные письма были только началом работы Г. В. Плеханова над искусством первобытных народов и что за ними должны были последовать другие письма. Эти письма отчасти и были им написаны, но остались неопубликованными.

Каково же отношение печатаемого нами «Письма второго» с примыкающим к нему «продолжением» (по нашей нумерации пятого и шестого писем) к опубликованным трем «Письмам без адреса»? Обращаясь к содержанию последних, мы видим, что обещание, данное Плехановым в первом письме, не было им выполнено: он не дал материалистического анализа первобытного искусства в его конкретных проявлениях. Ввиду тесной связи искусства с состоянием производительных сил, он решил очевидно предпослать обещанному письму другое, посвященное исследованию экономики первобытных народов.

Об этом говорит он сам в первых строках опубликованного второго письма:

«Искусство всякого данного народа,—читаем там,—по моему мнению, всегда стоит в теснейшей причинной связи с его экономикой. Поэтому, приступая к изучению искусства у первобытных народов, я должен сначала указать главнейшие отличительные черты первобытной экономики» (т. XIV, стр. 36).

Еще убедительней о перемене первоначального плана работы свидетельствует начало того же письма в сохранившемся черновике рукописи. Это начало несколько отличается от напечатанного текста. В рукописи мы читаем:

«Я продолжаю об искусстве. Согласно моему плану, мне следовало бы говорить теперь об искусстве у первобытных народов, у так называемых немцами *Naturvölker*. Но пословица справедливо говорит: назвался груздем, полезай в кузов. Так как, по моему мнению, искусство всякого данного народа всегда стоит в теснейшей причинной связи с его экономикой, то...» и т. д.

Эти строки не оставляют никакого сомнения в том, что в процессе работы Г. В. Плеханов отступил от намеченного им сначала плана—непосредственно вслед за первым письмом, носящим общетеоретический характер, дать конкретное исследование искусства у первобытных народов. Этому письму он предпослал рассмотрение экономики первобытных народов и вопроса о соотношении между трудом и игрой (в опубликованном третьем письме); развитие этой темы должно было подготовить читателя к пониманию другого соотношения—между трудом и искусством, анализу которого и посвящены публикуемые нами «Письмо второе» и его «продолжение» (наши пятое и шестое письма).

Совершенно очевидно, что эти письма должны были появиться, по мысли Г. В. Плеханова, после всех трех опубликованных писем. Но сверх того Г. В. Плеханов собирался предпослать им еще одно письмо или ряд страниц, посвященных анализу схемы подразделения народов. Он определенно говорит об этом в конце последнего опубликованного письма, уже цитированного нами выше. Собираясь обратиться к доказательству мысли, что «труд старше искусства» и что «утилитарное предшествует эстетическому», и обещая дать много убедительных доказательств этой мысли «уже в следующем письме», Г. В. Плеханов предупреждает, что ему придется начать это письмо с рассмотрения вопроса о правильности общеизвестной схемы, подразделяющей народы на охотничьи, пастушеские и земледельческие. Мы уже видели, что он начал этот анализ в своем третьем, по нашему четвертом, письме, которое и помещено нами на основании этих слов на первом месте.

Однако все это еще не объясняет странной нумерации Г. В. Плеханова. Почему письмо, которое должно было последовать за целым рядом других писем, названо им «вторым»? Дело объясняется, как нам кажется, более ранней датой его написания. Повидимому Плева-

нов написал уже значительную часть этого письма, когда решил предпослать ему анализ экономики первобытных народов, вылившийся в новое «второе» письмо, отодвинувшее на десятки лет опубликование первоначального «второго письма».

Исходя из всего изложенного и из переписки Г. В. Плеханова за 1898—1900 гг., получаем следующую картину его работы над «Письмами без адреса».

Вплотную вопросами первобытного искусства Г. В. Плеханов занялся с конца 1898 г. Его переписка с друзьями, знакомыми и издателями ярко отразила интересы, поглощавшие его в течение этого времени. Помимо борьбы с бернштейнианством и русским экономизмом, это были вопросы первобытного искусства. Женевские библиотеки и собственная обширная библиотека Г. В. Плеханова ни в какой мере не удовлетворяли его потребности в книгах, а между тем, по утверждению Л. И. Аксельрод, «он прочел все, что имеется по этому вопросу»\*. За содействием он прибегал к друзьям и знакомым, жившим в других городах и посылавшим ему книги из местных библиотек и, через посредство последних, из крупных столичных книгохранилищ. Так, бернская библиотека пользовалась правом выписки книг из Германии, и Л. И. Аксельрод широко использовала в интересах Г. В. Плеханова это ее право, посылая ему книги для одной, как он писал ей, «спешной работы».

Какая же «спешная работа» так увлекала Г. В. Плеханова? Без сомнения, его статья «Об искусстве», позднее получившая надзаголовок «Письма без адреса» и нумерацию «Письмо первое». Статья эта писалась срочно для журнала «Начало», заменившего для марксистов закрытое в конце 1897 г. «Новое слово». Первая часть ее была напечатана в апрельской книжке «Начала». Но и «Начало» просуществовало недолго, оно закрылось на майской книжке, так что вторая часть статьи Плеханова осталась неопубликованной. Марксисты перекочевали в «Научное обозрение». Сообщая Плеханову о согласии редактора этого журнала М. М. Филиппова на его сотрудничество, профессор А. А. Исаев пишет 26/14 июня 1899 г. (в неопубликованном письме, хранящемся в архиве Плеханова): «Все значит устраивается хорошо, и Вы можете направлять в редакцию «Научного обозрения» все статьи об искусстве».

Из последней фразы видно, что Филиппову было известно о существовании у Плеханова кроме первой статьи «Об искусстве» еще каких-то других статей на ту же тему. Такими статьями могли быть только письма, публикуемые нами как пятое и шестое (у Г. В. Плеханова «второе» и «продолжение»).

Работу Г. В. Плеханова над этими письмами надо отнести к лету или осени 1899 г. Дело в том, что эпистолярную форму первая статья приняла только в «Научном обозрении», в «Начале» ее не было. Там статья носила заглавие: «Об искусстве. Социологический очерк».

\* Предисловие к сборнику Г. В. Плеханов, Искусство, М., «Новая Москва», 1922, стр. 17.

В «Научном обозрении» за 1899 г. № 11 статья получает более сложное заглавие, говорящее о том, что за ней последуют другие статьи на ту же тему: «Письма без адреса. Об искусстве. Письмо первое». Сличая это заглавие с заглавием печатаемого пятого письма, мы обнаруживаем между ними полное сходство. Это изменение заглавия первого письма могло произойти лишь после того, как Г. В. Плеханов узнал о закрытии «Начала». Посылая статью в «Научное обозрение», он внес в нее дополнения и придал ей эпистолярную форму. Момент отсылки готовой рукописи первого письма в этом переработанном виде довольно точно устанавливается неопубликованным письмом М. М. Филиппова [от июля 1899 г.], хранящимся в архиве.

«Прошу Вас,—пишет он Г. В. Плеханову,—поскорее разрешить следующий вопрос: еще до получения Вашей рукописи я получил от Петра Бернгардовича [Струве] корректуру статьи Вашей об искусстве за подписью Андреевича. Является вопрос: каково отношение этой корректуры и рукописи? Статью, полученную в виде корректуры, я мог бы прямо начать печатать под другим заглавием и с подписью А. Кирсанов...».

Теперь нам ясно, каково было соотношение между корректурой и рукописью: «корректурa» представляла собой по всей вероятности набор конца статьи «Об искусстве» для майской книжки журнала «Начало», в котором статья была помещена под псевдонимом «Андреевич» «рукопись»—ту же статью в целом, несколько измененном виде, появившуюся в ноябрьской книжке «Научного обозрения» под псевдонимом «А. Кирсанов». Время отсылки статьи в Россию—лето 1899 г., и не раньше лета или осени этого года могли быть написаны печатаемые нами «второе письмо» и его «продолжение». О том, что летом работа над темой о первобытном искусстве была в разгаре, свидетельствует длинный список книг, о присылке которых Г. В. Плеханов просит П. Б. Аксельрода в письме [от 12 июля 1899 г.] («Переписка Г. В. Плеханова и П. Б. Аксельрода», М. 1925, т. II, стр. 92).

После опубликования первого письма Г. В. Плеханов берется за новое, второе письмо, которое он пишет уже согласно новому, более широкому плану всей работы. Закончив его, он приступает к третьему (нашему четвертому), но оставляет его недописанным, отвлеченный повидимому рядом других, более актуальных тем. Установить время написания этого отрывка можно, учитывая два крайних момента: он написан после того, как было закончено второе письмо, делавшее его третьим, но до того, как первая часть этого письма была опубликована в № 3 «Научного обозрения» за 1900 г. Дело в том, что редакция журнала, вероятно находя слишком долгим промежуток между первым и вторым письмами и считаясь с изменившимся составом подписчиков на новый, 1900 год, поместила второе письмо без всякой нумерации. Тем самым теряло смысл новое письмо называть третьим. Исходя из этих соображений, датой написания этого отрывка надо считать начало 1900 г.

Несколько слов относительно произвольной нумерации писем,

которую мы себе разрешили. В сущности правильной было бы письмо, названное нами четвертым, оставить, как оно было, третьим. Такая нумерация больше соответствовала бы воле и замыслам Г. В. Плеханова. Но широкая популярность опубликованных т р е х «Писем без адреса» побудила нас для легкости ориентации нарушить в этом случае волю автора. Однако это не предрешает вопроса на будущее время. Наоборот, мы думаем, что в дефинитивном издании, где второе письмо будет перепечатано с рукописи, третье письмо окажется на своем месте без из менения его нумерации.

\* \* \*

Черновик рукописи «Писем без адреса», сохранившийся в архиве, представляет собой 420 разрозненных тетрадных листов, исписанных рукой Г. В. Плеханова, по большей части с одной стороны, но иногда и с двух, причем оборот почти никогда не является продолжением лицевой стороны листа. На оборотах написаны преимущественно варианты отдельных мест тех же Писем без адреса», на нескольких—черновики статей против Бернштейна.

Значительная часть входящих в рукопись листов представляет собой черновики и варианты отдельных мест опубликованных писем. От первого письма сохранилось только начало (10 листов). «Второе письмо» (в печати второе и третье) сохранилось целиком (151 лист) и почти в точности совпадает с напечатанным текстом. Вариантов сохранилось 70 листов. Некоторые из них, наиболее отступающие от печатного текста, мы публикуем с указанием мест в XIV т., к которым они относятся.

Материал, публикуемый впервые, составляет в общем 198 рукописных листов. Из них на «Письмо третье» (наше четвертое), представляющее собой лишь небольшой отрывок, приходится всего 11 листов (8 страниц+3 страницы вариантов). «Второе письмо» (наше пятое) включает в себе 144 листа, из них 111 листов основного текста и 32 листа вариантов. Нумерация страниц основного текста доходит до стр. 152, причем недостает 8 страниц. Превышение числа листов над числом страниц объясняется наличием ряда страниц bis и нескольких вставок к отдельным страницам. Продолжение «второго письма» (наше шестое письмо) состоит из 44 листов (32 листа основного текста и 12 листов вариантов). Нумерация в основном тексте заканчивается страницей 30, причем недостает 3 страниц и имеется 5 страниц bis. Нумерация страниц иногда двойная и даже тройная.

В рукописи довольно много помарок и зачеркиваний. Отдельные, очень немногие, страницы написаны не рукой Г. В. Плеханова.

Весь процесс восстановления рукописей из разрозненных листов показан нами на полях, где приведены номера страниц; при двойной нумерации зачеркнутая цифра заключена в угловые скобки.

Все вычеркнутые Г. В. Плехановым места, представляющие хоть некоторое существенное отличие от текста, сохранены либо в самом тексте статей в угловых скобках, либо, если они нарушают его цельность, в подстрочных примечаниях.

Варианты, более или менее отличающиеся от текста, приведены после соответствующего письма с указанием той страницы рукописи, к которой они относятся; нумерация страниц вариантов также показана на полях или, когда вариант состоит из одного-двух листов, в подстрочном примечании.

Подготовительные заметки к «Письмам без адреса» написаны на 5 тетрадных листах с двух сторон рукой Г. В. Плеханова, частью карандашом, частью чернилами. Нумерация имеется только на четырех страницах.



## ЧЕТВЕРТОЕ ПИСЬМО

1

(Письмо третье)\*

Милостивый государь!

В своих предыдущих письмах я нередко употреблял выражения: «охотничьи народы», «низшие охотничьи племена» и т. п. Имел ли я право употреблять их? Иначе сказать,—удовлетворительна ли та общеизвестная старая схема, согласно которой народы подразделяются на охотничьи, пастушеские и земледельческие?

Теперь многие думают, что она совершенно неудовлетворительна. К числу этих многих принадлежит Бюхер<sup>1</sup>. Он говорит, что названная схема основывалась на том молчаливом предположении, что первобытный человек начал с животной пищи и лишь постепенно |перешел к растительной. Но на самом деле человек начал с употребления растительной пищи: он ел плоды, ягоды, коренья. Естественным дополнением этой растительной пищи являлись мелкие животные: раковины, черви, жуки, муравьи и т. д. «Если,—продолжает Бюхер,—искать перехода к следующей ступени, то по некотором размышлении можно предположить, что первобытному человеку не трудно было бы заметить, как из попавших в землю луковицы или ореха возникает растение, и что это было во всяком случае не труднее, чем приручить животное или изобрести удочку, лук и стрелы, необходимые для охоты»\*\*. Далее Бюхер высказывает свое убеждение в том, что кочевые пастушеские народы должны быть рассматриваемы как одичавшие земледельцы, и прибавляет, что если исключить 3 |крайний север, то и теперь не найдется ни одного народа, у которого растительная пища не составляла бы значительной части пищи. В другом месте он говорит, что ход экономического развития у первобытных народов вполне зависит от географической среды и что поэтому было бы бессмысленно пытаться дать

---

\* Заголовок принадлежит Г. В. Плеханову.—Р е д.

\*\* «Четыре очерка из области народного хозяйства», С.-Петербург 1898, стр. 111—112.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

схему ступеней развития, «одинаково пригодную для негров и для папуасов, для полинезийцев и для индийцев»\*.

Совершенно такой же взгляд высказывал несколько лет тому назад другой немецкий исследователь первобытного хозяйства, Гелльмут Панков в статье «Betrachtungen über das wirtschaftliche Leben der Naturvölker»\*\*, напечатанной в № 3 журнала берлинского географического общества за 1896 г. По мнению Панкова, схема, 4  
делящая народы на охотничьи, пастушеские и земледельческие, мешает правильному пониманию хозяйственной жизни первобытного человечества. Правда, жизнь эта всегда очень узка в своем основании, но все-таки она значительно шире, чем это предполагается разбираемой нами «глубоко вкоренившейся схемой». Охота совмещается в ней с земледелием, земледелие идет рука об руку со скотоводством. Вообще, прогресс человечества совершается не так просто и не так схематично, чтобы движение всех народов подчинялось одному и тому же закону. В одном месте дело совершается так, в другом—иначе\*\*\*. Панков думает, 5  
кроме того, что «глубоко вкоренившаяся схема» неправильно изображает порядок исторического возникновения различных видов добывания пищи. Подобно Бюхеру, он считает, что земледелие предшествовало приручению животных с хозяйственной целью. Общий вывод Панкова тот, что обычная схема очень мало соответствует действительному ходу экономического и культурного развития и что успехи знаний настоятельно требуют теперь отказа от нее.

С этим выводом вполне согласен А. Фиркандт, предлагающий новую классификацию форм развития первобытного хозяйства\*\*\*\*. Я считаю полезным ознакомить вас, милостивый 6  
государь, с этой новой классификацией.

Фиркандт говорит, что ниже всех других племен стоят племена, ограничивающиеся простым собиранием готовых даров природы. Он называет их собирателями (die Sammler). К собирателям принадлежат, например, туземцы австралийского материка, поддерживающие свое существование собиранием корней диких растений и раковин, а также охотой, 7  
являющейся у них в самом первобытном виде. Сюда же принадлежат бушмены, огнеземельцы, ботокуды, жители андаманских островов, негритосы филиппинского архипелага, короче—те

\* «Четыре очерка», стр. 77.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* «Замечания о хозяйственном быте первобытных народов».—Ред.

\*\*\* См. ниже вариант стр. 3—4 рукописи.—Ред.

\*\*\*\* См. его статью «Die wirtschaftlichen Verhältnisse der Naturvölker» в «Zeitschrift für Sozialwissenschaften» № 2 и 3 за 1899 г. [«Хозяйственные условия первобытных народов» в «Журнале социальных наук» № 2 и 3 за 1899 г.].—Прим. Г. В. Плеханова.

самые племена, которые я называл низшими охотничьими племенами.

На следующей ступени развития мы видим охоту, рыболовство, скотоводство и особый вид земледелия, которому немецкие исследователи присвоили в последней [время] название *Наскбау* (возделывание земли киркою). Чистые охотники и рыболовы встречаются лишь при исключительных географических условиях, лишь там, «где возделывание почвы невозможно по климатическим причинам», например на крайнем севере Старого и Нового света. На юг от этого холодного пояса лежит чрезвычайно обширная полоса, в которой соединяются,—или соединялись в эпоху, предшествовавшую появлению европейцев,—охота, скотоводство и возделывание земли киркою.

Но у каждого отдельного народа каждый из этих отдельных способов добывания пищи входит или входил в соединение с другими в различных пропорциях. У индийцев северной...\*

### ВАРИАНТЫ ОТДЕЛЬНЫХ МЕСТ РУКОПИСИ

#### Вариант стр. 3—4

- 3 ...было бы заметить, как из попавших в землю луковицы или ореха возникает растение, и что это было во всяком случае не труднее, чем приручить животное или изобрести удочку, лук и стрелы, необходимые для охоты (там же, стр. 111—112). Далее Бюхер указывает на книгу Эдуарда Гана «*Die Hausthiere und ihre Beziehungen zur Wirtschaft des Menschen*», Leipzig 1896\*\*, где «установлено», что номады [должны] быть рассматриваемы скорее как одичавшие земледельцы, и прибавляет, что если исключить крайний север, то нет ни одного рыболовного, охотничьего и пастушеского народа, который бы не получал
- 4 более или менее значительной части своей пищи из растительного царства (там же, стр. 112). Добывание растительной пищи гораздо легче охоты; поэтому растения должны были служить человеку не только значительным, но и главным источником пропитания (там же, стр. 113). Земледелие было в большинстве случаев уже известно первобытным народам в то время, когда они были открыты европейцами. Сюда относятся все негритянские народы Африки, за ничтожными исключениями, малайцы, полинезийцы и меланезийцы, коренные жители Америки, кроме тех, которые живут на...

\* На этом рукопись обрывается.—Р е д.

\*\* «Домашние животные и их влияние на хозяйство человека», Лейпциг 1896.—Р е д.

Об искусстве.  
(Письма без адреса.)

(L)

Письмо второе.

Минувшим Тен  
Забавляясь свое первое искусство  
судили, что в сущности искусство  
в искусстве, как и в жизни, искусство  
и искусство, искусство искусство искусство  
~~искусство искусство искусство искусство~~  
~~искусство искусство искусство искусство~~  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство

Крикнув из его инициалов  
~~искусство искусство искусство искусство~~  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство

~~искусство искусство искусство искусство~~  
искусство искусство искусство искусство

В искусстве искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство  
искусство искусство искусство искусство

Первая страница статьи «Об искусстве». (Письма без адресов.)  
Письмо второе



## ПЯТОЕ ПИСЬМО

## ОБ ИСКУССТВЕ\*

1

(ПИСЬМА БЕЗ АДРЕСА)

*Письмо второе*

Милостивый Гос[ударь]!

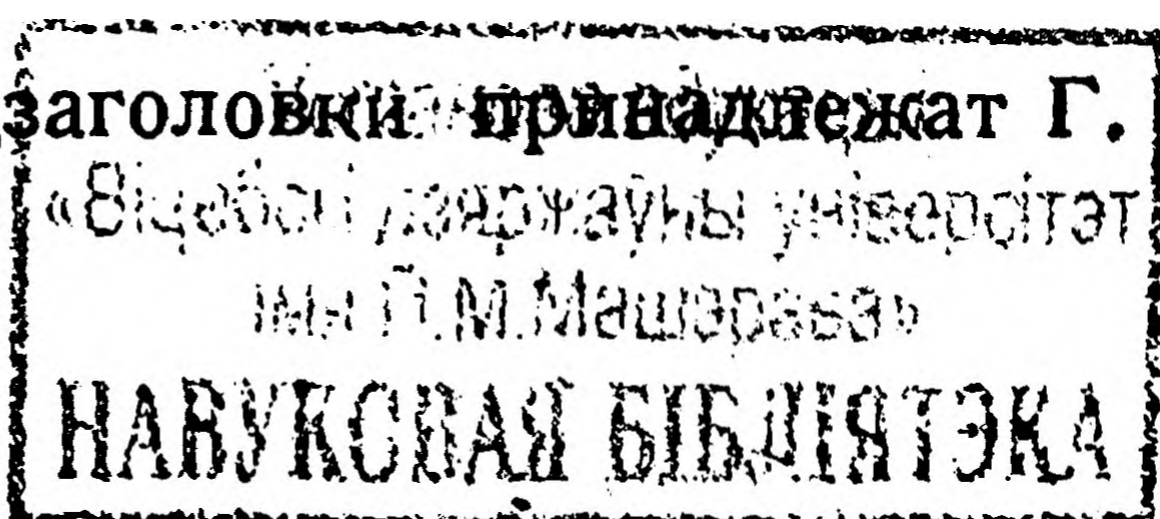
Заканчивая свое первое письмо, я сказал, что в следующем письме я покажу, как легко объясняется искусство первобытных народов,—так называемых немцами *Naturvölker*,—с точки зрения материалистического взгляда на историю. Теперь я должен исполнить свое обещание.

Приступая к его исполнению, я опять хочу прежде всего условиться с Вами в терминологии. Что такое первобытные племена? Что такое *Naturvölker*?

К *Naturvölker* относятся обыкновенно те, очень многочисленные и разнообразные племена, которые в своем культурном развитии еще не достигли до цивилизации. Но где граница, отделяющая цивилизованные народы от нецивилизованных?

Л. Г. Морган<sup>2</sup> в своем известном сочинении о древнем обществе (*Ancient Society*) принимает, что эпоха цивилизации начинается со времени изобретения фонетического алфавита и употребления письмен. Я думаю, что с Л. Г. Морганом трудно согласиться в этом случае без весьма существенных оговорок. Но не в том дело. Как бы мы ни отодвигали границу, отделяющую цивилизованные народы от нецивилизованных, мы во всяком случае должны будем признаться, что к этим последним принадлежат чрезвычайно многочисленные племена, стоящие на очень различных ступенях культуры. Следовательно, материал, с которым придется здесь иметь дело, очень велик и разнообразен. Правда, влияние расовых особенностей, если и существует в этом случае, то оно так мало, что уловить его нет почти никакой возможности: искусство одной расы почти ничем не отличается от искусства другой. «Первобытное искусство, этот всеобщий язык человечества,—говорит Любке,—покрыло землю разнообразными памятниками, следы которых находятся на пространстве [от] островов Тихого океана до берегов Миссисипи и от берегов Балтийского моря [до греческого Архипелага]<sup>3</sup>. Поэтому мы можем в огромнейшем большинстве случаев признать это влияние равным нулю. Это, конечно, значительно облегчает нашу задачу. Но она все-таки остается очень сложной: ведь к нецивилизованным народам относятся <как австралийские, так и полинезийские племена, так и огромное большинство обитателей Африки>

\* Заголовок и подзаголовки принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.



племена, стоящие на весьма различных ступенях дикости и варварства. Как же разобраться в этом материале?

- 5 |Почему мы рассматриваем искусство первобытных народов отдельно от искусства народов цивилизованных? Потому что у этих последних влияние техники и экономики значительно затемняется разделением общества на классы и возникающим отсюда классовым антагонизмом. Стало быть, чем дальше какое-нибудь племя от такого разделения, тем более подходящий материал дает оно для моего исследования. Но какие же племена
- 6 дальше всего отстоят от общественного строя, свойственного цивилиз[ованным] народам, т. е. от разделения общества на классы? Те племена, у которых наименее развиты производительные силы. Но наименьшим развитием производительных сил отличаются, так называемые, о х о т н и ч ь и племена, существование которых поддерживается рыбной ловлей, охотой и собир[анием] плодов и корней дикорастущих растений. Я и обращусь прежде всего к ним и к тем, которые стоят к ним ближе других по своему культурному развитию. Выше стоящие племена, например, африканские негры, будут служить мне лишь постольку, поскольку наблюдения над ними изменяют или подтверждают результаты, полученные изучением охотничьих племен\*.

### Т а н ц ы

- 7 |Я начну с плясок, которые имеют очень большое значение в жизни всех первобытных племен.

«Отличительным признаком пляски является ритмический порядок движений,—говорит Э. Гроссе.—Нет ни одной пляски без ритма»\*\*. Мы уже знаем из первого письма, что способность замечать музыкальность ритма и наслаждаться ею коренится в свойствах человеческой (и не только человеческой) природы.

- 8 Но как проявляется эта способность в пляске? |Что о з н а ч а ю т ритмические движения пляшущих? В каком отношении стоят они к их образу жизни, способу производства?

Иногда пляски представляют собою простое подражание движениям животных. Таковы, например, австралийские пляски лягушки, бабочки, эму, динго, кенгуру. Таковы же североамериканские пляски медведя и бизона. Наконец, вероятно сюда же надо отнести и такие пляски бразильских индейцев, как «р ы б ь я» пляска и пляска л е т у ч е й м ы ш и у племени Бакайри\*\*\*.

\* См. ниже вариант 1—6 стр. рукописи. Варианты как здесь, так и в дальнейшем, помещены после соответствующих статей или отрывков.—Р е д.

\*\* [Die] A[nfänge] d[er] K[unst], S. 198 [Начала искусства, стр. 198].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Von-den-Steinen, Unter den Naturvölkern Brasiliens, S. 300 [Фон-ден-Штейнен, Среди первобытных народов Бразилии, стр. 300].—Прим. Г. В. Плеханова.

В этих плясках обнаруживается подражательная способность. В пляске кенгуру австралиец так удачно подражает всем движениям этого животного, что, как замечает Эйр, его мимика вызвала бы гром рукоплесканий на любом европейском театре\*.

|... [как] она взбирается на дерево для ловли опоссума; или 12 как она ныряет для ловли раковин; или как вырывает корни питательных растений. Подобные же пляски существуют и у мужчин. Такова напр[имер] австралийская пляска гребцов или существовавшая у новозеландцев пляска, к[ото]рая изображала выделку лодки. Все эти пляски представляют собою простое изображение производительных процессов. Они заслуживают большого внимания, так как являются замеч[ательным] образчиком теснейшей связи первобытной худож[ественной] деятельности с производ[ственной] деят[ельностью]. Но понятно, что возникают соответствующие им общественные организации. У первобытных охотников такие организации не могут быть обширны уже по самим условиям охотничьего быта, т. е. потому, что средства существования, доставляемые охотой, крайне скудны и необеспечены\*\*. Эйр говорит, что число странствующих вместе австралийцев различно в различные времена года и зависит от количества пищи, которое может быть ими добыто\*\*\*. Но вообще австралийские орды заключают в себе не более пятидесяти человек. На Филиппинских островах Аэты живут ордами от 20 до 30 человек; орды Бушменов состояются из 20—40 семей; орда Ботокудов состоит иногда из целой сотни членов и т. д.\*\*\*\*. Орда, охватывающая даже 40 семей, т. е. до 200 человек, все-таки остается ничтожной по своим размерам. Те же условия быта ведут к частым столкновениям между независимыми 13 одна от другой ордами первобытных охотников. По словам Т. Вайца, большая часть войн между краснокожими племенами Северной Америки возникала из-за права охоты на данной территории\*\*\*\*\*. Как именно возникают такого рода войны, очень

\* «Journal of Expeditions of Discovery», т. II, р. 223 [«Журнал исследовательских экспедиций», т. II, стр. 223].—Прим. Г. В. Плеханова.

Стр. 9—11 рукописи отсутствуют. Они восполняются отчасти в печатаемых ниже конспектах лекций об искусстве (см. первую лекцию третьего цикла и ее вариант).—Р е д.

\*\* The number travelling together depends in a great measure upon the period of the year and the description of food that may be in season. Eyre, Journal of expeditions etc., II, 218 [Перевод в тексте].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Там же, II, 218.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* См. интересную и важную работу Г. Кунова: «Les bases économiques du matriarcat» — «Le Devenir social» [«Экономические основы матриархата» в «Социальном будущем»] за январь, февраль и апрель 1898 г.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* «Die Indianer Nordamerikas», S. 115 [«Индийцы Северной Америки», стр. 115].—Прим. Г. В. Плеханова.



- хорошо показывает следующий разговор Стэнли<sup>4</sup> с представителями одного негритянского племени центральной Африки: «Воюете ли вы с соседями?—спросил он их.—Нет, но иногда кому-нибудь из нас случится на охоте забрести в лес; соседи его ловят; мы бежим к нему на выручку, они сбегаются со своей стороны, и тогда мы деремся, пока не надоест и пока кто-нибудь не признает себя побежденным»\*. Повторяясь часто, враждебные столкновения первобытных племен вызывают у них чувства взаимной ненависти и неудовлетворенной мести, которые в свою очередь служат поводом для новых столкновений\*\*. В результате
- 14 | для первобытного охотничьего племени возникает необходимость быть всегда наготове против неприятельских нападений\*\*\*. А так как оно слишком бедно людьми и средствами для того, чтобы выделить из своей среды специалистов военного дела, то каждый охотник должен быть в то же время и воином, а потому и д е а л ь н ы й в о и н делается и д е а л о м м у ж ч и н ы. По словам Скулькрафта у краснокожих Северной Америки вся сила общественного мнения направляется на то, чтобы сделать из молодых людей неустрашимых воинов и возбудить в них жажду военной славы\*\*\*\*. Эту цель преследуют многие из их религиозных обрядов; неудивительно, что ее же преследует и их танцевальное искусство. Вот как...\*\*\*\*\*.
- 21 | Если полное соответствие формы содер[ж]анию есть первый и главный признак истинно худож[ественного] произведения, то нельзя не признать, что военные пляски первобытных народов представляют собой нечто художественное в полном смысле этого слова. До какой степени это верно, показывает следующее опи-

\* «Dans les Ténèbres de l'Afrique», Paris 1890, t. II, p. 91 [«В дебрях Африки», Париж 1890, т. II, стр. 91]. Ратцель замечает, правда, что желание полакомиться человеческим мясом нередко вызывало войны между новозеландцами («Völkerkunde», 1. Band, S. 93 [«Этнология»]). Но здесь войну приходится рассматривать как одну из разновидностей охоты. Надо заметить, что у первобытных народов войны возникают нередко по таким поводам, которые у нас окончились бы разбирательством у мирового. Но для того, чтобы спорящие стороны признали авторитет судьи, нужна такая организация общественной власти, которая совершенно невозможна в охотничьем периоде.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* (Из Зибера)<sup>5</sup>. — Прим. Г. В. Плеханова. См. вариант, стр. 12—13.—Р е д.

\*\*\* Тут из Марциуса<sup>6</sup>.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* «Historical and statistical information respecting the history, condition and prospects of the indian tribes of the United States», Philadelphia 1851, t. II, p. 57 [«Исторические и статистические сведения об истории, условиях существования и будущем индийских племен Соединенных штатов», Филадельфия 1851, т. II, стр. 57].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Стр. 15—19 отсутствуют, на стр. 20 написано всего несколько строк, которые не вполне увязываются с текстом, почему мы и приводим их в примечании:

«В настоящее время никто уже, я думаю, не станет оспаривать того, что военная организация всякого данного общества определяется состоянием его производительных сил и его экономикой».—Р е д.

сание военной пляски, виденной Стэнли в экват[ориальной] Африке\*.

[«Тридцать три шеренги из 33 человек подскакивали одновременно и одновременно же опускались на землю... Тысяча голов <sup>22</sup><sub><17></sub> составляла как бы одну голову, когда они сначала одновременно поднимались с торжествующей энергией, а затем склонялись с жалобным стоном... Их душа переходила в присутствующих, которые с горящими глазами, полные энтузиазма, стояли вокруг, потрясая кулаком поднятой вверх правой руки... А когда пляшущие воины, | склонив головы, опускались на землю, между <sup>23</sup><sub><18></sub> тем как их песня звучала печальной жалобой, наше сердце сжималось невыразимой тоской; мы как бы присутствовали при ужасах поражения, при грабеже и убийствах, мы слышали стоны раненых, мы видели вдов и сирот, плачущих среди разрушенных хижин и опустошенных полей»... Стэнли прибавляет, что это было, конечно, одним из самых прекрасных и самых потрясающих зрелищ, виденных им в Африке\*\*.

[Таким образом военные пляски первобытных охотничьих <sup>24</sup> народов представляют собою художественные произведения, выражающие те их чувства и те их идеалы, которые необходимо и естественно должны были развиться у них при свойственном им образе жизни. А так как образ их жизни целиком обуславливается состоянием их производ[ельных] сил\*\*\*, то мы должны признать, что состоянием этих сил обуславливается в последнем счете и характер их военных плясок. Это тем более очевидно, что у них, как я уже сказал, | всякий воин в то же время <sup>25</sup> и охотник, и что на войне у них употр[ебляется] такое же оружие, как и на охоте.

\* Дальше в тексте зачеркнуто: «Впрочем, воображению танцующего воина рисуются не всегда одни победы».—Р е д.

\*\* «Dans les Ténèbres de l'Afrique», t. I, pp. 405—406—407.—Прим. Г. В. Плеханова.

Дальше в тексте зачеркнуто 8 строк, продолжение которых, также зачеркнутое, находится на обороте 44 стр. рукописи, пронумерованном цифрой 19 (см. двойную нумерацию 23 стр.). Приводим это место:

«Военные пляски первобытных народов это целая школа военного дела. И хотя первобытная война очень близко соприкасается с первобытной охотой, но война все-таки никак не может быть названа производительным занятием. Поэтому вы, милостивый государь, повидимому не без некоторого основания, можете сказать мне, что в этом случае как происхождение пляски, так и ее характер стоят вне всякой причинной связи к производительным силам первобытного общества и к его э к о н о м и к е.

Но так ли это? Было бы так, если бы сама война не находилась в причинной связи с экономикой; но на самом деле эта ее связь с нею не подлежит ни малейшему сомнению, а потому и...

Всякая война есть враждебное столкновение двух независимых один от другого политических организмов. Иногда...».—Р е д.

\*\*\* Зачеркнуты слова: «то не трудно подметить причинную связь, существующую между состоянием этих сил, с одной стороны, и военны[ми]...».—Р е д.

- В теснейшей причинной связи с образом жизни охотничьих племен находятся также пляски заклинания и погребальные пляски. Первобытный человек верит в существование более или менее многочисленных духов, но все отношения его к этим сверх-
- 26 естественным силам ограничиваются | разнообразными попытками эксплуатировать их в свою пользу\*. Чтобы задобрить того или другого духа, дикарь старается сделать ему что-нибудь приятное. Он подкупает его лакомой пищей («жертвоприношения») и пляшет в честь его те пляски, которые ему самому до-
- 27 ставляют наибольшее удовольствие. В Африке | негры, когда им удастся убить слона, нередко пляшут вокруг него в честь духов\*\*. Связь такого рода плясок с охотничьим бытом ясна сама собою. Не менее ясна будет и зависимость от него погребальных плясок, если мы вспомним, что умерший становится духом, которого оставшиеся в живых стараются задобрить совершенно так же, как они задабривают других духов\*\*\*.
- 28 Любвные пляски | первобытных народов кажутся с нашей точки [зрения] верхом неприличия. Само собою понятно, что этого рода пляски совсем не имеют непосредственного отношения к какой бы то ни было экономической деятельности. Их мимика служит неприкрытым выражением элементарной физиологической потребности и вероятно имеет немало общего с любовной мимикой больших человекоподобных
- 29 обезьян. Охотничий образ | жизни, конечно, не остается без влияния и на эти пляски, но он мог повлиять на них лишь в той мере, в какой он определил собою взаимные отношения полов в первобытном обществе.
- Я вижу, милостивый госуд[арь], Вы потираете руки от удовольствия, Вы говорите: «Ага! стало быть, даже у первобытного человека далеко не все потребности связаны со свойственными ему способами производства и с его экономикой. Любовное
- 30 чувство доказывает это с чрезвычайной яркостью. | Но раз мы допустили хоть одно исключение из общего правила, мы должны признать, что как бы ни было велико значение экон[омического]

\* Такое отношение часто встречается и у африканских негров, уже значительно возвысившихся, однако, в культурном отношении над охотниками, в собственном смысле слова. Вот как характеризует один швейцар[ский] миссионер «религию» африканских негров Г у а м б а: «Le système se tient d'une façon etc.», p. 59.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* «Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale» par Paul du Chaillu, Paris 1863, p. 306 [«Путешествия и приключения в экваториальной Африке» Поля дю Шалью, Париж 1863, стр. 306].—Прим. Г. В. Плеханова.

В рукописи примечание находится в тексте.—Ред.

\*\*\* У бразильских индейцев при погребении поются охотничьи песни («Von den Steinen», S. 493), при погребении охотника другие песни были бы гораздо менее уместны.—Прим. Г. В. Плеханова.

фактора, оно не может быть признано исключительным, а вместе с этим падает и все ваше матер[иалистическое] объяснение истории».

Спешу объясниться. Никому из сторон[ников] этого объяснения не приходило в голову утверждать, что экономические отношения людей создают и определяют собою их основные физиологические потребности. Половое чувство, конечно, существовало у наших человекоподобных предков уже в то отдаленное время, [когда у них не существовало даже самомалей- 31 ших зачатков п р о и з в о д и т е л ь н о й деятельности\*.

Взаимные отношения разных полов обуславливаются именно этим чувством. Но на разных ступенях культурного развития людей эти отношения принимают различный вид, в связи с развитием семьи, которое в свою очередь определяется развитием производ[ительных] сил и характ[ером] общ[ественно]-экономич[еских] отношений.

[То же надо сказать и о р е л и г и о з н ы х представле- 32 ниях. В природе ничто не совершается без причины. В психологии человека это обстоятельство отражается в виде потребности найти причину интересующих его явлений. Обладая крайне ничтожным запасом сведений, первобытный человек «судит по себе» и приписывает явления природы преднамеренному действию сознательных сил. Таково происхождение анимизма. К производительным силам первобытного человека анимизм имеет то отношение, что его область суживается прямо-пропорционально возрастанию власти человека над природой. Но это еще не значит, разумеется, что [анимизм обязан 33 своим происхождением э к о н о м и к е первобытного общества. Нет, своим происхождением анимистические представления обязаны природе человека, но, как их развитие, так и то влияние, которое они приобретают на общественное поведение людей, определяется в последнем счете экономическими отношениями. В самом деле, анимистические представления и в частности вера в загробную жизнь первоначально совсем не влияет на взаимные отношения людей, так как она совершенно не связывается с ожиданием наказания за дурные и награды за хорошие поступки. Лишь мало-по-малу она ассоциируется с практической моралью первобытных людей. Люди начинают, [ска- 34 жем, верить,—как в это верят, например, жители островов Торресова пролива,—что души храбрейших воинов ведут за гробом более счастливое существование, чем души обыкновенных людей. Такая вера оказывает самое несомненное и подчас чрезвычайно сильное влияние на поведение верующих. И в этом

\* В тексте зачеркнуто:

«Но об этом чувстве приходится сказать то же, что я сказал в первом письме об эстетическом чувстве: чувство это дано природой, но проявления его...».—Р е д.

35 смысле первобытная религия является бесспорным «фактором» общественного развития, но все практическое значение этого фактора зависит от того, какие именно действия предписываются теми правилами практического разума, с которыми ассоциируются анимистические представления, а это всецело обуславливается общественными отношениями, возникающими на данной экономической основе\*. Стало быть, если первобытная религия приобретает значение фактора общественного развития, то это ее значение целиком коренится в экономике\*\*.

36 |Вот почему факты, показывающие, что развитие искусства нередко совершалось под сильным влиянием религии, нисколько не подрывают правильности материалистического понимания истории. Я считал нужным обратить на это ваше внимание, милостивый государь, потому что люди, забывающие об этом, делаются жертвой самых комических недоразумений и сплошь да рядом играют роль Дон-Кихота, боровшегося с ветряными мельницами\*\*\*.

36 bis  
<46>

|Я замечу еще вот что: первым постоянным разделением общественного труда является разделение его в первобытном обществе между мужчинами и женщинами. Между тем как мужчины занимаются охотой и войной, на долю женщин падает собирание корней и плодов диких растений (а также и раковин), уход за детьми и вообще все заботы о домашнем хозяйстве. Это разделение труда отражается и на плясках: каждый пол имеет свои особые пляски; оба пола пляшут вместе лишь в редких случаях. Описывая праздники бразильских индейцев, фон-ден-Штейнен замечает, что| если женщины не принимают участия в сопровождающих эти праздники охотничьих плясках, то это происходит потому, что охота не женское занятие\*\*\*\*. Это совер-

37  
<47>

\* Вероятно это обстоятельство имел в виду Эмиль Бюрнуф, когда говорил: *Si la morale des nations est un produit de leurs mœurs, comme cela est incontestable, il faut donc voir dans l'état social de l'homme une cause de diversité religieuse* (выписать из тетради) [Если нравственность народов есть продукт их нравов, что неоспоримо, то значит надо искать в социальном положении человека причину религиозных различий]<sup>7</sup>.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Замечу, однако, что я очень неохотно пользуюсь в этом случае термином: фактор. Строго говоря, существует только один фактор исторического развития, именно—общественный человек, который действует, мыслит, чувствует и верует так или иначе, смотря по тому, как складывается, по мере развития его производительных сил, его экономика. В своих спорах об историческом значении различных факторов спорящие, часто без ведома для себя, и п о с т а з и р у ю т отвлеченные понятия.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* В рукописи дальше идет фраза: «Тут вставка о различии полов». Вставка находится на двух отдельных страницах, имеющих двойную нумерацию: <46>36 и <47>37. Первые слова: «Но вернемся к пляскам» зачеркнуты при переносе этих страниц в новую редакцию статьи и вместо них написано сверху: «Вставка о различии полов».—Р е д.

\*\*\*\* L. c., S. 298.—Прим. Г. В. Плеханова.

шенно справедливо, и к этому надо прибавить, что, по замечанию того же Штейнена, во время таких праздников женщины бывают больше, чем в другое время, заняты домашним хозяйством, приготавливая угощение для гостей\*.

Я сказал, что анимистические представления лишь | мало <sup>37</sup> по-малу ассоциируются с первобытной моралью. В настоящее время это общеизвестный факт\*\*.

Но этот общеизвестный факт резко противоречит тому мнению гр. Л. Толстого, на которое я обращал ваше внимание в первом письме и по которому всегда и везде («во всяком обществе») свойственное всем людям общества сознание того, что дурно и что хорошо, является р е л и г и о з н ы м сознанием. Разнообразные и живописные пляски первобытных народов, занимающие такое важное место в их искусстве, выражают и изображают те чувства и те действия, которые имеют существеннейшее значение в их жизни. Они имеют, стало быть, самое прямое отношение к тому, «что дурно и что хорошо», но в огромнейшем большинстве случаев они находятся вне всякой связи с первобытной «религией». | Мысль графа Л. Толстого ошибочна <sup>38</sup> даже в применении к средневековым католическим народам, у которых ассоциация религиозных представлений с практической моралью была уже несравненно прочнее и распространялась на гораздо более широкую область. Даже и у этих народов сознание того, «что дурно и что хорошо», далеко не всегда было религиозным сознанием, а потому и чувства, передаваемые искусством, часто не имели ни малейшего отношения к религии\*\*\*.

| Но если сознание того, что дурно и что хорошо, далеко не <sup>39</sup> всегда является р е л и г и о з н ы м сознанием, то несомненно, что искусство приобретает общественное значение лишь в той мере, в какой оно изображает, вызывает или п е р е д а е т действия, чувства или события, имеющие важное значение для общества\*\*\*\*.

Мы видели это на плясках: бразильские пляски рыб так же тесно связаны с явлениями, от которых зависит жизнь

\* Имеется несколько вариантов этого места, из которых приводим два. См. ниже: варианты стр. 36 bis—37.—Р е д.

\*\* См. об этом в «Первобытной культуре» Тэйлора<sup>8</sup> и у Марилье<sup>9</sup>: «La survivance de l'âme et l'idée de justice chez les peuples non-civilisés», Paris, MDCCCXCIV [«Бессмертие души и идея справедливости у нецивилизованных народов», Париж, MDCCCXCIV).—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Конец стр. 38 зачеркнут. Приводим его:

«Тем не менее эта мысль графа Л. Толстого все-таки вплотную подводит нас к вопросу о роли искусства в истории человечества, на что я указал уже в первом письме. В спорах о том, «д о л ж н о» или «н е д о л ж н о» искусство быть само себе целью, как и во всех...».—Р е д.

\*\*\*\* Примеч[ание] о спенсеровом определении.—Прим. Г. В. Плеханова.

племени, как и североамериканская пляска скальпа или пляска, изображающая ловлю раковин австралийскими женщинами. Правда, ни та, ни другая, ни третья пляска не приносит никакой непосредственной пользы ни самим пляшущим, ни тем, которые на них смотрят. Тут, как и всегда, 40 прекрасное нравится людям независимо от каких бы то ни было утилитарных соображений. Но индивидуум может совершенно бескорыстно наслаждаться тем, что очень полезно роду (обществу). Тут повторяется то, что мы видим в морали: если нравственны те поступки отдельной личности, которые совершаются ею вопреки соображениям личной пользы, то это еще не значит, что нравственность не имеет отношения к общественной пользе. Совершенно наоборот: самоотвержение и индивидуум имеет смысл лишь постольку, поскольку оно полез- 41 но роду. Поэтому неправильно кантово определение: *Schön ist das, was ohne alles Interesse wohlgefällt\**. Но чем же заменить его? Можно ли сказать так? Прекрасно то, что нравится нам независимо от нашего личного интереса? Нет, это не точно. Если для художника—хотя бы и коллективного—его произведение является самодовлеющей целью, то и люди, наслаждающиеся художественным произведением («Антигоной» Софокла<sup>10</sup>, «Ночью» Микель Анджело<sup>11</sup> или «танцем гребцов»,—это все равно),—забывают при этом обо всех практических целях вообще и о пользе рода в частности.

Следовательно наслаждение художественным произведением есть наслаждение изображением того (предмета, явления, или настроения духа), [что] полезно для рода, независимо от каких бы то ни было сознательных расчетов пользы\*\*.

42 |Художественное произведение, являясь в образах или звуках, действует на нашу созерцательную способность, а не на логику, и именно потому нет эстетического наслаждения там, где при виде художественного произведения в нас рождаются лишь соображения о пользе общества; в этом случае есть только суррогат эстетического наслаждения: удовольствие, доставляемое этим соображением. Но так как на эти соображения наводит нас данный художественный образ, то является психологическая аберрация, благодаря которой мы считаем причиной нашего наслаждения именно этот 43 образ, между тем как, на самом деле, оно причиняется вызванными им мыслями и, следовательно, коренится в функции нашей логической способности, а не в функции нашей способности созерцания. Настоя-

\* Прекрасно то, что нравится нам независимо от всякой выгоды.—Р е д.

\*\* См. ниже вариант стр. 41.—Р е д.

щий художник всегда обращается именно к этой последней способности, между тем как тенденциозное творчество всегда старается вызвать в нас соображения об общей пользе, т. е. в последнем счете действует на нашу логику\*.

|Надо впрочем помнить, что исторически отношение 44  
к предметам с точки зрения сознательно-утилитарной  
нередко предшествует отношению к ним с точки зрения  
эстетической. Ратцель, вовсе не одобряющий склонности  
многих исследователей первобытных нравов вносить со-  
знательность <туда>, где ее не могло быть\*\*, сам вынужден  
однако апеллировать к ней в некоторых важных случаях. Так  
|известно, что почти повсюду дикари натирают свое тело жиром, 45  
соком некоторых растений или наконец просто глиной. Этот  
обычай играет огромную роль в первобытной косметике. Но  
откуда он взялся? Ратцель думает, что готтентоты, намазы-  
вающие свое тело соком ароматического растения Буху  
(Buchu), делают это для того, чтобы предохранить  
себя от насекомых. И он прибавляет, что если те же  
готтентоты особенно старательно смазывают свои волосы, то  
это объясняется стремлением предохранить се-  
бя от действия солнечных лучей\*\*\*. |Подобное 46  
предположение высказывал еще известный иезуит Лафито по  
поводу обычая краснокожих Северной Америки натираться  
жиром\*\*\*\*. В наше время его с особенной силой и убедитель-  
ностью поддерживает фон-ден-Штейнен. Говоря об обычае бра-  
зильских индейцев обмазывать себя цветной глиной, он заме-  
чает, что они сначала должны были заметить, что глина осве-  
жает кожу и предохраняет от moskitов, и только потом уже  
обратить свое внимание на то, что намазанное ею тело ста|но- 47  
вится красивей. «Я сам держусь того мнения,—прибавляет он,—  
что в основе украшения лежит удовольствие, подобно тому как  
в основе игры лежит избыток накопленной силы; но те предметы,  
которые служат для украшения, первоначально делаются извест-  
ны людям со стороны своей полезности. У наших (т. е. у бра-  
зильских) индейцев, то, что приносит пользу, идет рука об руку

\* См. ниже варианты стр. 42—43.—Р е д.

\*\* «Völkerkunde», I, Einleitung, S. 69 [«Этнология», I, Введение, стр. 69].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Ibid., I Band, S. 92 [Там же, т. I, стр. 92].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* «Moeurs des sauvages américains», Paris, MDCCXXIV, t. II, p. 59: «Les huiles dont les sauvages se graissent, les rendent extrêmement puants et crasseux... Mais ces huiles leur sont absolument nécessaires, et ils sont mangés de vermine quand elles leur manquent» [«Нравы американских дикарей», Париж, MDCCXXIV, т. II, стр. 59: «Жиры, которыми натираются дикари, делают их ужасно зловонными и грязными. Но эти жиры, без которых их заедают насекомые, им совершенно необходимы»].—Прим. Г. В. Плеханова.



с тем, что украшает, и мы имеем полное основание думать, что первое является раньше второго»\*.

48 Таким образом, первоначально человек натирался глиной,  
|жиром или растительным соком потому, что это было полез-  
но\*\*. Потом натертое таким образом тело стало казаться ему  
красивым, и он начал натираться ради эстетичес-  
ского удовольствия. Раз достигнут был этот момент,  
явилось множество разнообразнейших «факторов», обуслови-  
вавших своим влиянием дальнейшую эволюцию  
первобытной косметики. Так, например, по словам Бертон,  
негры племени Ваужижи (в восточной Африке) любят покрывать  
49 себе голову известью, |белый цвет которой красиво оттеняет  
черноту их кожи. Те же Ваужижи и по той же причине любят  
украшения, приготовленные из зубов бегемота, отличающихся  
ослепительной белизной\*\*\*. Точно так же бра-  
зильские индейцы, по словам фон-ден-Штейнена, предпочи-  
тают покупать бусы голубого цвета, которые  
красивее других выступают на их коже\*\*\*\*.  
Вообще действие контраста (начало антитеза) имеет в  
подобных случаях очень большое значение\*\*\*\*\*.

50 |Так же, если не более, велико, конечно, и влияние обра-  
за жизни первобытных народов. Желание казаться своим  
врагам как можно страшнее могло быть—рядом  
с вышеуказанной—другой причиной возникновения обычая  
натирания и раскрашивания тела. «Когда дикарю случалось,  
на охоте или в победоносной борьбе с противником, выпачкаться  
кровью и грязью, он не мог не заметить,—говорит Иöst,—того  
впечатления ужаса, смешанного с отвращением, которое он

\* «Unter den Naturvölkern Brasiliens», S. 174. Ср. также стр. 186.—  
Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Hier liegen ja auch Beispiele aus dem Tierleben vor,—спра-  
ведливо говорит Иöst,—Büffel, Elephanten, Nelpferde u. s. w. nehmen häu-  
fig Schlamm-bäder mit der unverkennbaren Absicht, sich durch den irdnen  
Panzer vor Fliegen-, Mücken- u. s. w. Stichen |zu schützen. Dass also der  
Mensch dasselbe that, bezw. es noch thut, ist naheliegend. (Tätowiren, Nar-  
benzeichnen und Körperbemalen, Berlin 1887, S. 19) [Подобные же при-  
меры дает нам жизнь животных—буйвол, слон, гиппопотам и др. часто  
погружаются в ил с очевидным намерением защитить себя глиняным  
панцирем от укусов мух, комаров и т. п. Понятно, что и человек делал и  
продолжает делать то же самое. (Татуировка, рубцевание и разрисовка  
тела, Берлин 1887, стр. 19)].—Прим. Г. В. Плеханова.

Примечание написано на отдельном листе, начинающемся словами:  
«Примечание к стр. 48». В тексте рукописи после сноски сказано: «Смотри  
особое примечание».—Р е д.

\*\*\* Burton, Voyage aux grands lacs de l'Afrique Orientale, pp. 411—  
413 [Бертон, Путешествие к большим озерам Восточной Африки,  
стр. 411—413].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* L. c., S. 185. Прим.—Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Ср. Ратцеля, Völkerkunde, t. I, Einleitung, S. 69, Grosse,  
Anfänge, S. 61 и след.—Прим. Г. В. Плеханова.

производил на окружающих его людей, которые в свою очередь стали стараться производить такое же впечатление ввиду своих собственных целей»\*.

|В самом деле, мы знаем, что некоторые дикие племена, после удачной охоты, намазываются кровью убитых ими животных\*\*.

Мы знаем также, что первобытные воины красятся красной краской, отправляясь на войну или собираясь плясать военную пляску. Постепенное возникновение и упрочение между воинами обычая краситься в красный цвет—цвет крови—наверное происходило также и вследствие желания их нравиться женщинам, |которые, при домашнем образе жизни, должны 51  
были с презрением относиться к мужчинам, лишенным воинственности\*\*\*.

Другие причины вызвали употребление других красок; некоторые австралийские племена, в знак печали по умершим, намазываются б е л о й глиной. По интересному замечанию Гроссе\*\*\*\*, у белых европейцев траурным цветом является ч е р н ы й, а у черных австралийцев—б е л ы й. Чем это объясняется? Я думаю |вот чем. Первобытные племена об- 52  
ыкновенно очень гордятся всеми физическими особенностями своей расы\*\*\*\*\*. Белая кожа кажется очень некрасивой чернокожим 53

\* L. c., S. 19.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* R a t z e l, Völkerkunde, B. II, S. 567.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* «The fights are sometimes witnessed by... the women and the children. The presence of the females may be supposed probably to inspire the belligerents with courage and incite them the deeds of daring». E y r e...L. c., p. 223. «Les usages veulent aussi qu'avant de prendre une femme le jeune cafre ait accompli certains actes de courage ou ait reçu le baptême du sang: tant que sa sagaie n'a pas été lavée avec du sang de l'ennemi, il ne peut se marier; de là la véritable frénésie qui porta les guerriers zoulous jusque sur la gueule des canons anglais lors de la dernière guerre et leur fit commettre des actes d'une audace et d'une témérité incomparables». Du Cap au Lac Nyassa par Edouard Foà, Paris 1897, pp. 81—82 [«При сражениях иногда присутствуют... женщины и дети. Присутствие женщин по всей вероятности вливает мужество в душу воина и заставляет его совершать акты смелости». Эйр... Цитир. кн., стр. 223. «Обычаи требуют также, чтобы прежде, чем жениться, молодой кафр совершил известные акты храбрости или получил крещение кровью: пока его копье не было омыто в крови неприятеля, он не может жениться; отсюда настоящее иступление, которое в последнюю войну толкало зулусских воинов к самым жерлам английских пушек и заставляло их совершать акты несравненной отваги и безрассудной смелости». «От Мыса Доброй Надежды до озера Ниасса» Эдуарда Фoa, Париж 1897, стр. 81—82].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* «Anfänge der Kunst», S. 54.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Il est notoire que sur presque tous les points du globe, les mères cherchent, par des moyens externes, à rendre les plus marqués possibles, chez leurs enfants, les signes de leur nationalité. S c h w e i n f u r t h, L. c., II, p. 256 [Известно, что почти повсюду на земном шаре матери стараются при помощи внешних способов сделать возможно более заметными признаки национальности у своих детей. Швейнфурт, Цит., кн., II, стр. 256].—Прим. Г. В. Плеханова.

народам\*. Поэтому при обычном течении жизни они стремятся, как мы уже видели, оттенить, у с и л и т ь ч е р н о т у своей кожи. И если печаль заставляет их окрашиваться в б е л ы й ц в е т, то тут, вероятно, надо видеть действие знакомого уже  
54 нам начала антитеза\*\*. |Но можно сделать и другое предположение. Иост думает, что первобытный человек красится по смерти своего ближнего только для того, чтобы душа умершего родственника не могла узнать его в случае, если бы у нее явилось несвоевременное желание утащить его с собою в царство духов\*\*\*. Если это предположение справедливо,—а в нем нет ничего невероятного,—то белая краска предпочитается чернокожими племенами просто как наилучшее средство сделаться неузнаваемыми.

Как бы там ни было, несомненно, что н а т и р а н и е кожи  
55 очень| скоро осложняется е е р а с к р а ш и в а н и е м \*\*\*\*. Да и самое натирание перестает быть таким простым делом, каким оно было первоначально. В Африке некоторые негритянские племена, занимающиеся скотоводством, считают хорошим  
55 bis тоном намазывать |тело целым слоем коровьего масла\*\*\*\*; другие предпочитают употреблять для той же цели обращенный в золу коровий помет и коровью мочу. Масло, помет и моча являются здесь вывеской богатства, так как представляют собой натирание, доступное только обладателям скота\*\*\*\*\*. Может быть масло и коровий помет лучше защищают кожу, чем древесная зола. Если это действительно так, то переход от золы к маслу или помету совершился при развитии скотоводства, под влиянием  
56 ч и с т о у т и л и т а р н ы х соображений. Но раз он совершился, |[то] тело, намазанное коровьим маслом или золой коровьего помета, стало приятнее возбуждать эстетическое чувство людей, чем тело, намазанное корою. Но это еще не все. Натирая свое тело маслом или пометом, человек тем самым наглядно

\* «Хотите иметь таких мужей?»—спрашивал негритянок переводчик Бертона, указывая на своих белых спутников.—Этаких-то уродов? Тьфу!—отвечали они.—Это был единодушный ответ, всегда сопровождавшийся смехом,—прибавляет Бертон (*Voyage etc.*, p. 58).—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* См. ниже вариант стр. 53.—Р е д.

\*\*\* *L. c.*, S. 22.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Ойямпн в Южной Америке не только сами любят краситься в красный и желтый цвет, но раскрашивают также своих собак и ручных обезьян. *R a t z e l, Völkerkunde, II, S. 568.*—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* «Une couche de beurre fondu... fait l'orgueil des puissants et des belles» [«Слой растопленного масла... составляет гордость богачей и красавиц»]. «*Voyage aux grands lacs de l'Afrique Orientale*», par le capitaine Burton, p. 265.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Швейнфурт говорит, что у Шеллуков бедняки натираются древесной золою, между тем как зажиточные люди намазываются коровьим пометом («*Au coeur de l'Afrique*», t. I, p. 82) [«В сердце Африки», т. I, стр. 82].—Прим. Г. В. Плеханова.

доказывал ближним, что он не лишен известной зажиточности. Прозаическое удовольствие дать им это доказательство очевидно тоже предшествовало здесь эстетическому удовольствию видеть на своем теле слой помета или масла.

|Но первобытный человек не только натирает и красит свою кожу. Он также вырезывает на ней известные, часто крайне замысловатые узоры; он татуируется и делает это с очевидной целью украшения своей особы. Можно ли сказать, что и в деле татуировки отношение к предмету с точки зрения пользы предшествовало отношению к нему с точки зрения эстетического удовольствия?

Вы знаете, конечно, милостивый государь, что есть два рода татуировки: 1) татуировка в собственном смысле этого слова и 2) |разрисовывание кожи посредством рубцов. Собственно татуировкой называется введение в кожу, механическим путем, известных красящих веществ, которые, будучи расположены в определенном порядке, образуют более или менее постоянный рисунок\*. Разрисовывание кожи посредством рубцов, причиняемых надрезами или прижиганием, обозначается иногда, в отличие от татуировки, австралийским словом Манка\*\*. Племена, практикующие рубцование, по большей части не практикуют татуировки и обратно. Но почему же одни племена предпочитают рубцование, а другие татуировку? |Это легко понять, приняв в соображение, что рубцование распространено у темнокорых, а собственно татуировка у светлокорых народов. В самом деле, если надрезывать кожу негра, искусственно замедляя ее заживание так, чтобы образовалось нагноение, то разрушившийся во время нагноения пигмент не восстанавливается и в конце концов образуются белые рубцы\*\*\*. Такие рубцы, резко выступая на черной коже, дают возможность украшать ее какими угодно узорами. Поэтому чернокожие племена могут довольствоваться рубцованием, тем более, что узоры, делаемые посредством татуировки, не так |хорошо выступают на черной коже. Светлокожие племена находятся в другом положении. На их коже рубцы далеко не так |эффектны, но зато она более подходит для татуировки\*\*\*\*. Тут все |сводится стало быть к цвету кожи. 57 58 59 59 bis 60

\* Ср. Ф. Иöста, L. c., S. 8.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Ср. реферат М. Габерланда: «Ueber die Verbreitung und den Sinn der Tättowirung», в пятнадцатом томе der «Mittheil [ungen] der anthrop [ologischen] Gesellschaft in Wien» [«О распространении и смысле татуировки» в пятнадцатом томе «Сообщений Венского антропологического общества»]. — Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* См. объяснения фон-Лангера на ежемесячном собрании венского антропологического общества, 10 февраля 1885 г. (Mittheilungen der anthrop [ologischen] Gesellschaft in Wien).—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* На стр. 59 bis написано всего 3 строки и сделана отсылка к стр. 60.—Р е д.

Но это обстоятельство еще не объясняет нам происхождения обычаев Манка и татуировки. Зачем понадобилось темнокожим племенам разрисовывать свою кожу рубцами и почему светлокожие племена нашли нужным татуироваться\*?

- 60 bis | Некоторые племена Северной Америки делают на своей коже, посредством татуировки, изображения своих воображаемых родоначальников из животного мира\*\*. Бразильские же индейцы племени Бакайри разрисовывают кожу своих детей черными точками и кружками, чтобы сделать ее похожей на шкуру ягуара, который считается родоначальником этого племени\*\*\*. Ход развития здесь совершенно ясен: первоначально дикарь рисовал на своей коже известные знаки, а потом он стал, так сказать, вырезать их. Но зачем они понадобились ему? Что касается изображений
- 61 мнимого родоначальника племени, то ответ, кажущийся наиболее естественным, будет следующий: желание нарисовать или вырезать на своей коже такие изображения явилось у дикаря под влиянием расположения к родоначальнику или убеждения в существовании таинственной связи между ним и всеми его потомками. Другими словами: очень естественно предположить, что татуировка возникла как плод первобытного религиозного чувства. Если бы эта гипотеза была справедлива, то мы должны были бы сказать так: охотничий быт породил охотничью
- 62 мифологию, которая в свою очередь легла в основу одного из видов первобытной орнаментики. Это разумеется не только не противоречило бы материалистическому взгляду на историю, но явилось бы яркой иллюстрацией того положения, что развитие искусства находится в причинной—хотя и не всегда непосредственной—связи с развитием производительных сил. Но указанная гипотеза, представляющаяся на первый взгляд столь естественной, не вполне подтверждается наблюдением. Краснокожие Северной Америки вырезают или рисуют изображение своего мнимого родоначальника на своем оружии, на своих лодках, хижинах и даже на домашней утвари\*\*\*\*. Можно ли допустить, что все это делается ими по религиозным побуждениям?
- 63 | Мне кажется, что—нет. Вернее всего, что они руководствуются при этом просто желанием обозначить принадлежность

\* Для краткости я буду в дальнейшем изложении употреблять термин татуировка для обозначения обоих видов украшения кожи, прибегая к более точной терминологии лишь там, где это понадобится для избежания недоразумений.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* J.-G. Fraser, *Le Totémisme*, p. 43 [Фрезер, Тотемизм, стр. 43].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* P. Ehrenreich, *Mittheilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien*, «*Zeitschrift für Ethnologie*», 1890, XXII. Band [Эренрейх, Сообщения о второй экспедиции в Бразилию на реку Ксингу, «Журнал этнологии», 1890, т. XXII].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Fraser, *L. c.*, p. 45 и след.—Прим. Г. В. Плеханова.

предметов членам данного рода (gens). Но если это так, то позволительно думать, что и бразильская индианка, разрывая кожу своего ребенка наподобие шкуры ягуара, просто-напросто желает наглядно изобразить его родственные отношения. Это наглядное изображение родственных отношений индивидуума, полезное уже и в детском его возрасте, например, на случай его похищения, становится прямо необходимым при наступлении половой зрелости. Известно, что у первобытных народов существует сложная система постановлений, определяющих взаимные отношения полов. Нарушение этих постановлений строго преследуется, а во избежание возможных ошибок делаются соответствующие отметки на коже лиц, достигающих половой зрелости. Дети, рожденные женщинами, не имеющими таких отметок, считаются незаконнорожденными и местами подвергаются смерти\*. Понятно поэтому, что при наступлении половой зрелости молодые люди стремятся быть татуированными, несмотря на боль, причиняемую операцией татуировки\*\*.

64

65

Но, конечно, это еще не все. Посредством татуировки дикарь изображает не только свои родственные отношения, но, можно сказать, всю свою жизнь. Вот как описывает Гекервельдер виденную им татуировку одного старого краснокожего воина: «На его лице, на шее, на плечах, на руках, на ногах, а также на спине и на груди были изображены разные сцены, действия и схватки, в которых он принимал участие. Словом, вся его жизнь была выгравирована у него на теле\*\*\*. И не только его собственная жизнь. Татуировка отражает собою также жизнь всего общества, по крайней мере, все существующие внутри его отношения. Я уже не говорю о том, что татуировка женщин всегда отличается от татуировки мужчин. Но и мужчины татуируются совсем не одинаково: богатые стремятся отличиться от бедных, рабовладельцы—от рабов. Мало-по-малу, дело доходит до того, что, по началу антитеза,—наиболее высокопоставленные лица перестают татуироваться,

66

\* J. S. Kubary, Das Tätowiren in Mikronesien speciell auf den Carolinen [Ж. С. Кубари, Татуировка в Микронезии, в частности на Каролинских островах], в уже цитированной мною книге Йёста: Tätowigen etc., S. 86.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* «The girls... are always anxious to have this ceremony performed. Eyre, L. c., p. 343. На Каролинских островах «sobald das Mädchen Umgang mit Männern pflegt, trachtet sie, die unentbehrliche «telengékel»—Tätowirung zu erwerben, weil ohne diese kein Mann sie ansehen würde». Kubary, L. c., S. 75 [«Девушки всегда стремятся к тому, чтобы эта церемония была выполнена». Эйр, Цитир. кн., стр. 343. На Каролинских островах, «как только девушке приходит пора вступить в сношения с мужчинами, она стремится получить неизбежную татуировку («telengékel»), без которой ни один мужчина не стал бы смотреть на нее»].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* L. c., p. 328.—Прим. Г. В. Плеханова.

чтобы тем рельефнее выделиться из толпы\*. Словом, иезуит Лафито был совершенно прав, когда говорил, что различные зна-  
 67 ки, «гравиремы» |северо-американскими индейцами на своей коже, служат им «письменами и мемуарами»\*\*. И если такое «гравирование» сделалось повсеместным обычаем, то это произошло вследствие его практической полезности и даже необходимости в первобытном обществе. Дикарь первоначально увидел пользу татуировки, а потом уже,—гораздо позже,—стал испытывать эстетическое наслаждение при виде татуированной кожи\*\*\*.

Таким образом я,—вслед за Габерландом\*\*\*\*,—решительно отклоняю ту мысль, что первоначально целью татуировки было украшение. Но этим я не решаю вопроса о том, какова именно  
 68 была та приносимая ею практическая польза, |ради которой ее стал практиковать первобытный охотник. Я твердо убежден, что его нужда в «письменах и мемуарах» чрезвычайно сильно содействовала распространению и упрочению обычая «гравировать» на коже известные знаки. Но возникнуть этот обычай мог и по другим причинам. Фон-ден-Штейнен думает, что в его основе лежит до сих пор практикуемое первобытными дикарями-медиками надрезывание кожи для уменьшения воспаления. В своей уже много раз цитированной и чрезвычайно замечательной книге «*Unter den Naturvölkern Brasiliens*» он поместил изображение одной женщины из племени Катайю,  
 69 на коже которой сделаны |надрезы с чисто медицинской целью. Нет ничего легче, как смешать эти надрезы с теми, которые делаются бразильскими индейцами для украшения. Очень возможно поэтому, что татуировка развилась из первобытной хирургической практики и только впоследствии стала играть роль метрического свидетельства, паспорта, «мемуаров» и т. д. В таком случае стало бы совершенно понятным то обстоятельство, что «гравирование» кожи сопровождается религиозными обрядами: первобытные врачи и хирурги часто являются также колдунами и заклинателями. Но как бы там ни было, ясно, что все известное нам о татуировке лишь подтверждает справедливость указанного мною общего правила: отношение к предметам с точки  
 70 зрения |утилитарной предшествовало отношению к ним с точки зрения эстетической.

То же самое видим мы и в других отраслях первобытной орнаментики. Охотник первоначально убивал птиц, как и всякую

\* Ср. Joest, L. c., S. 27.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* «Moeurs des sauvages américains», t. I, p. 44.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* См. ниже вариант стр. 67.—Ред.

\*\*\*\* Ср. вышецитированный реферат его в «Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien».—Прим. Г. В. Плеханова.

другую дичь, для того, чтобы питаться их мясом. Те части убитых им животных—перья птиц, шкуры, иглы, зубы и когти зверей и т. д.,—которые не могли быть съедены или употреблены для удовлетворения какой-либо другой потребности, могли однако явиться свидетельством и как бы вывеской его силы, отваги или ловкости. Поэтому он стал покрывать свое тело шкурами, укреплять на своей голове рога, вешать себе на шею когти и зубы или даже втыкать перья в свои губы, в свою ушную раковину или в свою носовую перегородку. |При втыкании перьев, кроме желанья похвастаться своей удачливостью, должен был действовать и другой «фактор»: стремление выказать свою способность переносить физическую боль, которая, конечно, представляет собой очень ценное качество охотника, который к тому еще и воин. |«Нося свой клейнод\* в отверстии, проколотом в носу, в губе или в ухе,—справедливо замечает фон-ден-Штейнен,—молодой человек должен был казаться себе гораздо большим молодцом, чем в том случае, если бы они просто висели у него на шнурке»\*\*. Таким образом постепенно развился и укрепился обычай прокалывания носа и ушей, несоблюдение которого должно было неприятно поражать эстетическое чувство первобытных охотников\*\*\*. До какой степени это предположение справедливо, показывает следующее. Как я уже сказал, в своих плясках цивилизованные народы |часто надевают маски, долженствующие изображать животных. Фон-ден-Штейнен нашел у бразильских индейцев много масок, изображающих птиц и даже рыб. Но заметьте, что, воспроизводя черты—например—голубя, бразильский индеец не забывает воткнуть ему в нос перо: очевидно с этим охотничьим трофеем кроткая птица кажется ему красивее\*\*\*\*.

70 bis  
<52>71  
<53>72  
<54>

\* Kleinod—драгоценность.—Р е д.

\*\* L. c., S. 179.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* См. ниже вариант стр. 70—71.—Р е д.

\*\*\*\* На обороте стр. 72<54>имеется следующий отрывок, входивший очевидно в первоначальную редакцию:

«Как велико здесь влияние разделения труда, показывают следующие слова Ф. Прескотта: «The men make all the arms and implements of war, and the women are not allowed to touch them, nor go near them (sic!), particularly when menstruation is with them» (Schoolcraft, L. c., III, p. 235) [«Мужчины изготовляют все оружие и военные доспехи, женщинам же не разрешается не только прикасаться к ним, но даже близко к ним подходить, в особенности в менструальный период» (Скулькрафт, цит. кн., III, стр. 235)]. На высшей ступени развития производительных сил, у пастушеских племен, женщинам часто запрещается ухаживать за скотом и даже входить в те загоны, куда его запирают на ночь (Ср. Ratzel, L. c., I. Band, S. 252 и Casalis, Les Bassoutos, p. 131)».

Этот текст продолжается на страницах 55—57<76>, являющихся почти дословным повторением стр. 73—76 печатаемой рукописи и потому опускаемых нами.—Р е д.

Фон-ден-Штейнен, L. c., S. 305.—Прим. Г. В. Плеханова.



73 | Когда охотничий трофей начинает вызывать своим видом приятное чувство, независимое от каких бы [то] ни было сознательных соображений о силе или ловкости убранного им охотника, он делается предметом эстетического наслаждения, и тогда приобретают большое и самостоятельное значение его цвет и его форма. Краснокожие племена Северной Америки выделяли иногда чрезвычайно красивые головные уборы из ярко окрашенных птичьих перьев\*. На островах Товарищества важнейшим предметом торговли были красные перья одной из полинезийских птиц\*\*. [Таких примеров можно привести очень много, но все они должны быть рассматриваемы, как производные явления, порожденные коренными условиями охотничьего быта.

74  
<73  
bis>

По весьма понятной причине, т. е. потому, что охота не женское занятие, женщины никогда не носят охотничьих трофеев. Но обычай носить в ушах, в губах или в перегородке носа охотничьи трофеи уже очень рано привел к обыкновению втыкать в эти части тела кости, кусочки дерева, соломы или даже камня. Бразильская боток а очевидно выросла из этого рода украшений. Так как этот новый род украшений не стоял в неременной связи с исключительно мужским занятием—охотой, то ничто не препятствовало носить их также и женщинам. Даже более того. Очень вероятно, что они были введены в употребление именно женщинами. |В Африке, в племени Бонго, каждая женщина, выходя замуж, прокалывает себе нижнюю губу и вставляет в нее деревянную палочку. Иные делают, кроме того, дыры в своих ноздрях и вставляют в них соломинки\*\*\*. Этот обычай возник, вероятно, уже в то время, когда неизвестна была обработка металлов и когда женщины, стремившиеся подражать мужчинам, но не имевшие права украшать себя трофеями войны или охоты, еще не знали металлических украшений. Обработка металлов дала начало новому периоду в истории орнаментики. Металлические украшения постепенно стали вытеснять украшения, доставляемые охотой\*\*\*\*. Мужчины и женщины ста-

\* Schoolcraft, L. c., III, p. 67. Я уже упоминал в первом письме, что любимым украшением краснокожих Северо-Американского Запада являются когти серого медведя. Этот факт хорошо показывает, что первоначально охотничье украшение служит вывеской охотничьей «ловкости», подобно тому как скальп свидетельствует о военной удаче.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Ratzel, Völkerkunde, II, 141.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Schweinfurth, L. c., I, p. 283—284.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Впрочем эти украшения отличаются очень большой живучестью, мы находим их в древних цивилизациях Востока, в костюмах жрецов и королей. Так, ассирийские цари носили короны, украшенные перьями, а некоторые египетские жрецы во время богослужения покрывались тигровыми шкурами.—Прим. Г. В. Плеханова.

ли покрывать свои конечности и |свою шею металлическими оже- 76  
 рельями. Перья, палочки и соломинки, которые втыкались в  
 губы, нос или уши, заменены были сделанными из металла коль-  
 цами и серьгами. Красавицы вышеназванного племени Бонго  
 нередко продевают себе в нос железное кольцо наподобие того,  
 как это делают европейцы с трудно укротимыми быками\*.  
 Такие же кольца носят многие женщины в Сенегамбии\*\*.  
 Что касается железных серег, то женщины племени Бонго носят  
 их в ушах чуть не целыми дюжинами, прокалывая с этой целью  
 |в разных местах не только ушко, но и ушную раковину. «Попа- 77  
 даются франтихи,—говорит Швейнфурт,—тело которых укра-  
 шено таким образом в целой сотне мест. У них нет выступа тела,  
 нет складки кожи, в которых не было бы для этого сделано  
 отверстий»\*\*\*. Но от кольца в носу недалеко и до кольца, про-  
 детого сквозь верхнюю губу, т. е. до п е л е л е, о котором у нас  
 была речь в первом письме. Когда |старый начальник Мако- 77 bis  
 лоло говорил Давиду и Чарльзу Ливингстонам<sup>12</sup>, что женщины  
 его племени носят п е л е л е для к р а с о т ы, он был по-свое-  
 му совершенно прав, но разумеется он не мог объяснить, п о ч е-  
 м у кольцо, продетое сквозь верхнюю губу, стало считаться  
 у его единоплеменников предметом украшения. В действитель-  
 ности это объясняется вкусами, унаследованными еще от соб-  
 ственно охотничьей эпохи и видоизмененными сообразно новому  
 состоянию производительных сил.

Этим состоянием объясняется, по моему мнению, и то об-  
 стоятельство, что в этом новом периоде мужчина уже не препят-  
 ствует женщине носить такие же украшения, которые |стал но- 78  
 сить он сам\*\*\*\*. Перо, воткнутое в нос или в ушную раковину,

\* S c h w e i n f u r t h, L. c., I, p. 284. Замечательно, что ношение железных колец в носу предоставлено на личное усмотрение чернокожих модниц, а ношение в нижней губе деревянной палочки обязательно для всех женщин племени Бонго. Уже из этого видно, что второй обычай древнее первого.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* B é g e n g e r - F é g a u d, Les peuplades de la Sénégambie, Paris 1879, p. 187 [Б е р а н ж е - Ф е р о, Племена Сенегамбии, Париж 1879, стр. 187].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Ibid., I, 284.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Если в племени Маколло пелеле было специально женским украшением, то на берегах реки Р о в у м м а Ливингстоны видели его и в губах мужчин («Explorations du Zambèze», Paris 1866, pp. 109—110 [«Исследование Замбези», Париж 1866, стр. 109—110]). Это показывает, что предводитель Маколло ошибался, когда предполагал, что пелеле должно было заменять женщинам усы. Кольца, продетые сквозь носовую перегородку, также далеко не везде носят одни женщины, «так, например, в некоторых местностях верхнего Нигера жители (обою пола)—Сараколэ, Бамбара—часто носят металлические кольца, продетые в носовую перегородку» (B é g e n g e r - F é g a u d, L. c., p. 384). Любовь к металлическим украшениям имеет иногда довольно неожиданные последствия. В Африке у пастушеского племени Г е р е р о богачи покрывают себе ноги кольцами из латунной проволоки и «мода требует,

было свидетельством охотничьей ловкости, и мужчине было неприятно видеть его на женщине, никогда не занимавшейся охотой. Но металлические украшения свидетельствовали не о ловкости, а о богатстве, и богатый собственник уже в силу своего тщеславия должен был стремиться надеть как можно больше таких украшений на женщину, которая в то время—по крайней мере местами—сама все более и более делалась его собственностью. «Я думаю,—говорит Стэнли,—что едва только Чумбури (некий африканский королек)\* |приобретал некоторое количество медной проволоки, он сейчас же приказывал плавить ее для выделки из нее ожерелий своим женам. По приблизительному расчету, я полагаю, что его жены носили на шее в совокупности до восьмисот фунтов меди; его дочери, в числе шести, имели на шее до 120 фунтов, а его наложницы-рабыни—около двухсот. Прибавьте к этому, что для украшения ног и рук каждой из его жен и дочерей нужно было до шести фунтов медной проволоки, и вы увидите, что Чумбури обладал, в виде женских украшений, запасом около 1 396 фунтов меди\*\*.

80 | Таким образом, женская орнаментика развивалась и видоизменялась под влиянием нескольких «факторов», но заметьте, что все они частью сами явились только как результат данного

чтобы на ходу человек сильно наклонялся из стороны в сторону, как будто он с трудом поднимает свои ноги». E l i s é e R e c l u s, Nouvelle Géographie Universelle, t. XIII, p. 664 [Э л и з е Р е к л ю, Новая всеобщая география, т. XIII, стр. 664.]—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

\* На стр. 79 написаны всего 3 строки, заканчивающиеся словами: «и т. д. см. стр. 79 bis». Стр. 79 bis состоит из основного листа и двух продолжений. На обороте второго продолжения находится стр. 60, являющаяся почти дословным вариантом стр. 80.—Р е д.

\*\* «A travers le continent mystérieux», Paris 1879, t. II, p. 321. Порабощение женщины не остается [без влияния] на рост населения. У Маколло «les vieillards opulents, dont le bétail est nombreux, épousent toutes les belles filles... Les jeunes gens dépourvus de bétail, c'est-à-dire sans fortune, sont obligés de se passer d'épouse ou de se contenter de laiderons qui ne trouveraient pas d'homme riche. Cet état de choses est probablement la source d'une grande immoralité; et les enfants sont [en] petit nombre». (David et Charles Livingstone, L. c., pp. 262—263) [«Из края в край таинственного континента», Париж, 1879, т. II, стр. 321... «богатые старики, у которых много скота, забирают себе в жены всех красивых девушек... Молодые люди, лишенные скота, то-есть неимущие, вынуждены оставаться холостыми или же довольствоваться дурнушками, которые не нашли себе богатого мужа. Это положение вещей по всей вероятности является источником большой безнравственности и благодаря ему дети малочисленны» (Д а в и д и Ч а р л ь з Л и в и н г с т о н ы, цит. кн., стр. 262—263)]. Прав был немецкий писатель, сказавший, что абстрактные законы размножения существуют только для животных и растений<sup>13</sup>. Но, надо думать, что и этот правильный взгляд его будет, подобно многим другим, выкинут за борт господами, поставившими себе похвальную задачу «пересмотреть» его учение. «Пересмотр» заключается в том, что эти учения покидаются одно за другим и заменяются учениями буржуазных экономистов. Господа, занимающиеся «пересмотром», «прогрессируют», отступая назад.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

состояния производительных сил первобытного общества (таким «фактором» было, например, порабощение женщины мужчиною), а частью, составляя постоянную принадлежность человеческой природы, действовали так, а не как-либо иначе, благодаря непосредственному влиянию «экономики»: таково было, например, тщеславие, побуждавшее мужчин хвастаться богатым убранством женщин; таковы же были и другие, подобные этому, душевные свойства людей.

Что любовь к металлическим украшениям |могла зародиться 81  
лишь после того, как люди стали обрабатывать металлы, это не требует доказательств. Что навешивание на себя или на своих жен и невольниц металлических украшений вызвано было желанием повеличаться своим богатством, это тоже очень ясно и, если бы это понадобилось, могло бы быть доказано множеством примеров. Но не думайте, что нельзя указать других мотивов, побуждавших людей носить такие украшения. Напротив, очень вероятно, что сначала их,—например, металлические кольца на ногах и на руках,—носили ради некоторых практических удобств; потом стали носить их не только ради практических удобств, но и для хвастовства своим богатством, а п а р а л л е л ь н о с э т и м постепенно складывались и вкусы людей, 82  
так что конечности, украшенные металлическими кольцами, стали к а з а т ь с я к р а с и в ы м и.

Отношение к предметам с точки зрения п о л ь з ы и здесь предшествовало отношению к ним с точки зрения э с т е т и ч е с к о г о у д о в о л ь с т в и я.

Вы спросите, может быть, в чем же заключались практические удобства ношения металлических колец. Я не берусь пересчитать их все, но укажу на некоторые из них\*.

| Во-первых, мы уже знаем, какую большую роль играет 82 bis  
р и т м в первобытных плясках. Мерные удары ногами в землю и мерное хлопанье в ладоши служат в этих случаях для отбивания такта. Но первобытным плясунам этого недостаточно. Очень часто они |для достижения той же цели обвешивают себя 83  
целыми гирляндами разных погремушек. Иногда,—например, <62>  
у кафров племени Б а с с у т о,—такие погремушки представляют собою просто мешечки, сшитые из сухой кожи и наполненные камешками\*\*. Понятно, что они с большой выгодой мо-

\* Первая половина следующей страницы зачеркнута, очевидно при переносе ее из прежней редакции статьи, где она занимала место 62 стр., в новую, где она стала стр. 82 bis. Содержание зачеркнутого места почти дословно повторяет конец 82 стр.—Р е д.

\*\* «Les Bassoutos» par E. Casalis, Paris 1859, p. 158 [К а з а л и с, Бассуто, Париж 1859, стр. 158].

У индийцев Гвианы Корифеи вооружаются иногда полыми бамбуковыми палками, в которые насыпаны камешки. Они бьют этими палками по земле, и производимые этими ударами звуки регулируют

гут быть заменены металлическими погремушками. Железные кольца, надетые на ноги и на руки, с удобством могут играть роль металлических погремушек. И мы действительно видим, что те же Кафры-бассуто охотно надевают на себя в пляске такие кольца\*. Однако металлические кольца, ударяясь одно о другое, издают звенящие звуки не только во время пляски, но также и во время ходьбы. Женщины племени Ниам-Ниам носят на ногах так много колец, что их ходьба всегда сопровождается далеко слышным звоном\*\*. Отбивая такт, такой звон облегчает ходьбу, и потому он мог явиться одним из побудительных мотивов употребления колец: известно, что в Африке негры-носильщики привешивают иногда к своей ноше колокольчики, которые возбуждают их своим постоянным и мерным позвякиванием\*\*\*. Мерный звон металлических колец несомненно должен был также облегчать многие женские работы, например, размалывание зерен на ручных мельницах\*\*\*\*. Это тоже было, вероятно, одной из первоначальных причин их ношения.

Во-вторых, обычай ношения колец на ногах и на руках предшествовал употреблению металлических украшений. У готтентотов такие кольца выделывались из слоновой кости\*\*\*\*\*. У других первобытных народов они делаются иногда из кожи гиппопотама. Такой обычай до сих пор еще сохранился у племени Динка, хотя, как мы знаем из первого письма, это племя переживает теперь, по выражению Швейнфурта, настоящий железный век. Первоначально такие кольца могли быть употребляемы с практической целью предохранить голые конечности от колючих растений\*\*\*\*\*.

Когда началась и упрочилась обработка металлов, кожаные и костяные кольца постепенно были заменены металлическими. Так как эти последние сделались признаком зажиточности, то неудивительно, что костяные и кожаные кольца стали

---

движения пляшущих. O. A. Schomburgk, *Reisen in Guiana und am Orinoko*, Leipzig 1841, S. 108 [Шомберг, Путешествия в Гвиану и на Ориноко, Лейпциг 1841, стр. 108].—Прим. Г. В. Плеханова.

\* Casalis, *ibid.*, p. 158. Блеск этих колец тоже, вероятно, имеет здесь значение, ярко оттеняя все движения пляшущих.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* «L'Afrique Centrale, Expeditions... par le colonel C. Chaillé-Long», Paris 1882, p. 282 [«Центральная Африка, Экспедиции... полковника Шалье-Лонг», Париж 1882, стр. 282].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Бертон, *L. c.*, p. 620.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Casalis, *L. c.*, p. 150. В первом письме я уже указывал на это, хотя и по другому поводу.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Ratzel, *Völkerkunde*, t. I, S. 91.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Заметьте, что здесь идет речь не о кольцах, надеваемых на пальцы, а о ручных и ножных браслетах. Я знаю, что «ножной браслет» есть поистине варварское выражение, но в настоящую минуту не могу найти другого.—Прим. Г. В. Плеханова.

представлять собою менее изысканное убранство\*. Это менее изысканное убранство начало казаться и менее красивым, его вид причинял уже меньшее удовольствие, чем вид металлических колец, независимо от каких бы то ни было утилитарных соображений. Таким образом и здесь практически-полезное предшествовало эстетически-приятному.

87  
<67>

Наконец, железные кольца, покрывая конечности,—и особенно руки воина,—предохраняли их во время битвы от неприятельских ударов и потому были полезны воинам. В Африке воины племени Бонго покрывают себе железными кольцами обе руки от кисти до локтя. Это убранство, называемое Да-нга-бор, может быть рассматриваемо как зачаток железной брони\*\*.

| Мы видим, стало быть, что если некоторые металлические изделия мало-по-малу превратились из полезных предметов в предметы, доставляющие своим видом эстетическое удовольствие, то это произошло благодаря действию самых различных «факторов», но что здесь, как и во всех случаях, рассмотренных мною выше, некоторые из факторов сами вызваны были развитием производительных сил, а другие могли действовать указанным образом, а не как-либо иначе, именно потому, что производительные силы общества находились на данной, а не какой-либо другой степени развития.

88  
<68>

| В 1885 г. известный Инама-Штернегг прочел в венском антропологическом обществе реферат о «политико-экономических представлениях первобытных народов», в котором он задавался, между прочим, таким вопросом. «Нравятся ли им (первобытным народам) предметы, употребляемые ими как украшения, потому, что <они> имеют известную ценность, или, наоборот, эти предметы приобретают известную ценность только потому, что служат для украшения?»\*\*\* / Референт не решился категорически ответить на этот вопрос. Да и трудно было бы сделать это ввиду его совершенно неправильной постановки. Надо прежде определить, о какой ценности идет речь: о потребительной или меновой. Если мы имеем в виду потребительную ценность, то можно с уверен-

89  
<69>90  
<70>

\* Ср. Швейнфурта, Л. с., t. I, pp. 150—151. В племени Уаконджу очень распространено ношение на руках и на ногах колец из пальмовой коры. Но у выдающихся членов племени пальмовые кольца уже заменяются металлическими, которые, наверное, считаются теперь более красивыми (См. Stanley, Dans les Ténèbres de l'Afrique, t. II, p. 262). — Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* См. его описание у Швейнфурта, Л. с., t. I, p. 271.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* «Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft [in Wien], XV Band.—Прим. Г. В. Плеханова.

Конец страницы зачеркнут. По содержанию он является почти дословным вариантом дальнейшего текста.—Р е д.

ночью сказать, что предметы, служащие первобытным народам в качестве украшений, сначала были признаны полезными или служили вывеской полезных для племени свойств их обладателя, а потом уже стали казаться красивыми. Потребительная ценность предшествует эстетической. Но раз данные предметы получили в глазах первобытного человека известную эстетическую ценность, он стремится приобрести их уже ради ее одной, забывая о генезисе этой их ценности и даже вовсе не задумываясь о нем. Когда возникает обмен между различными племенами, украшения становятся одним из его главнейших предметов, и тогда способность данной вещи служить в качестве украшения является иногда (хотя и не всегда) единственным психологическим мотивом ее приобретения покупателем. Что же касается новой ценности, то это, как известно, есть историческая категория, которая развивается очень медленно и о которой первобытные охотники,—по весьма понятным причинам,—имеют лишь самое смутное представление, а потому и количественные отношения предметов, обмениваемых один на другой, первоначально по большей <части> случайны.

92 bis | Если состояние тех производительных сил, которыми располагают первобытные народы, определяет собою свойственную этим народам орнаментiku, то характер украшений, употребляемых данным племенем, должен с своей стороны указывать на состояние его производительных сил.

Так оно и есть на самом деле. Вот пример.

Негры Ниам-Ниам больше всего любят украшения, сделанные из человеческих и звериных зубов. Зубы льва ценятся ими чрезвычайно высоко, но очевидно спрос на эти зубы превышает их предложение и потому Ниам-Ниам употребляют поддельные | львиные зубы из слоновой кости. Швейнфурт говорит, что сделанные из них ожерелья чрезвычайно эффектны на черной коже. Но вы понимаете, милостивый государь, что главное дело здесь не в контрасте цветов, а в том, что кусочки слоновой кости, так красиво выступающие на черной коже, изображают именно львиные зубы. И вы с уверенностью ответите тому, кто спросит вас, какой образ жизни 93 ведут негры Ниам-Ниам. Вы, | не затрудняясь и не колеблясь ни на одну минуту, скажете, что они существуют охотой. И вы будете правы. Мужчины этого племени—охотники по преимуществу, не отказывающие себе в удовольствии покусать и человеческого мяса. Им не безызвестно и земледелие, но забота о нем предоставлена женщинам\*.

\* Ср. Швейнфурта, Л. с., II, pp. 5, 7, 9, 15, 16.—Прим. Г. В. Плеханова.

Но эти же Ниам-Ниам носят, как мы знаем, и металлические украшения. Это уже значительный шаг вперед в сравнении с такими охотниками, как австралийцы или бразильские Бакайри, у которых нет металлических украшений. Но что же предполагает этот шаг вперед, сделанный орнаментикой? Он 95 предполагает шаг вперед, предварительно сделанный производительными силами.

Другой пример. Щеголь из племени Фанов (Fans) убирает свои волосы перьями самых ярких цветов, красит зубы в черный цвет (начало антитеза: противопоставление себя животным, у которых всегда белые зубы), накидывает на плечи шкуру леопарда или какого-нибудь другого хищного зверя и привешивает к поясу большой нож. Щеголиха того же племени ходит нагишом, но зато руки ее украшены медными браслетами, а волосы множеством белых бус\*.

| Существует ли какая-нибудь причинная связь между этого 96 рода украшениями и производительными силами, находящимися в распоряжении племени Фанов? Не только существует, но и прямо бросается в глаза. Мужской наряд этого племени—типичный наряд охотника. Женские украшения—бусы и браслеты—не находятся в прямой связи с охотой, но они добываются в обмен на один из самых ценных продуктов охоты, именно на слоновую кость. | Мужчина не позволяет женщине 97 украшать себя охотничьими трофеями, но в обмен на продукты своей охоты он достает для нее украшения, приготовленные племенами (или народами), стоящими на более высокой ступени развития производительных сил. Этой более высокой ступенью развития производительных сил определяются, стало быть, и эстетические вкусы его дражайшей половины\*\*.

Третий пример. Жители северной части острова Убвари на озере Танганайка (в Африке) носят род плащей из древесной | коры, которую они стараются отделать так, чтобы 98 она походила на шкуру леопарда. Металлические браслеты, употребляемые всеми соседними племенами, носят здесь только жены богачей, а бедняки довольствуются браслетами из древесной коры. Наконец, вместо металлических проволок, которыми соседние племена укрепляют свою куафюру, здесь довольствуются т р а в о ю. Как же вяжется все это с производительными силами обитателей острова Убвари? Почему они раскрашивают свои плащи наподобие шкуры леопарда? Потому что

\* Ср. Du Chaillu, Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale (p. 163).—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Так как в первобытном обществе мужчина очень дорожит охотничьими и военными трофеями, то часто он оказывается более консервативным в своем убранстве, чем женщина, которой «н е ч е г о т е р я т ь».—Прим. Г. В. Плеханова.



на их острове леопарды не водятся, а между тем шкуры этих зверей и там считаются наилучшим украшением воина. Особенности географической среды привели, стало быть, к изменению  
 99 того материала, из которого приготавливаются плащи,| но они не могли изменить эстетических вкусов, сообразно которым обрабатывается этот материал\*. Та же среда другими своими особенностями,—отсутствием на острове Убвари металлов,—замедлила распространение между жителями этого острова металлических украшений, но она не могла воспрепятствовать возникновению любви к ним: их уже и там носят жены богатых людей. То, что  
 100 в других местностях совершается скорее, здесь,—вследствие указанных особенностей географической среды,—происходит медленнее, но и здесь и там развитие эстетических вкусов идет рядом с развитием производительных сил, поэтому и здесь и там состояние одних служит верным показателем состояния других.

Я уже не раз говорил, что даже в первобытном охотничьем обществе техника и экономика не всегда непосредственно определяют собою эстетические вкусы. Нередко тут действуют довольно многочисленные и разнообразные промежуточные «факторы». Но посредственная причинная связь  
 101 не перестает быть причинной|связью. Если в одном случае А прямо порождает С, в другом же оно порождает его чрез посредство им же предварительно порожденного В, то разве из этого следует, что С не обязано А своим происхождением? Если данный обычай вызван был, скажем, суеверием или тщеславием, или желанием устрашить неприятеля, то это обстоятельство еще не  
 102 дает окончательного ответа|на вопрос о происхождении обычая. Нам все-таки надо спросить, не было ли суеверие, его вызвавшее, суеверием, свойственным именно данному образу жизни,—например, охотничьему быту,—и не зависел ли от состояния производительных сил общества и от его экономики тот способ, посредством которого человек удовлетворял свое тщеславие или застрашивал своих врагов?

Но довольно поставить перед собой этот вопрос, чтобы неотразимая логика фактов заставила нас отвечать на него утвердительно.

Украшения, делаемые первобытным человеком на своем оружии, на своих орудиях труда и на...\*\*

---

\* Вопрос, не лишенный интереса: заимствованы ли эти вкусы от предков, живших в таких местностях, где водились хищные звери, или жители острова Убвари подчинились в этом отношении влиянию соседей, до сих пор занимающихся охотой. Я не знаю, какое из этих двух предположений более вероятно, но я знаю, что ни одно из них не противоречит тому, что я говорю.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* На этом рукопись обрывается.—Р е д.

## ВАРИАНТЫ ОТДЕЛЬНЫХ МЕСТ РУКОПИСИ

Вариант стр. 1—6

ОБ ИСКУССТВЕ\*

1

(ПИСЬМА БЕЗ АДРЕСА)

*Письмо второе*

Милостивый государь!

В этом письме я буду говорить об искусстве у первобытных народов. Но что такое—первобытные народы? Если это выражение равносильно немецкому выражению — «N a t u r v ö l k e r», то моя тема чрезвычайно обширна. Naturvölker встречаются даже в некоторых уголках Европейской России, сколько их в Азии, в обеих Америках, в Австралии и особенно в Африке! И как различны те ступени развития, на которых стоят эти первобытные народы! Кафров и бушменов одинаково относят 2 к числу первобытных народов, а между тем между ними существует огромная разница и в способе добывания пищи, и в общественном устройстве, и в обычаях, и в понятиях. Само собою разумеется, что и искусство бушменов сильно отличается от искусства кафров.

Как же я буду разбираться в своем материале? Какой принцип положу я в основание его классификации?

Я думаю, что в этом случае мне следует твердо держаться того самого принципа, которым определяется весь мой взгляд на историческое движение человечества. Если развитие производительных сил было последней и коренной причиной этого 3 движения и если состояние производительных сил всякого данного народа обуславливает собой—посредственно или непосредственно—даже его художественную деятельность, то ясно, что, обращаясь к первобытным народам, я должен прежде всего выяснить себе состояние их производительных сил и затем выяснить ту связь, которая существует между этим состоянием, с одной стороны, и искусством—с другой. А так как состояние производительных сил далеко не одинаково у различных первобытных народов, то мне естественно будет начать с тех из 4 них, которые обладают наименее развитыми производительными силами. Но у каких же народов наименее развиты производительные силы? У охотничьих народов. Знаю, до какой степени устарела теперь старинная схема культурного развития: охота, пастушество, земледелие. Я знаю, что особенности географической среды нередко дают в высшей степени своеобразное направление развитию производительных сил у отдельных народов.

| Кому неизвестно, например, что американские туземцы ни- 5 когда не были и не могли быть пастухами и что многие из них

\* Заголовок и подзаголовки принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

уже рано стали заниматься земледелием? Кто не слышал о замечательных особенностях экономического быта многих полинезийцев? И тем не менее, все-таки, надо признать, что в упомянутой мною старинной схеме много верного: Она указывает на такие моменты в развитии производительных сил, которые действительно должны были там, где они имели место, оказать огромное, решающее влияние на весь дальнейший ход общественного развития. Я сказал, что кафры очень сильно отличаются от бушменов и по своему общественному устройству и по своим обычаям и понятиям. Но чем создаются эти отличия? Тем, что кафры пастушеский народ, а у бушменов главным занятием является охота\*. Образ жизни и нравы бразильских индейцев в высшей степени своеобразны. Но чем обусловливается их своеобразность? Своеобразным сочетанием охоты с земледелием\*\*. Словом, тут мы видим то же, что в минералогии. В природе редко встречаются в чистом виде те геометрические формы, которыми занимается кристаллография: минерологу приходится по большей части иметь дело с комбинациями различных форм. Но он ничего не понял бы в этих комбинациях, если бы не имел понятия...

### Вариант стр. 12—13

... и заслуживают большого внимания, так как в них с поразительной ясностью обнаруживается связь художественного чувства первобытного человека с его экономической деятельностью. Но пойдем далее. На основе данных производительных сил возникают соответствующие им общественные организации. У первобытных охотников такие организации не могут быть обширны уже по самым условиям охотничьего быта, т. е. потому, что крайне слабые производительные силы дают лишь скудные и неверные средства существования... Недостаток дичи вынуждает орды увеличивать область своих охотничьих экспедиций и таким образом заходить на территорию других орд. Эти последние с своей стороны защищают свою охотничью территорию; так начинается борьба за существование, принимающая иногда очень значительные размеры\*\*\*.

\* Об особенностях быта этих народов см. у Г. Фритша, «Die Eingeborenen Süd-Afrika's», Breslau 1872 [«Туземцы Южной Африки», Бреславль 1872], о влиянии пастушеского образа жизни на быт и нравы см. также у Ратцеля, «Völkerkunde», t. I, S. 205 и след.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Ср. Фон-ден-Штейнен, Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, Berlin 1894, S. 205 и след.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* «Reisen in Südamerika» [«Путешествия в Южную Америку»]. Цитировано у Г. Кунова, «Devenir Social», Janvier 1898, p. 48.—Прим. Г. В. Плеханова.

То же самое говорит о бразильских индейцах Марциус\*. И то же самое говорили Стэнли представители одного негритянского [племени]...

### Варианты стр. 36 bis—37

#### Первый вариант\*\*

У мужчин преобладают охотничьи и военные пляски, а война и охота не женское занятие. Поэтому если у женщин и есть пляски, имеющие отношение к войне (например, вышеописанная пляска скальпа), то и в этих плясках мужчины не принимают никакого прямого участия. Мужчины пляшут и веселятся отдельно, и когда они пляшут и веселятся, женщины заботятся о том, чтобы не оказалось недостатка в угощении. Нед[остаток] вр[емени], поглощаемого хлоп[отами] по хозяйству, является, таким образом, новой причиной, преп[ятствующей] женщинам весел[иться] вместе с мужчинами. То, что является перв[ой] пр[ичиной] и неизбеж[ным] следст[вием] разд[еления] труда, стан[овится] стр[ого] соблюд[аемым] обыч[аем], за наруш[ение] которого гроз[ит] иногда смертная казнь (Бертон, Штейнен).

Чем дальше подвиг[ается] вперед развитие производ[ительных] сил перв[обытного] общ[ества], тем больше хлоп[от] и забот достается на долю женщины; мало-по-малу (при благопр[иятных] геогр[афических] условиях) наступает такое время, когда женщина становится производ[ительной] силой этого общ[ества]. Благодаря этому она перестает быть рабой мужчины и занимает иногда прямо господствующее полож[ение] в обществе. Так называемый немцами *Mutterhererschaft*\*\*\*. Но этим же хрон[ическим] недостатком свободного времени...

#### Второй вариант\*\*\*\*

У некоторых бразильских племен разделение между полами доходит до того, что женщинам под страхом смерти запрещалось вступать в тот общественный дом (фон-ден-Штейнен называет его *Flötenhaus*), где обыкновенно веселились мужчины\*\*\*\*\*.

\* «Die Übertretung der Jagdreviere ist eine der häufigsten Veranlassungen zum Kriege». «Von dem Rechtszustande unter den Ureinwohnern Brasiliens», München 1832, S. 34—35. [«Нарушение района охоты есть один из самых частых поводов к войне». «Об обычном праве у первобытных обитателей Бразилии», Мюнхен 1832, стр. 34—35].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Написан на двух листах, не имеющих нумерации.—Р е д.

\*\*\* Матриархат.—Р е д.

\*\*\*\* Написан на одном листе, помеченном цифрой 48.—Р е д.

\*\*\*\*\* Фон-ден-Штейнен, L. c., S. 300. См. у Гекервельдера.—

Прим. Г. В. Плеханова.

⟨ Таким образом военные и охотничьи пляски обязаны своим происхождением творчеству мужского пола. Это обстоятельство приводит нас к общему вопросу о том, в какой мере каждый пол принимал участие в художественной деятельности первобытных племен ⟩\*.

#### Вариант стр. 41

Кантово определение: Schön ist das, was ohne alles Interesse wohlgefällt. Нет, надо сказать так: прекрасно то, что нравится нам независимо от личного интереса. Да и это еще неточно. Учреждение столовых в голодающей местности может нравиться мне совершенно независимо от какой бы то ни было корысти. Но я все-таки должен буду согласиться, что учреждение столовых, будучи поступком прекрасным в нравственном смысле, не имеет ни малейшего отношения к тому прекрасному, к которому стремится художник. В чем же тут разница? Вот в чем. Учреждение столовых нравится мне в силу расчета совершенно сознательного, хотя...

#### Вариант стр. 42—43

##### Первый вариант\*\*

42 | Художественное произведение действует на наше воображение или на нашу созерцательную способность, а не на нашу логику. И именно потому мы не испытываем собственно эстетического удовольствия в том случае, когда произведение искусства вызывает в нас более или менее основательные или логичные соображения об общественной пользе. В этом случае существует только суррогат эстетического наслаждения: удовольствие, доставляемое ожиданием пользы для общества.

Но так как пользы для общества мы ожидаем именно от действия на людей данного художественного произведения, то в нашем мозгу возникает психологическая aberrация, вследствие 43 которой мы думаем, что наше удовольствие | причинено самим этим произведением, между тем как на самом деле оно вызывается не им, а возбуждаемыми им ожиданиями и симпатиями. Но бывают эпохи, когда такими суррогатами эстетического удовольствия люди дорожат больше, чем настоящим эстетическим удовольствием.

Почему это бывает так, мы увидим в одном из следующих писем.

\* Фраза, заключенная в угловые скобки, в рукописи перечеркнута.—Р е д.

\*\* Написан рукой Р. М. Плехановой.—Р е д.

## Второй вариант стр. 42

... достигается совершенствование его членов, т. е. приспособление их к данным условиям существования. Но и общество пользуется этим средством вполне бессознательно. Потому мы должны сказать: <прекрасно то, что, будучи полезным для рода, нравится людям независимо не только от их личных интересов, но и от каких бы то ни было сознательных соображений их об общественной пользе>\*

## Вариант стр. 53\*\*

К числу окружающих человека природных условий должны 34  
быть прежде всего отнесены физические свойства его племени\*\*\*, которые бросаются ему в глаза и к которым он привыкает с детства. Еще Гумбольдт<sup>14</sup> говорил, что человек восхищается всеми физическими особенностями, которыми наделила его природа, и часто старается преувеличить эти особенности. Едва ли кто-нибудь станет оспаривать это в настоящее время\*\*\*\*. |Но если 35  
африканскому негру нравится черная кожа и не нравится белая, то это происходит уже в силу довольно сложной ассоциации идей, обусловленной его жизнью среди черных людей. Это та же самая ассоциация идей, благодаря которой всякому дикарю (да и не только дикарю) обычаи своего племени нравятся больше, нежели обычаи чужих племен. Но при изменившихся условиях такая ассоциация идей может уступить место прямо противоположной. Так, например, Ливингстон рассказывает, что племя А й я г у р и в Африке подражает арабам не только в костюме, но и во всех привычках\*\*\*\*\*. Очень вероятно, что и |цвет кожи 36  
арабов кажется им более *d i s t i n g u é*\*\*\*\*\*, чем их собственный. Почти наверное можно сказать, что негры Соединенных Штатов охотно променяли бы свою черную кожу на белую. Выходит, стало быть, что предпочтение, отдаваемое людьми данной расы тому или другому цвету кожи, в последнем счете зависит не от ф и з и ч е с к и х свойств этой расы, а от тех

\* Фраза, заключенная в угловые скобки, у Г. В. Плеханова перечеркнута.—Р е д.

\*\* Написан на четырех листах.—Р е д.

\*\*\* По весьма понятным методологическим соображениям я предпочитаю говорить сначала о нецивилизованных народах.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

\*\*\*\* «Известно, что почти на всем земном шаре матери стараются... усилить у своих детей отличительные признаки своей национальности». Ш в е й н ф у р т, Au coeur de l'Afrique, II, 256.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

\*\*\*\*\* «Dernier Journal du docteur David Livingston», trad. par M-me Н. Loreau, Paris 1876, t. I, p. 76.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

\*\*\*\*\* Изысканным.—Р е д.

отношений, в которых она стоит к другим расам, иначе сказать, от общественных (как в Соединенных Штатах) или междуплеменных и международных отношений (как в случае, указанном Ливингстоном), т. е. в последнем счете от причин социальных.

## ШЕСТОЕ ПИСЬМО

1

(Продолжение)\*

Случалось ли вам, милостивый государь, видеть изображение тех гребней, которыми чешутся, например, индейцы центральной Бразилии или папуасы Новой Гвинеи? Эти гребни состоят просто-напросто из нескольких палочек, связанных между собою. Это, так сказать, первая ступень в развитии гребня. Дальнейшая эволюция его заключается в том, что он делается из цельной дощечки, в которой нарезаются зубья. Подобные гребни употребляют, например, негры Монбутту и кафры Боротсэ. На этой ступени развития гребень украшается подчас с очень большою заботливостью. | Но самой характерной частью орнаментики таких гребней являются сделанные на дощечках взаимно пересекающиеся ряды параллельных линий, очевидно изображающие собой те связки, которые когда-то соединяли палочки, составлявшие гребень. Ук р а щ е н и е м является здесь образ того, что употреблялось прежде с у т и л и т а р н о й целью. Отношение к предмету с точки зрения п о л ь з ы предшествовало [отношению] к нему с точки зрения э с т е т и ч е с к о г о у д о в о л ь с т в и я.

То, что мы видим здесь на примере гребня, можно видеть на очень многих других примерах. Вам известно, конечно, милостивый государь, что к а м е н ь служил первобытному человеку материалом для приготовления оружия и орудий труда. Известно вам, вероятно, и то, что первоначально каменные топоры не имели р у к о я т о к. | Доисторическая археология весьма убедительно показывает, что рукоятка представляет собою довольно сложное и трудное для первобытного человека изобретение и является в сравнительно поздний период четверичной эпохи\*\*. Первоначально рукоятка соединялась с топором посредством более и[ли] менее прочных связок. Впоследствии такие

\* Так в рукописи.—Р е д.

\*\* См. G. de Mortillet, Le Préhistorique, Paris 1883, p. 257 [Ж. де Мортилье, Доисторическая эпоха, Париж 1883, стр. 257].—Прим. Г. В. Плеханова.

связки стали ненужны, потому что люди научились и без их помощи хорошо, крепко соединять топор с рукояткой. Тогда их перестали употреблять, но на том месте, которое они занимали, появилось их изображение, состоявшее из взаимно пересекающихся рядов параллельных линий и служившее для украшения\*. | То же происходило и с другими орудиями, части 4 которых, первоначально связывавшиеся одна с другой, стали затем соединяться другим способом. Их тоже украшали изображениями когда-то необходимых связок. Так возникли «геометрические» украшения, которые занимают такое выдающееся место в первобытной орнаментике и которые можно наблюдать уже на орудиях четверичной эпохи\*\*. Дальнейшее развитие производительных сил дало новый толчок развитию этого рода украшений. Особенно большую роль сыграло здесь гончарное искусство. Известно, что этому искусству предшествовало плетение. Австралийцы до сих пор не умеют готовить глиняные сосуды и довольствуются плетеными. | Когда появились глиняные изделия, им стали придавать форму и вид бывших прежде во всеобщем употреблении плетеных сосудов, изображая на их внешней поверхности ряды параллельных линий, подобных тем, о которых я уже говорил по поводу гребней. Такое украшение глиняной посуды, вошедшее в употребление с самых первых шагов гончарного искусства, до сих пор очень распространено даже у самых цивилизованных народов. Много мотивов дало ему также и ткацкое искусство.

Плоды некоторых растений, например тыквы, тоже употреблялись и до сих пор употребляются первобытным человеком в качестве сосудов. Для удобства ношения такие сосуды обвязывались кожаными ремнями и волокнистыми растениями\*\*\*.

| Когда люди научились обрабатывать металлы, тогда рядом с прямыми линиями стали появляться на глиняных изделиях иногда очень замысловатые кривые. Словом, здесь развитие орнаментики находилось в самой тесной и самой ясной связи с развитием первобытной техники или, другими словами, с развитием производительных сил.

Разумеется, применение геометрических или текстильных образцов орнаментики не ограничивается непременно глиняной посудой: их применяют и к деревянным и даже к кожаным

\* Такие украшения можно видеть на полинезийских топорах, изображенных в книге Гьяльмара Стольпе, «Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker», Wien 1892, S. 29—30 [«Явления развития в орнаментике первобытных народов», Вена 1892, стр. 29—30].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* G. de Mortillet, L. c., p. 415.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* См. ниже вариант 1—5 стр.—Ред.



изделиям\*. Вообще, раз возникнув, они скоро получают очень широкое распространение\*\*.

- <6> | В своем докладе Берлинскому антропологическому обществу о второй экспедиции на реку Ксингу Эренрейх говорит, что в орнаментике туземцев «все рисунки, представляющиеся геометрическими фигурами, на самом деле оказываются сокращенными, отчасти даже прямо стилизованными изображениями известных совершенно конкретных предметов, в большинстве случаев животных»\*\*\*. Так, волнообразная линия, сопровождаемая с
- <7> обеих сторон точками, изображает | змею, ромбоидальная фигура с зачерненными углами—рыбу, а равноугольный треугольник является изображением, так сказать, национального костюма бразильских индианок, который, как известно, весь состоит из некоторой разновидности знаменитого «фигового листика»\*\*\*\*. То же и в Северной Америке. Гольмс показал, что геометрические фигуры, покрывающие собою горшки тамошних индейцев, представляют собою изображения кожных покровов
- <8> животных. | Хранящийся в Парижском Maison des Missions глиняный сосуд из Сенегамбии украшен изображением змеи, и на этом изображении очень легко видеть, каким образом рисунки, представ-

\* См. изображение алжирской бутылки из верблюжьей кожи на стр. XVIII предисловия Р. Аллье к книге Кристоля «Au sud de l'Afrique» [«На юге Африки»].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Дальше зачеркнуты следующие строки: «Спешу заметить, однако, милостивый государь, что далеко не все «геометрические» украшения могут быть отнесены к указанному мною источнику. Наблюдения Эренрейха и фон-ден-Штейнена над искусством бразильских индейцев показывают, что тут играл не менее, если не более важную роль еще другой «фактор», именно—природа».—Р е д.

\*\*\* «Zeitschrift für Ethnologie», Band XXII, S. 89 [«Журнал этнологии», т. XXII, стр. 89].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Эта разновидность фигового листика называется Улури. Когда фон-ден-Штейнен рисовал перед индейцами племени Бакайри равнобедренный треугольник, они смеялись и восклицали: Улури! Фон-ден-Штейнен не без юмора замечает: «Der Lehrer der Geometrie braucht heute gewiss nicht mehr an einem Uluri besonders Vergnügen zu haben, damit er einen Dreieck konzipieren könne. Das Uluri ist so eine Art Archeopteryx der Mathematik». «Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens», S. 270 [«Учителю геометрии теперь конечно незачем испытывать особое удовольствие от улури, чтобы суметь начертить треугольник. Улури есть таким образом род археоптерикса в математике»].—Прим. Г. В. Плеханова.

ляющие кожные покровы животных, могут превратиться в геометрические фигуры\*. | Наконец, если вам случится держать в руках сочинение Гьяльмара Стольпе: «Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker» (Wien 1892), рассмотрите внимательно его страницы 37—44 и увидите поразительный пример постепенного развития чисто геометрической фигуры из фигуры, изображающей человека\*\*.

<8  
bis>

Орнаментика австралийцев, можно сказать, совсем еще не была изучена. Но в |виду того, что известно нам об орнаментике других народов, мы имеем полное право предположить, что ряды линий, украшающие собою их щиты, тоже изображают кожные покровы животных\*\*\*.

9

Впрочем, в некоторых случаях линии, украшающие оружие австралийцев, имеют другое значение: они представляют собой географические карты\*\*\*\*.

Это может показаться странным и даже совершенно невероятным, но я напому вам, что сибирские юкагиры тоже рисуют такие карты\*\*\*\*\*.

Люди, живущие охотой и ведущие бродячий образ жизни, гораздо больше нуждаются в таких картах, чем нуждались в них, скажем, наши земледельцы-крестьяне доброго старого времени, иногда в продолжение всей своей жизни не выходившие за пределы своей волости. А нужда—лучший учитель. Она на-

\* См. стр. XXI уже цитированного мною предисловия Р. Аллье. Указав на то, что простейшая орнаментика последнего периода четверичной эпохи состоит из «прямых линий», составляющих различные комбинации, Мортилье замечает, что «за этими чрезвычайно простыми украшениями идут серии волнистых линий и других произведений фантазии» («Le Préhistorique», p. 415). После вышесказанного очень позволительно усомниться в том, что мы имеем здесь дело с произведениями фантазии. Волнистые линии четверичной эпохи вероятно означали приблизительно то же, что означают они теперь у бразильских индейцев.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* По словам Стольпе, в орнаментике первобытных народов очень часто «rein lineare Ornamente von Menschen-oder Tierfiguren hergeleitet sind». «Die Pflanzenwelt,—прибавляет он—scheint merkwürdigerweise bei den exotischen Naturvölkern ein viel geringeres Material zur Stilisierung geliefert zu haben» (S. 23) [«Чисто геометрические орнаменты произошли из фигур, изображающих человека или животных. Растительный же мир, как это ни странно, повидимому, доставил первобытным народам значительно меньше материала для стилизации»]. Мы уже знаем, в какой мере это действительно замечательное явление связано с развитием производительных сил первобытного общества.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Об этом см. у Гроссе «Anfänge der Kunst», S. 118—119.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Гроссе, Ibid., S. 120.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* См. В. И. Иохельсона «По рекам Ясачной и Коркодону».—Прим. Г. В. Плеханова.

10 учила первобытного охотника чертить карты, | она же научила его и другим искусствам, которые тоже совсем незнакомы нашему земледельцу-крестьянину: живописи и скульптуре. самом деле, первобытный охотник почти всегда оказывается, по своему, умелым и иногда страстным живописцем и скульптором. <sup>11</sup>  
 <12> |Фон-ден-Штейнен говорит, что любимым вечерним развлечением туземцев, сопровождавших его в путешествии, было рисование на песке различных животных и сцен из охотничьего быта\*. Австралийцы не уступают в этом отношении бразильским индейцам. Они охотно вырезают различные рисунки на шкурах кенгуру, служащих им для защиты от холода, и на коре деревьев. Около Порт-Джексона Филипп видел много фигур, изображавших оружие, щиты, людей, птиц, рыб, ящериц и т. д. Все эти фигуры были вырезаны на скалах и некоторые из них свидетельствовали о довольно значительном искусстве первобытных художников\*\*. На северо-западном берегу Австралии <sup>12</sup>  
 <13> Грей |встретил вырезанные на скалах и на деревьях фигуры, изображавшие человеческие руки, ноги и т. п. Эти фигуры были сделаны довольно плохо. Но в верховьях Глинильга он нашел несколько пещер, стены которых были покрыты уже гораздо более удачными рисунками\*\*\*. Некоторые исследователи думают, что эти рисунки сделаны были не австралийцами, а одним из тех малайцев, которые иногда приезжают туда для торговли. Но, во-первых, трудно привести в пользу этого <sup>13</sup>  
 <14> мнения какие-|нибудь решительные доказательства\*\*\*\*. А во-вторых, нам здесь вовсе не важно знать, кем именно написаны были глинильгские пещеры. Нам достаточно убедиться в том, что австралийцы вообще любят делать подобные, — хотя может быть и более грубые, — рисунки. А на этот счет невозможно никакое сомнение.

Та же черта замечена была и у бушменов. Они давно уже известны своею живописью и своими барельефами. Фритш <sup>14</sup>  
 <15> видел на скалах недалеко от Гопстоуна целые тысячи фигур различных животных. В пещерах, обитаемых |бушменами, Гэтчинсон нашел на стенах множество рисунков. Гюбнер видел в Трансваале сотни фигур, вырезанных бушменами в мягком шиферном сланце\*\*\*\*. Иногда рисунки бушменов изображают

\* L. c., S. 249.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Waitz - Gerland, Anthropologie der Naturvölker, sechster Theil, Leipzig 1872, S. 759 [Вайц - Герланд, Антропология первобытных народов, 6-я часть, Лейпциг 1872, стр. 759].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Ibid., S. 760, 761, 762. См. у Гроссе «Anfänge der Kunst», S. 159 и след., воспроизведение этих рисунков.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* О доводах против него см. у Гроссе, L. c., S. 162 и след. — Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Гроссе, Ibid., S. 173—174.—Прим. Г. В. Плеханова.

отдельных животных, а иногда целые сцены: охоту на бегемота или на слона, стрельбу из лука и стычки с неприятелями\*. Особенно большой и заслуженной славой пользуется стенная живопись («фреска»), найденная в одной пещере около Гермона и изображающая похищение скота бушменами у кафров Матабеле\*\*. | Насколько я знаю, никто не высказывал никаких 15 сомнений насчет происхождения этой фрески: все признают, что она сделана именно бушменами. Да и трудно было бы усомниться в этом, потому что все чернокожие соседи бушменов очень плохие живописцы. Но несомненная и общепризнанная художественная способность бушменов является новым доводом в пользу того предположения, что рисунки, найденные Греем в пещерах на берегу Глинильга, принадлежат художникам-австралийцам: ведь в культурном отношении австралийцы почти ничем не отличаются от бушменов.

Большую склонность к | пластическим искусствам обнаружи- 16 вают также полярные рыболовы-охотники. Эскимосы и чукчи украшают свои оружия и свои орудия труда фигурами птиц и зверей, отличающихся большою верностью природе. Но, не довольствуясь этим, они изображают иногда целые сцены, разумеется, целиком заимствуемые из единственного знакомого им быта охотников-рыболовов\*\*\*. Скульптурные произведения эскимосов поистине замечательны\*\*\*\*. Между ныне живущими племенами у них в этом отношении положительно нет равных. Достойными соперниками их могут быть названы разве лишь племена, населявшие Западную Европу в | конце четверичной 17 эпохи.

Эти племена, еще не знавшие ни скотоводства, ни земледелия, оставили многочисленные памятники своего искусства в виде гравюр и скульптурных изделий. Как и ныне живущие охотничьи племена, они заимствовали мотивы своей художественной деятельности почти исключительно из животного мира. Мортилье знает лишь два примера изображения растений. Из животных ими изображались главным образом млекопитающие, а из млекопитающих—чаще всего северный олень (встречавшийся тогда во всей Западной Европе) и лошадь, тогда еще не прирученная; затем идут зубры, дикие козлы, сайги, серны, олени, мамонты, кабаны, лисицы, волки, медведи, рыси, куницы,

\* См. воспроизведение этих рисунков в книге Ф. Кристоля «Au sud de l'Afrique», стр. 143, 145, 147.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* См. ее воспроизведение у Кристоля, Л. с., стр. 152—153.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Lubbock, Les origines de la civilisation, Paris 1887, p. 38 [Леббок, Происхождение цивилизации, Париж 1887, стр. 38].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* См. изображение их у Гроссе «Anfänge der Kunst», S. 180, 181, 182.—Прим. Г. В. Плеханова.

кролики и т. д. Короче, тут перед нами проходит, по выражению  
 19 Мортилле, вся тогдашняя млекопитающая фауна...\*|...естественно является вопрос, в какой из последующих фаз своего развития, при каких исторических условиях и по каким причинам искусство впервые становится идеалистическим. Этот вопрос до сих пор очень плохо разъяснен наукой. Я вернусь к нему в одном из следующих писем.

Я сказал, что нужда научила первобытного охотника живописи и скульптуре. Посмотрим же, каковы были при этом ее педагогические приемы.

Для сообщения и обмена своих мыслей северо-американские индейцы очень часто и охотно прибегают к п и с ь м е н а м р и с у н к а м или, как выражается Скулькрафт, к r i s t u r e - w r i t i n g. Выражаемые таким образом мысли обыкновенно относятся к охоте, войне и разным другим житейским отно-  
 20 шениям. Письмена-рисунки | служат у них, стало быть, прежде всего чисто практическим, у т и л и т а р н ы м целям. Таким же целям служат этого рода письма и в Австралии. «Остин нашел внутри австралийского материка на скалах, вокруг ручья, изображения ног кенгуру и человеческих рук, сделанные с яв-  
 20 bis <18> ной целью показать, что люди и животные приходили | пить из этого источника»\*\*. Вышеупомянутые фигуры, виденные Греем на северо-западном берегу Австралии и изображавшие отдельные члены человеческого тела (руки, ноги и т. п.), тоже были нарисованы, вероятно, с чисто утилитарной целью сообщения каких-либо сведений отсутствовавшим товарищам. Фон-ден-Штейнен рассказывает, что однажды он нашел на прибрежном песке одной из бразильских рек нарисованное туземцами изображение рыбы, принадлежавшей к одной из местных пород. Он приказал сопровождавшим его индейцам закинуть сеть, и те вытащили несколько штук рыбы той самой породы, которая  
 21 <19> изображена на песке\*\*\*. Ясно, что, | делая это изображение, туземец хотел довести до сведения своих товарищей, что в данном месте водится такая-то рыба. Но нужда туземцев в такого рода письменах-рисунках не ограничивалась, конечно, этим случаем. Она ощущалась ими очень часто; они должны были постоянно прибегать к «письменам-рисункам», и потому эти письма должны были явиться одним из ранних продуктов их охотничьего быта. «Мне кажется,—справедливо говорит В. И. Иохель-

\* Стр. 18 не найдена.—Р е д.

\*\* Waitz - Gerland, Anthropologie der Naturvölker, VI, S. 760. Изображения человеческих рук встречаются и в памятниках искусства четверичной эпохи (М о р т и л л ь е, L. c., p. 365, 473—474). Вероятно эти изображения и там были просто письменами-рисунками.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

\*\*\* «Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens», S. 248.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

сон,—что зачатки | [письменного и звукового выражения мыслей [22]\* и чувств могли зародиться одновременно. Даже в животном мире мы видим зародыши письмен. След ведет волка к оленю. Последний своими ногами сообщает первому о том, что он прошел и по какому направлению прошел. В жизни первобытного охотника то, что животные пишут своими ногами, имело важное значение, и след мог быть прототипом письма. Значение «следа» у такого охотничьего племени, как юкагиры, отразилось также в языке. В юкагирском языке каждый глагол имеет три спряжения. Одно из этих спряжений, названное мною о ч е в и д н ы м, выражает действие, о совершении которого заключается по его следам, напр., если в лесу по следам вы узнали, что там [23] был такой-то человек, и, придя домой, вы хотите об этом сообщить домашним, то по-русски вы должны сказать: по следам видно, что такой-то был в лесу, а по-юкагирски вы это выражаете одним словом, отличающимся от обыкновенной формы глагола «был» только суффиксом jäl, так что мы видим, что даже формы языка находятся в зависимости от «следа». Таким образом, след мог служить образцом для употребления сознательных знаков при сношении людей на расстоянии. Но знаки эти вначале были простым изображением выражаемого ими предмета или] | <понятия и точность изображения была тесно связана 23 bis с искусством>\*\*.

Таким образом в первобытном охотничьем обществе письмо было в то же время и ж и в о п и с ь ю, и охотничий быт естественно и необходимо должен был возбуждать, развивать и поддерживать инстинкты и таланты первобытных живописцев\*\*\*. Так оно и есть на самом >\*\*\*\*...

\* Стр. 22 и 23 в рукописи недостает,—мы восполняем<sup>3</sup> их цитатой из Йохельсона, начинающейся на стр. 21 и заканчивающейся на стр. 23 bis.—Р е д.

\*\* Ibid., стр. 33—34. См. также стр. 34—35, где видно, как важно было для юкагиров такое письмо при их кочевках: они должны были уметь писать под страхом неудачной охоты.—Прим. Г. В. Плеханова.

Ссылка относится к книге Йохельсона «По рекам Ясачной и Коркодону», очевидно приведенной Г. В. Плехановым на недостающих страницах.—Р е д.

\*\*\* Дети австралийцев, попадающие в школы европейцев, обыкновенно обнаруживают большую способность к рисованию. Земон замечает, что это вовсе не удивительно: «Denn auch die Alten sind Meister im Lesen aller der Zeichen die das Wild auf flüchtiger Spur dem Boden, den Gräsern und Bäumen aufgedrückt hat. Ebenso geschickt sind sie aber auch, sich gegenseitig durch absichtlich hervorgebrachte Zeichen zu verständigen... Es gibt Stämme, die darin geradezu Bewunderungswürdiges leisten». «Im australischen Busche», S. 242 [«Ведь и взрослые мастера читать все знаки, которые звери на бегу оставляют на земле, на траве и на деревьях. Так же искусно они сговариваются между собой намеренно начертанными знаками. Есть племена, которые в этом отношении совершают настоящие чудеса». «В австралийских зарослях», стр. 242].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Весь текст стр. 23 bis перечеркнут; повидимому она была заменена другой. Это видно и из того, что начало стр. 24 не является ее прямым продолжением.—Р е д.

<sup>24</sup>  
 <21> ... |[та]лант, то он, конечно, стал пользоваться им не только в непосредственной борьбе за существование. Юкагиры прибегают к письменам также и для любовных объяснений\*. Такая роскошь, до сих пор недоступная большинству наших крестьян, оказывается простым и естественным следствием охотничьего быта. Таким же простым и естественным его следствием является и то обстоятельство, что первобытный человек украшает фигурами животных свое оружие, свои орудия труда и даже свое собственное тело\*\*. По мере того, как изображения этого рода с т и л и з и р у ю т с я, они удаляются от своего первоначального [вида] и часто радуют исследователя-идеалиста своим будто бы совершенно отвлеченным характером. Тесная причинная связь первобытной орнаментики с условиями охотничьего быта выяснена только в самое недавнее время, но зато теперь эта орнаментика должна быть отнесена к числу самых убедительных свидетельств в пользу материалистического взгляда на историю.

<sup>25</sup>  
 <22>

<sup>26</sup>  
 <23>

<sup>27</sup>  
 <24>

По чрезвычайно удачному замечанию фон-ден-Штейнена, в немецком слове *zeichne* ясно обнаруживается связь происхождения искусства рисования в первобытном обществе. Это слово очевидно произошло от слова *Zeichen*—знак. Фон-ден-Штейнен думает, что обозначение с целью сообщения сведений древнее рисования. Я совершенно с ним согласен, потому что—как вы уже знаете—я вообще убежден, что отношение к предметам (а также, разумеется, и к действиям) с точки зрения пользы предшествовало отношению к ним с точки зрения эстетического удовольствия. Фон-ден-Штейнен прибавляет: «Удовольствие, доставляемое подражанием в изображении, обуславливающее собою все дальнейшее развитие, было в известной степени действующей причиной уже и вначале»\*\*\*. В одном из следующих писем мы увидим, точно ли «все» дальнейшее развитие живописи обусловлено было удовольствием, доставляемым подражанием в изображении. Но само собою понятно, что если бы это подражание не доставляло никакого удовольствия, то живопись никогда не вышла бы из стадии обозначения с целью сообщения сведений. Удовольствие было здесь безусловно необходимым элементом. Весь вопрос в том,—почему удовольствие, доставляемое подражанием в изображении, так сильно дало

\* Иохельсон, Л. с., 34.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* В Новой Зеландии татуировка называется Моко, что значит ящерица, змея (Ratzel, *Völkerkunde*, II, S. 137). Ясно, что первоначально татуировка сводилась к изображению этих животных. Их стилизованные изображения вероятно легли в основу тех «геометрических» фигур, которыми стали украшать себя новозеландцы.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Л. с., 244.—Прим. Г. В. Плеханова.

себя почувствовать европейцам-охотникам четверичной эпохи, австралийцам и бушменам, эскимосам и юкагирам, развил у них у всех сильное стремление к живописи, и почему оно очень мало сказывается, например, у тех африканских негров, которые давно уже занимаются земледелием? А на этот вопрос можно удовлетворительно ответить лишь указанием на различие в характере производительной деятельности охотничьих народов, с одной стороны, и земледельческих—с другой. Мы уже видели, какое важное значение имеют письма-рисунки в жизни | первобытных охотников. Эти письма явились как условие успеха в борьбе за существование. Но раз явившись, они необходимо должны были направить в определенную сторону то стремление к подражанию, которое коренится в свойствах человеческой природы, но которое развивается так или иначе, смотря по окружающим человека условиям. Пока первобытный человек остается охотником, его стремление к подражанию делает из него, между прочим, живописца и скульптора. Причина понятна. Что нужно ему как живописцу? Ему нужны наблюдательная способность и ловкость руки. Как раз те же самые свойства необходимы ему и как охотнику. Его художественная деятельность является, следовательно, проявлением тех самых свойств, которые | вырабатывает в нем борьба за существование. Когда, с переходом к скотоводству и к земледелию, изменяются условия борьбы за существование, первобытный человек в значительной степени утрачивает ту склонность и ту способность к живописи, которые отличают его в охотничьем периоде. «Хотя земледельцы и скотоводы стоят значительно выше охотника,—говорит Гроссе,—они значительно уступают ему в пластических искусствах, из чего видно между прочим, что отношение искусства к культуре вовсе не так просто, как это думают некоторые философы». И тот же Гроссе прекрасно объясняет причину этой,—на первый взгляд странной,—художественной отсталости пастушеских и земледельческих народов. «Ни земледельцы, ни | пастухи,—говорит он,—не имеют нужды в таком значительном развитии наблюдательной способности и ловкости руки; потому эти способности отступают у них на второй план, а вместе с ними и талант верного природе изображения»\*. Это как нельзя более справедливо. Надо только помнить, что переход к скотоводству и к земледелию...\*\*

28  
<25>29  
<26>30  
<27>

\* «Anfänge der Kunst», S. 190.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* На этом рукопись обрывается. —Р е д.



## Вариант стр. 1—5

1

(Продолжение)

Чтобы до некоторой степени уяснить себе генетическую связь полезного с эстетически приятным в тех украшениях, которыми первобытный человек покрывает свое оружие и свою домашнюю утварь, достаточно сравнить, например, гребни, употребляемые индейцами центральной Бразилии или папуасами Новой Гвинеи, с теми, которые употребляются неграми Монбутту или кафрами Баротсэ. Первые состоят из нескольких связанных между собою палочек; вторые, подобно деревянным гребням наших крестьян, делаются из продолговатых деревянных дощечек, в которых нарезаны зубья. Дощечка украшается обыкновенно пересекающимися рядами линий, которые очевидно должны изобразить собою связки, соединяющие зубья. Нет никакого сомнения в том, что гребни, состоящие из связанных между собою палочек, древнее гребней, сделанных из деревянных дощечек. Откуда же взялось украшение, свойственное этому второму роду гребней? Оно возникло как подражание связкам, составлявшим необходимую составную часть более древних гребней. Стало быть, «дикарь» стал воспроизводить, как украшение, образ того, что употреблялось им прежде с утилитарной целью. Отношение к предмету с точки зрения пользы предшествовало отношению к нему с точки зрения эстетического удовольствия.

То же приходится сказать обо всех так называемых волоконистых («текстильных») украшениях. Украшения этого рода чрезвычайно часто встречаются в первобытных глиняных изделиях. Откуда заимствованы их образчики? Из первобытной техники. Дело в том, что плетение предшествовало умению готовить глиняную посуду. Австралийцы и до сих пор не умеют готовить такой посуды. С появлением глиняных изделий им стали придавать форму и вид плетеных сосудов, изображая на их внешней поверхности пересекающиеся ряды параллельных линий. Такая орнаментика, называемая иногда также прямолинейной, известна была древним грекам так же хорошо, как и племенам, до сих пор оставшимся...

## ВАРИАНТЫ ОТДЕЛЬНЫХ МЕСТ ОПУБЛИКОВАННЫХ «ПИСЕМ БЕЗ АДРЕСА»

### ПИСЬМО ПЕРВОЕ

#### Вариант стр. 2\*

Неверно также, что искусство выражает только чувства <sup>5</sup> <4> людей. Нет, оно выражает и чувства и мысли, но оно выражает их не отвлеченно, а в живых образах. И в этом заключается его главная отличительная черта. А так как не всякая мысль может быть выражена в живом образе (попробуйте выразить например ту мысль, что сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы), то оказывается, что Гегель (а с ним и наш Белинский) был не совсем прав, когда говорил, что <у искусства предмет тот же, что и у философии>, но...

#### Вариант стр. 4—5

1 ...развитии, в своем возникновении и уничтожении, развитием 14  
производительных сил, находившихся в распоряжении народов Эллады.

Такова моя общая точка зрения на историю. Правильна ли она? Я твердо убежден, что—да; но я не могу пускаться здесь в доказательства ее правильности. Мое дело заключается теперь в том, чтобы применить ее к рассмотрению эстетических понятий людей. И это ее применение будет вместе с тем ее проверкой. В самом деле, если верен материалистический взгляд на историю вообще, то верен в частности и материалистический взгляд на искусство...

#### Вариант стр. 8

#### Первый вариант

...—Да,—отвечаю я,—конечно, можно, и я сам приведу их 49  
вам великое множество. Но ни один из них нимало не поколеблет справедливости сказанного мною.

\* Страницы даны по т. XIV собр. соч. Г. В. Плеханова.—Ред.

Возьмем хоть такой пример. Некоторые писатели высказывали ту мысль, что нам кажется некрасивым в человеке все то, что напоминает низших животных. По отношению к цивилизованным людям это в огромном большинстве случаев справедливо. Но по отношению к первобытным народам это совершенно неверно. Одни из них подпиливают свои зубы так, чтобы они походили на зубы хищных животных; другие заплетают свои  
50 | волосы так, чтобы из них вышли рога, третьи вырывают себе верхние резцы, чтобы походить на жвачных, и т. д. и т. д.

### В т о р о й   в а р и а н т

49 | ...—Да, отвечаю я,—разумеется, можно, и я сам приведу вам их сколько угодно. Но ни один из них нимало не поколеблет основательности сказанного мною.

Возьмем хоть такой пример. Некоторые негритянские племена окрашивают свои зубы в черный цвет, чтобы н е п о х о д и т ь в этом отношении на животных\*.

### В а р и а н т ы   с т р .   14—16

36 | ...«монизм» упомянутого немецкого писателя, а понятый таким образом он оказывается выше всех возражений, старательно придумываемых против него неокантианцами.

Как бы там ни было, несомненно то, что «и д е а л ь н о е» имеет свою г р а м м а т и к у, с которой необходимо считаться при изучении идеологий. Чтобы мои слова не послужили поводом к недоразумениям, я приведу слова одного русского писателя, с которым я в данном случае совершенно согласен.

«Раз желудок снабжен известным колич[еством] пищи, он принимается за работу согласно общим законам желудочного пищеварения. Но можно ли с помощью этих законов ответить на вопрос, почему в ваш желудок ежедневно отправляется вкусная и питательная пища, а в моем она является редким гостем? Объясняют ли эти законы, почему одни едят слишком много, а другие умирают с голоду? Кажется, что объяснения надо искать в какой-то другой области, в действии законов иного рода. То же и с умом человека. Раз он поставлен в известное положение, раз дает ему окружающая среда известные впечатления, он сочетает их по известным общим законам, причем и здесь результаты до крайности разнообразятся разнообразием получаемых впечатлений. Но что же ставит его в такое положение? Чем обуславливается приток и характер новых впечатлений? Вот вопрос, которого не разрешить никакими законами мысли]\*\*.

\* Ср. Д ю - Ш а л ь ю, Л. с., р. 170.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

\*\* В тексте сказано: «раз желудок снабжен известным колич. и т. д. Б е л ь т о в, стр. 196—197 до слов: никакими законами мысли». Ту же цитату находим в т. XIV, откуда и заимствуем ее (стр. 14).—Р е д.

Этот вопрос может быть разрешен только изучением соци- 37  
альной среды, за которое и надо браться в каждом частном слу-  
чае. Я так и буду поступать в своем исследовании, но раз заго-  
ворив о психологии (этой грамматике «идеального»), мне необ-  
ходимо обратить ваше внимание на некоторые из ее законов.

По словам Бэртона\*, В у а ж и ж и (негритянское племя,  
живущее на берегу озера Танганайка) намазывают себе голову  
известкой, вследствие чего особенно ярко выступает черный  
цвет их кожи. Те же Вуажижи, и по той же причине, любят но-  
сить разного рода мелкие украшения, приготовляемые из зубов  
бегемота\*\*. Ослепительно белый цвет таких изделий составляет 38  
красивый контраст с черной кожей этих племен. Темнокожие  
австралийцы охотно красятся белой краской. Индийцы Брази-  
лии предпочитают украшения г о л у б о г о цвета, которые,  
по словам фон-ден-Штейнена, красивее всех других выделяются  
на их коже\*\*\*. Вообще нельзя сомневаться в том, что предпочте-  
ние, отдаваемое первобытными народами украшениям того или  
другого цвета, определяется цветом их собственной кожи и под-  
чиняется з а к о н у к о н т р а с т а\*\*\*\*. |Этот закон контраста 39  
вообще играет чрезвычайно важную роль в истории развития  
обычаев, мод и вкусов. Так, например, по словам Дю-Шалью,  
в Африке по смерти человека, занимавшего важное положение  
в своем племени, негры выражают свою печаль тем, что оде-  
ваются в г р я з н ы е одежды\*\*\*\*\*. Давид и Чарльз Ливинг-  
стоны сообщают, что негритянка «никогда не выходит из дому  
без украшений за исключением тех случаев, когда она носит  
траур»\*\*\*\*\*. Когда у негра племени Ниам-Ниам умирает  
кто-нибудь из близких, он немедленно обрезывает |в знак пе- 40  
чали свои волосы, убранию которых посвящается обыкновенно  
очень много забот как им самим, так и его женами\*\*\*\*\*. Еще  
более интересный пример действия закона контраста мы нахо-  
дим у Бэртона: «В опасных местах,—говорит он,—...Вуаньямуэ-  
зи (африканское племя) не смеют носить оружие, боясь раздра-  
зить своих врагов, между тем как у себя дома, где они поль-  
зуются относительной безопасностью, они никогда не выходят,

\* «Voyages aux grands lacs de l'Afrique orientale», Paris 1862, p. 411.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Ibid., p. 413.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* «Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens», Berlin 1894, S. 185. — Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* См. об этом у Grosse «Anfänge der Kunst», Freiburg und Leipzig 1894, стр. 58 и след. и у Ратцеля «Völkerkunde» erster Band (Leipzig 1887), S. 69.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* «Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale», Paris 1863, p. 268.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* «Exploration du Zambèze et de ses affluents», Paris 1866, p. 109.— Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\*\* Schweinfurth, Au coeur de l'Afrique, t. II, p. 33.— Прим. Г. В. Плеханова.

- 41 не взяв с собою по крайней мере дубины»\*. | Это очень напоминает выражение ощущений у животных. Дарвин справедливо замечает, что когда собака опрокидывается пред хозяином брюхом вверх, то эта ее поза «составляет все, что только можно выдумать более противоположного всякой тени сопротивления». Он же рассказывает, что у него была большая и смелая собака, которая при встрече с другой собакой, похожей на волка овчаркой, поджав хвост, бежала к ней навстречу и затем опрокидывалась перед нею на землю вверх брюхом, как бы желая этим сказать, что она отдается в ее полное распоряжение\*\*. Это как раз то самое, что хотят выразить негры Вуаньямуэзи, отправ-
- 42 лясь в опасные | местности без оружия: путешествие без оружия есть все, что только можно выдумать противоположного всякой тени враждебных намерений. И там и тут мы видим действие одного и того же начала, которое Дарвин назвал *н а ч а л о м а н т и т е з а*, а я назвал выше *з а к о н о м к о н т р а с т а*.
- Я уже сказал, что этот закон играет в высшей степени важную роль в истории обычаев, моды и вкусов. Теперь прибавлю, что если в биологии действие этого начала было прослежено Дарвином, то люди, занимающиеся историей идеологий, до сих пор упоминали о нем лишь мимоходом. Насколько я знаю, лучше
- 43 других | подметил и ярче других обнаружил его действие Ипполит Тэн в своем «*V o u a g e s a u x P u r é e s*». Ниже я буду подробно говорить об остроумных соображениях, высказанных им в этой, во многих отношениях замечательной книге. Теперь же ограничусь тем замечанием, что...

#### Вариант стр. 24—25\*\*\*

- 3 | Затем: законы художественного творчества. Все они в последнем счете сводятся к одному: *ф о р м а д о л ж н а с о о т в е т с т в о в а т ь с о д е р ж а н и ю*. Но этот закон важен для всех школ: и для классиков, и для романтиков, и т. д. Конечно для соответствия формы содержанию нужна «*т е х н и к а*»: художественная ловкость. Она *н а к о п л я е т с я*, у живописца-охотника техники меньше, чем ее было у живописца школы *Л е В р и п ' а*. Эта техника накапливается так же, как накапливается техника вообще. Но и тут бывают интереснейшие исключения, и тут техника зависит даже непосредственно от

\* Л. с., р. 610.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* «О выражении ощущений у человека и животных». С.-Петербург 1872, стр. 98.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Приведенное место лишь частично является вариантом стр. 24—25 XIV т. Развитые в нем мысли частью совпадают с мыслями, изложенными на указанных страницах опубликованного первого письма, но находятся здесь в иной связи. Нумерация страницы (3) указывает на то, что она входила в начало какой-то несохранившейся редакции. Весь приведенный текст перечеркнут Г. В. Плехановым.—Р е д.

экономики. Пример: растительный орнамент отсутствует у охотничьих племен. Суждение Пауля Аллиера (предисловие к Fréd[eric 'y] Christol 'ю) о бушменах: они не знали земледелия, всегда были охотниками. Почему? Очень хорошо рисуют животных и очень плохо растения. Это уже безошибочный признак в...

### Вариант стр. 29

...ведет, как мы уже знаем, к господству в его орнаментике 86 мотивов, заимствуемых из животного мира, а это заставляет первобытного художника уже с очень раннего возраста считаться с законом симметрии\*. Я уверен, что в этих моих словах вы увидите страшное преувеличение. Но я прошу вас обратить внимание на следующий замечательный и совершенно бесспорный факт. В своей орнаментике «дикари» (да и не одни «дикари») 86 bis гораздо более дорожат горизонтальной симметрией, чем вертикальной. Отчего это происходит? Присмотритесь к первому встречному человеку—если только он не урод—и вы увидите, что его телу свойственна именно горизонтальная, а не вертикальная симметрия. Такая же симметрия свойственна и телу животных.

Но мы уже знаем, какое преобладающее значение имеют 87 в первобытной орнаментике образцы, заимствуемые из животного мира. Поэтому мы имеем полное право сказать, что охотничий быт первобытного человека наложил глубокую печать на собственное ему чувство симметрии.

\* Говорю—с очень раннего детства потому, что у первобытных народов детские игры служат в то же время школой, воспитывающей их художественные таланты. Так, например, дети племени Бассуто сами готовят себе из глины игрушки: быков, лошадей и т. д. Само собой понятно, что эта детская скульптура оставляет желать многого. Но я все-таки очень сомневаюсь, чтобы цивилизованные дети могли сравняться в этом отношении с юными африканскими «дикарями» (см. об этом у Кристоля, *Au sud de l'Afrique*, p. 95 и след.).

В первобытном обществе забавы детей вообще находятся в теснейшей связи с производительными занятиями взрослых. «Для девочек (негритянок) нет большего удовольствия, как подражать работам своих матерей. Мальчикам игрушками служат тростниковые копья с деревянными наконечниками, маленькие щиты, лук и стрелы. Они забавляются, строя (игрушечные) загоны для скота, выделывая из глины коров и быков, причем они очень точно воспроизводят все разновидности рогов» («Exploration du Zambèze et de ses affluents par David et Charles Livingston», Paris 1886, p. 272). «Детские игры представляют собой подражание работам взрослых» («Dernier Journal du docteur D. Livingston», Paris 1876, II, p. 267). «Игры (маленьких) туземцев различны, но большей частью имеют отношение к будущим занятиям играющих» (E. J. Eyre in «Journal of the Expeditions of Discovery into the Central Australia and Overland», London 1847, t. II, p. 226).—Прим. Г. В. Плеханова.

## Вариант стр. 30

88 | Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний из числа тех, каких немало давал ему Гегель. Она не говорит ему: «ты должно держаться таких-то и таких-то приемов, можешь позволить себе то-то и то-то, а вот этого ты позволять себе не должно, потому что это уронит твое достоинство и поставит тебя в противоречие с твоими же собственными законами». Научная эстетика не предписывает искусству законов, а только скромно старается понять те, под действием которых совершается его историческое развитие. И вот эта-то критика, говорим мы, оказывается публицистической именно постольку, поскольку она является истинно научной...

91 | Выразусь решительнее. Это безусловно необходимо для того, чтобы критика могла сделать новый шаг в своей эволюции. стыдно сказать, но грех утаить, что критика (вернее: теория эстетики) до самого последнего времени не могла справиться с указанным мною ребяческим промахом, и до самого последнего времени ее даровитейшие и глубокомысленнейшие представители не замечали странного *petitio principii*<sup>15</sup>, которое лежало в основании всех их рассуждений. Это может показаться невероятным, но это так, <разве нельзя> найти в истории других наук подобных же примеров? Припомните хоть историю политической экономии.

Просветители восемнадцатого века видели в накоплении и распространении знаний...

## ПИСЬМО ВТОРОЕ

## Вариант стр. 36—37

Милостивый государь!

Я продолжаю об искусстве. Согласно моему плану, мне следовало бы говорить теперь об искусстве у первобытных народов, у так называемых немцами *Naturlölkern*. Но пословица справедливо говорит: назвался груздем, полезай в кузов. Так как, по моему мнению, искусство всякого данного народа всегда стоит в теснейшей причинной связи с его экономикой, то, приступая к исследованию искусства у первобытных народов, я должен сначала указать главнейшие отличительные черты первобытной экономики.

«Экономическому» материалисту вообще очень естественно начинать, по образному выражению Михайловского, с «экономической струны». А в данном случае принятие этой «струны» за исходную точку моего исследования подсказывается кроме того...

## ПИСЬМО ТРЕТЬЕ

Вариант стр. 58—64

Разумеется работа первобытного дикаря не отличается раз- 28  
 меренною правильностью работы ланкаширского ткача, но от  
 этого она не перестает быть работой, т. е. нередко очень изнури-  
 тельной и неприятной затратой мускульной и нервной силы  
 с сознательной целью удовлетворения данных потребностей.  
 Но это еще не все. Говоря о труде первобытного человека,  
 Бюхер очевидно имел в виду только т р у д м у ж ч и н. Он  
 совсем позабыл о ж е н с к о м т р у д е, | который имеет уже 29  
 совсем мало общего с забавой. Возьмем хоть австралийскую жен-  
 щину. Она таскает на себе различные тяжести во время перехо-  
 дов, она роет съедобные коренья, отыскивает дикий мед, при-  
 готовляет пищу и т. п. Что представляют собою все эти занятия:  
 труд или забаву? По-моему, совершенно такой же труд, как  
 и труд нашего носильщика или нашей кухарки. А по мере того,  
 как подвигается культурное развитие общества, на долю жен-  
 щины падает все большее и большее количество работы. На се-  
 веро-американской индианке лежат не только домашние хлоп-  
 поты: приготовление пищи, одежды и т. д., но и обработка полей.  
 [Эти обязанности очень тяжелы, сложны и разнообразны. Испол- 30  
 нение их предполагает обдумывание, заботу не только о настоя-  
 щем, но и о будущем, бережливое разделение времени и целе-  
 сообразное его распределение. Ее деятельность имеет все те  
 признаки, которые, по Бюхеру, характеризуют хозяйственную  
 деятельность людей. Имеем ли мы после этого право сказать,  
 что быт, в значительной степени основанный на этой деятель-  
 ности, не имеет признаков х о з я й с т в а? Конечно, нет.  
 «Индивидуальное искание пищи» есть чистый вымысел.

Вариант стр. 65]

...одежды, или в употреблении орудий, должно стать общим 95  
 достоянием его племени, его неотъемлемым сокровищем, ко-  
 торое должно будет постоянно возрастать. Некоторые хотели  
 даже видеть в изобретении гончарного производства, в прируче-  
 нии животных, в выплавке железа из руды поворотные пункты,  
 с которых начинались совершенно новые эпохи развития куль-  
 туры. Как мало при подобном взгляде принимаются во внима-  
 ние те условия, при которых живет первобытный человек! Ко-  
 нечно, можно признать, что последний относится с особенной  
 любовью к каменному топору, над которым он трудился, может  
 быть, в течение целого года и который стоил ему величай-  
 ших усилий, и что этот топор будет казаться ему как бы  
 частью его собственного существа; но ошибочно думать, что  
 это ценное...



## Вариант стр. 70

111 | ...[установле]нию тесной связи между остающимися в живых членами союза. Этим и объясняется тот парадокс, что убийство детей и стариков совершается иногда у племен, отличающихся в то же время сильным развитием родительских чувств и большим уважением к старикам. Дело не в психологии дикаря, а в его экономии.

Прежде чем покончить с рассуждениями Бюхера о характере первобытного человека, я должен сделать еще два замечания на их счет.

Во-первых,—одним из самых ярких проявлений индивидуализма, приписываемого им дикарям, является в его глазах очень распространенное у них обыкновение принимать пищу в одиночку. Оставляя в стороне вопрос о том, откуда и как могло возникнуть такое обыкновение, я обращаю ваше внимание лишь на тот неоспоримый факт, что оно встречается у таких племен, у которых господствует, можно сказать, полный комму-  
112 низм в по|треблении продуктов. Так, например, у краснокожих Северной Америки женщины приготавливали из маисовой муки тесто, которое раскладывалось в особые тарелочки и съедалось разными членами семьи в разное время, а потому и в одиночку. Но как мало было тут индивидуализма, видно из того, что кроме отдельных тарелочек хозяйка наполняла тестом также большое блюдо, которое называлось блюдом гостей и из которого имел право есть всякий, входящий в хижину\*. Разве же это индивидуализм?

Мое второе замечание состоит вот в чем. У многих первобытных народов каждый член семьи имеет свою движимую собственность, на которую никто из остальных членов семьи не  
113 | имеет ни малейшего права и не обнаруживает обыкновенно никакого притязания. Нередко бывает так, что отдельные члены одной большой семьи даже живут отдельно от других, в небольших хижинах. Бюхер видит в этом проявление крайнего индивидуализма. Он был бы иного мнения, если бы знал порядок больших крестьянских семей, некогда столь многочисленных в нашей Великороссии. В таких семьях основа хозяйства была чисто коммунистическая; но это не мешало отдельным их членам,—например «бабам» и «девкам»,—иметь свою собственную движимость, крепко охранявшуюся обычаем от посягательств со стороны даже самых деспотических большаков. Для женатых  
114 членов таких больших семей нередко строились | на общем дворе

\* Lafitau, op. cit., II, 88. Прибавьте к этому, что если принадлежащие к одной семье люди разного пола и возраста едят часто порознь, то не менее часто люди одинакового пола и возраста, принадлежащие к одной общине, едят вместе в общественных домах, где они и проводят большую часть своего времени. Это тоже не индивидуализм.—Прим. Г. В. Плеханова.

отдельные домики (в Тамбовской губернии их называли хатками). Это были зачатки отдельных семей, но до поры до времени эти зачатки прекрасно уживались с коммунистическим строем большой семьи и не мешали дружному ведению общего хозяйства. Если вы внимательно рассмотрите, милостивый государь, те примеры, которые приводит Бюхер, то вы, я надеюсь, и сами увидите, что в большинстве из них мы имеем дело именно с таким сочетанием нарождающегося индивидуализма со старозаветным коммунизмом.

#### ОТДЕЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ, НОСЯЩИЕ ХАРАКТЕР КОНСПЕКТА ИЛИ ПЛАНА

| Для себя ли искусство того времени? Нет. Оно выражает 21 величие общественных интересов двора и аристократии, оно служит им так же, как и искусство охотничьего общества служит интересам своего общества. Искусства для искусства еще нет.

Довольно. Выводы. Классовое искусство выражает то, что считается хорошим и важным в том классе, который его создал. Это сознание и здесь не есть религиозное сознание. Оно определяется не непосредственно экономикой, а теми общественными отношениями, которые выросли на почве экономики. Эти отношения определяют психологию. Психический фактор спасен. Тут же появляется *contrast* (напомнить Дарвина: антитез).

\* \* \*

| То же надо сказать и о религиозных представлениях перво- 32 бытных людей. Конечно, а н и м и з м обязан своим происхождением не экономике охотничьего общества\*. Но охотничий быт...

Дальше из Б ю р н у ф а.

Мы сказали: половое чувство создано не экономикой, но ею создан вид половых отношений. Рассмотрим это. Это важно для истории искусства.

Разделение труда между мужчиной и женщиной. Это имеет влияние на худож[ественную] деятельность, больше досуга. Первоб[ытное] искусство—дело мужчин. Поэтому преобладают охотничьи мотивы. Большое значение военных плясок, т. е. уже деят[ельность] не непосред[ственная]. Экономия.

\* \* \*

...последнюю причину многих обычаев. Символизм действи- 86 тельно играет немалую роль в истории некоторых идеологий.

\* Из Ратцеля.—Прим. Г. В. Плеханова.

Поэтому в нем нужно отчасти искать ее объяснения. Но он может—когда может—объяснить ее только со стороны формы, а не со стороны содержания. <Символ изображает известное настроение души, известное действие>. Возьмем такой пример. У кавказского племени Пшавов женщина обрезывает себе косу в случае смерти брата, но не делает этого, когда умрет ее муж.

\* \* \*

89 | Отметить насчет важного значения воспитания как связи поколений, вопреки Бюхеру.

Порядок: у детей игра раньше труда, потому что у общества труд раньше игры.

Потом об индивидуализме, будто бы доказываемом едою в одиночку. Потом об индивидуализме в семьях.

#### ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ К «ПИСЬМАМ БЕЗ АДРЕСА»

1

#### Т а н ц ы

Величайшее эстетическое наслаждение дикарей. Возбуждение просится наружу. Р и т м. Важное значение танцев в первобытном обществе. Современные танцы—рудимент сравнительно с тем, что были танцы в древнем обществе.

2 рода танцев: мимические и гимнастические. (Не происходят ли гимнастические от мимических? Любовные танцы птиц—гимнастические). *S o r g o b o r i s*: междуплеменные танцы иногда до 400 участников. При заключении мира, при лунном свете. Кроме того: поспеет плод, т а н ц у ю т. Наступает время собирать устриц, танцуют. Счастливая охота—танцуют. Кенгуру—танец. Танец гребцов. Австралийцы чрезвычайно точно и единодушно исполняют ритмические движения. П о д р а ж а н и е. Танец и драма на этой стадии развития почти одно и то же. Танец—заклинание. Дикарь хочет доставить духу [2] удовольствие видеть танец. | Впрочем, эти танцы наблюдаются редко. Танцы обоих полов. Рассчитаны на возбуждение полового чувства. Средство п о л о в о г о п о д б о р а: ловкий танцор обыкновенно сильный воин и ловкий охотник. Танцы дикарей—общественные, племенные танцы. Во время танцев племя является одним целым. Воспитание общности. Потому они и танцуют, между прочим, при заключении мира. При танцевании *S o r g o b o r i s*—обыкновенно и р ы н о к. Междуплеменные танцы продолжаются иногда по 6 недель. Самая большая группа эскимосов, о которой говорят путешественники,—именно *Voas*=26 человек. Танец диких—наша поэзия.

## | О р н а м е н т и к а

[3]

Мало распространена. Мотивы: 1) п р и р о д а, 2) техника. P f l a n z e n o r n a m e n t\* отсутствует. Австралийский орнамент—большую частью подражание коже, иногда—кенгуру, ящерицы, змеи. Иногда планы местности. Воспроизведение фигур, образующихся при шитье, вязаньи, плетеньи. Цвета предпочитают красные и белые. Знаки собственника. Знаки индивидуальной собств[енности] редки. Знаки племенной собственности очень часты. Каждое племя имеет, кроме того, свой знак: K o b o n g (америк[анский]—т о т е м): кенгуру, коршун и т. д.

| Объяснение Н o l m e s'a: почему индийские племена укра- [4]шают свою посуду текстильными украшениями?

Горшечное искусство—молодое искусство. Короб—раньше горшка, вообще плетеные сосуды из прутьев или из травы. Точно так же объясняются Wandornamente\*\* австралийских племен.

Ритм в орнаментике. Происхождение из плетения: Grosse 144—145<sup>16</sup>. Симметрия выходит из подражания животной и чело-веч[еской] форме, которая сама симметрична: доказательство—преобладание горизонтальной симметрии, | которая преобладает 5 у животных. Орнаментика одинакова у австралийцев и у северных народов. Отсутствие растений в орнаментике объясняется тем, что человек еще не возделывает растений. «Переход от животной орнаментики к растительной,—говорит Гроссе,—означает один из значительнейших шагов в истории—переход от охоты к земледелию». Растительный орнамент лишь у Даяков Борнео—занесен китайцами и индийцами. Геометрический характер рисунка, стр. 152, объясняется свойством первобытных орудий.

## | С к у л ь п т у р а и ж и в о п и с ь

[6]

В конце 30-х годов George Grey открыл на верхнем Genelg'e в северо-западной Австралии несколько пещер, стены которых были украшены живописью. S t o k e s открыл на Deruch Island целую галерею рельефов: животные, люди, птицы, оружие, сцены дикой жизни. Таких пещерных галлерей впоследствии открыто много. B r o u g h S m i t h опубликовал картину, нарисованную дикарем на L a k e T u r r e l l. Гроссе говорит, что талант живописца в Австралии больше распространен, чем в Европе (173). У бушменов тоже множество (галлерей) рисунков и рельефов на скалах. F r i t s c h видел в южной Африке около Норетовна тысячи рисунков | различных животных. Техника та- [7]кая же, как в Австралии. Все животные, р а с т е н и й н е т. Перспектива отсутствует. У ч у к ч е й олени, запряженные в сани. Животные изображены хорошо. Где каждый хороший

\* Растительный орнамент.—Р е д.

\*\* Ленточные орнаменты.—Р е д.

воин и хороший ремесленник, каждый должен быть хорошим живописцем и скульптором. 190. З а м е ч а т е л ь н о. Негры, занимающиеся земледелием, плохие рисовальщики: им нет надобности так развивать в себе наблюдательность и верность руки. Одно из положений идеалистической эстетики: скульптура—служительница религии. Н е в е р н о.

### К о с м е т и к а

1 1) Постоянная, 2) подвижная. Ad 1) татуировка, ad 2) пояса, ленты и т. д.

У австралийца всегда есть запас белой глины и красной и желтой охры. Обыкновенно дело ограничивается несколькими пятнами на щеках, на плечах и на груди, но в торжественных случаях раскрашивается все тело. Идя на войну, чаще всего красятся в красный цвет. Европейец в трауре носит черное платье, австралиец красится в белый цвет. Впрочем, тут цвет часто определяется тем, родной или чужой умер. К р а с н ы й цвет очень любим всеми дикарями. Ц в е т к о ж и имеет влияние на любовь к тому или другому цвету: в белый цвет окрашивают себя чернокожие племена. Часто раскрашивание и рисунок при трауре изображает степень родства умершего. Г и п о т е з а И ъ с т а: первобытный траур есть средство замаскироваться и не быть узанным духом умершего.

1

### К о с м е т и к а

(Продолжение)

Есть много оснований думать, что здесь играет роль п о д р а ж а н и е (Grosse, 65).

Рубцование (Narbenzeichnung) и татуировка. Желтокожие бушмены и краснокожие эскимосы любят т а т у и р о в к у, чернокожие австралийцы и Mincopies—рубцование. Рубцование сопровождает вступление юноши в зрелый возраст. Часто линии соответствуют в о з р а с т у. На юго-востоке самые возрасты часто называются по тому рисунку, каким украшено тело. Кроме того рубцование указывает на способность человека выносить страдание. Сюда же относятся б о т о к и б о т о к у д о в и огнеземельцев.

Темнокожие племена любят светлые украшения и наоборот.

[2] Тут играет роль хвастовство мужеством. Передник (австралийский) из 300 хвостиков кролика. | Обыкновенно подразделяют на 1) украшения собственно у к р а ш а ю щ и е и 2) на устрашающие: что делает воина страшным, нравится женщинам. На Флиндрес Айленд чуть не взбунтовались жители, когда правительство запретило жителям (тасманцам) краситься в красную охру: эдак нас не будут любить девушки, говорили молодые люди.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Б ю х е р Карл (род. в 1847 г.)—немецкий экономист, представитель исторической школы, с особым интересом разрабатывавший вопросы о докапиталистических формах хозяйства и склонный к их идеализации. В книге «Работа и ритм» он вынужден притти, на основании громадного этнографического материала, к выводам, подтверждающим положения исторического материализма.

<sup>2</sup> М о р г а н Льюис Генри (1818—1881)—американский этнограф и социолог, изучавший во время своих многочисленных путешествий быт индейских племен. Труды Морган—«Первобытное общество» и другие—легли в основу исследования Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». По словам Энгельса, «Морган вновь открыл в Америке материалистическое понимание истории, открытое Марксом за сорок лет перед тем».

<sup>3</sup> Цитата из введения Любке к его книге «История искусства». Во французском экземпляре книги, которым пользовался Г. В. Плеханов, эта цитата находится на 1-й странице.

<sup>4</sup> С т э н л и Генри (1840—1904)—английский исследователь Африки. Путешествия, совершенные им в глубь Африки в 70-х и 80-х годах XIX в., способствовали проникновению европейского колониального владычества в Африку. Работы Стэнли дают обильный географический и этнографический материал.

<sup>5</sup> Г. В. Плеханов имеет здесь в виду книгу Н. И. Зиберы «Очерки первобытной экономической культуры». В первом сборнике «Литературное наследие Г. В. Плеханова» напечатан конспект этой книги, составленный Г. В. Плехановым по изданию 1883 г. Там имеется указание: «Вторжение в чужую территорию как причина войн. 226». На 226-й стр. книги Зиберы находим ряд высказываний, которые Г. В. Плеханов повидимому собирался здесь привести:

«Словом, каждое племя,—пишет Н. И. Зибер,—имеет свой собственный округ, границы которого хорошо известны всем вообще туземцам, и внутри этого округа все дикие животные рассматриваются как собственность обитающего в нем или скорее проходящего по нем племени... туземцы каждого отдельного племени, обитающие в отдельном округе, смотрят на вторжение в него всякого другого племени туземцев как на правонарушение, за которое следует подвергать наказанию силой оружия. Подобные нарушения представляют столь же частую причину туземных, как и европейских войн...»

<sup>6</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду книгу G. F. v. Marzius, «Von dem Rechtszustande unter den Ureinwohnern Brasiliens», München 1832, S. 33. В своем конспекте книги Н. И. Зиберы (см. предыдущее примечание) Г. В. Плеханов пишет: «Поводы к войнам между дикарями Бразилии по Марциусу 241». На стр. 241 книги Н. И. Зиберы находим изложение взглядов Марциуса на вопрос о понятии недвижимой собственности у дикарей. «Насколько семьи одного рода или племени,—читаем там,—живут, распространившись по известному участку земли, область эта рассматривается каждым отдельным лицом как собственность всей общины. Это понятие в душе индейца ясно и живо... Это ясное понятие об определенной собственности целого племени основывается преимущественно на необходимости в том, чтобы последнее обладало особою лесною областью как исключительною охотничьею територіею... Переход через границу охотничьей территории есть один из наиболее частых поводов к войнам».

<sup>7</sup> Б ю р н у ф Эмиль (род. в 1821 г.)—французский археолог, исследователь по религиозным вопросам.

Продолжение цитаты, приведенной Г. В. Плехановым в примечании, нашлось в одной из тетрадей его архива (№ 38). Оно включает в себе следующие несколько слов: «puisque les mœurs sont engendrées par l'état social» (ибо нравы являются продуктом социального положения). Цитата взята Плехановым из книги Бюрнуфа: *La science des religions*, Paris 1872, p. 287.

<sup>8</sup> У Тэйлора эта мысль отчетливо сформулирована в главе XI второго тома его книги «Первобытная культура»:

«Весьма важный элемент религии,—говорит Тэйлор,—именно тот нравственный элемент, который для нас составляет самую жизненную часть ее

встречается весьма слабо выраженным в религии низших рас. Не то, чтобы они не имели нравственного чувства или нравственного идеала,—и то, и другое есть у них, хотя и не в форме определенных учений, но в том традиционном сознании, которое мы называем общественным мнением и которое определяет у нас добро и зло. Дело в том, что соединение нравственной и анимистической философии, столь тесное и могущественное в высшей культуре, повидимому, едва начинается в низшей» (Т э й л о р, Первобытная культура, Спб, 1897, т. II, стр. 10).

<sup>9</sup> У Марилье эта мысль особенно ярко выражена в заключительных словах, подчеркнутых Г. В. Плехановым в тексте и на полях и отмеченных NB в экземпляре книги, хранящемся в его библиотеке. Даем эти строки в переводе:

«Идея, которую составляют себе люди о божестве, с течением времени настолько изменилась, что у цивилизованных народов вера в бога и в загробную жизнь основывается наиболее прочно на мотивах, извлеченных из потребности в справедливости, плохо удовлетворенной в этом мире, тогда как в начале бессмертие души и существование духов и богов были понятиями, которые служили преимущественно человеческому уму для объяснения и понимания явлений природы и жизни; они занимали в первобытной мысли место, которое в нашей мысли занимают великие физические силы и великие космогонические гипотезы. Мораль развивалась по мере того, как усложнялась общественная жизнь, и боги «морализировались» одновременно с людьми» (L. Marillier, La survivance de l'âme... p. 46).

<sup>10</sup> «Антигона»—трагедия древнегреческого драматурга Софокла (ок. 495—406 до хр. э.), в которой отражена борьба афинской демократии с деспотизмом военно-феодального класса.

<sup>11</sup> «Ночь»—скульптура Микель Анджело (1475—1564), находящаяся в усыпальнице Медичи во Флоренции.

<sup>12</sup> Л и в и н г с т о н Давид (1813—1873)—английский путешественник, миссионер и врач, совершивший три длительных путешествия по Африке, не столько ради христианского просвещения, искоренения невольничества и географических открытий, сколько для отыскания новых путей и источников сырья для английских фабрик.

<sup>13</sup> Немецкий писатель, которого имеет в виду Г. В. Плеханов,—К. Маркс. Приведенный здесь взгляд развит им в первом томе «Капитала». В издании 1872 г. это место находится на 543-й стр.

<sup>14</sup> Г у м б о л ь д т Александр (1769—1859)—немецкий географ, естествоиспытатель и путешественник, основоположник научного страноведения. Главной его заслугой являются стремление к выяснению закономерностей географического порядка и сравнительный метод, примененный им при обработке естественно-исторических фактов. Вместе с тем он постоянно затрагивал вопрос о влиянии природных условий на человека и этим положил начало антропогеографии.

<sup>15</sup> *Petitio principii*—аргумент, основанный на выводе из положения, еще требующего доказательства.

<sup>16</sup> Ссылки на страницы здесь и в дальнейшем относятся к книге Ernst Grosse «Die Anfänge der Kunst», Freiburg und Leipzig 1894. В экземпляре этой книги, имеющемся в плехановской библиотеке, все эти места отчеркнуты линией на полях и иногда отмечены NB.

# **КОНСПЕКТЫ ЛЕКЦИИ ПО ИСКУССТВУ**





Интерес Г. В. Плеханова к вопросам искусства с точки зрения материалистического объяснения истории особенно ярко отразился в его многочисленных конспектах, сохранившихся в архиве. Конспекты эти дают очень живое представление о лекциях, которые Г. В. Плеханов читал в заграничных колониях и которых с таким нетерпением ждала эмигрантская публика и студенческая молодежь. Как можно судить по сохранившейся в архиве неопубликованной переписке, лекции по искусству сопутствовали работе Г. В. Плеханова над статьями на эту тему. Уже в марте 1899 г., т. е. в разгар работы над первым «Письмом без адреса», мы находим в переписке упоминания о прочтенных Г. В. Плехановым лекциях. И. Гольденберг (Мешковский) пишет ему из Парижа [до 20 марта 1899]:

«Нам рассказывали здесь, что Вы недавно читали в Женеве два реферата: о тактике социал-демократов и об искусстве. Верно ли это и выйдут ли эти рефераты отдельным изданием?.. Будем Вам очень признательны, если доставите нам возможность познакомиться с Вашими рефератами».

О том же женевском реферате упоминается в другом письме, относящемся уже к началу следующего года. Кружок цюрихчан пишет Г. В. Плеханову 3 января 1900 г.:

«Кружок... решил обратиться к Вам с просьбой прочесть у нас реферат на тему, какую Вы найдете наиболее подходящей. С своей стороны, кружок указал бы на современный анархизм как на вопрос, которым интересуются в нашей колонии, а также на «Искусство с социалистической точки зрения» — реферат, читанный уже Вами, как мы слышали, в Женеве...»

В 1901 г. Г. В. Плеханов прочел цикл из четырех лекций на тему «Материалистическое понимание истории». Конец четвертой лекции, прочтенной 23 марта 1901 г., был посвящен вопросам первобытного искусства, подробно разработанным им в публикуемых нами выше пятом и шестом «Письмах без адреса».

Но лекции этих лет (не считая указанного цикла) не оставили никаких следов в архиве. Большинство сохранившихся конспектов относится к более позднему времени, 1903—1904 гг. Именно в эти годы Г. В. Плеханов особенно охотно выступал с лекциями об искусстве.

Первый большой цикл лекций, прочитанный им, относится к весне 1903 г. Уже в письме от [начала января 1903 г.] Г. В. Плеханов

пишет Л. И. Аксельрод о своем намерении прочесть в Берне ряд лекций по искусству:

«...Когда я к Вам приеду, я еще не знаю,—пишет он.—Вероятно в феврале. А кроме того, я собираюсь читать у Вас весной лекции об искусстве с точки зрения материалистического понимания истории. Говорили ли Вы об этом с нашими? Что они думают об этом?»\*

В марте Г. В. Плеханов получил официальное предложение прочесть этот цикл лекций в Берне. Дело в том, что весной 1903 г. по инициативе бернской группы содействия «Искре» в бернской колонии был организован ряд лекций: Г. В. Плеханов должен был прочесть несколько лекций по искусству, В. И. Ленин—по аграрному вопросу, Л. И. Аксельрод—по философии. Приглашение, обращенное к Г. В. Плеханову, сохранилось в архиве. От имени бернской группы «Искры» пишет ему Я. Боград в письме от [марта 1903 г.]:

«Бернская группа «Искры» решила обратиться к Вам с просьбой прочесть ряд систематических лекций на какую-нибудь тему. Любовь Исаковна говорила нам, что Вы готовите книгу «Искусство с материалистической точки зрения». Мы лично предлагаем Вам прочесть у нас ряд лекций на эту тему.

Сообщите нам пожалуйста, если Вы согласны на наше предложение, сколько лекций Вы прочтаете и когда Вы сумеете к нам приехать. Лекции можно читать и в середине недели, так что за две недели можно будет закончить весь курс. Если Вам все равно, когда приехать, то мы предлагаем Вам приурочить эти лекции к началу мая».

В письме от 11 апреля тот же Боград предлагает Г. В. Плеханову приехать на празднование 1 мая и спрашивает его:

«Может быть Вы сумеете к тому же времени приурочить и начало Ваших лекций об искусстве. Мы уже вывесили объявление о лекциях Ваших, Ленина и Аксельрод. Публика очень довольна, видно, что наше предприятие будет иметь большой успех...»

Но к 1 мая Г. В. Плеханов не приехал. В письме от 15 мая он просит Л. И. Аксельрод:

«...передайте Бограду, что раньше 25-го мне нельзя начать лекции. Но 25-го наверное. Я приеду 23-го. Ленин обещает читать тотчас после меня. Очень прошу его постараться достать мне мои статьи в «Научном обозрении». Они мне очень нужны.

Я очень рад, что застану Вас в Берне. Посмотрим, что-то выйdet из моих лекций...»\*\*

Повидимому первая лекция действительно состоялась не позже указанного Г. В. Плехановым срока, так как в сохранившемся полностью конспекте этого цикла лекций 5-я лекция датирована им самим 31 мая 1903 г.

\* «Литературное наследие Г. В. Плеханова». Сб. 1, стр. 270.

\*\* Цит. кн., стр. 373.

Эта дата не оставляет сомнения в том, что конспекты, помещенные нами на первом месте, относятся именно к бернскому циклу лекций. Имеется, правда, некоторое разноречие в вопросе о количестве прочтенных Г. В. Плехановым лекций. По утверждению Л. И. Аксельрод, Г. В. Плеханов тогда прочел 8 лекций об искусстве\*. Между тем в архиве сохранилось всего 6 лекций этого цикла, причем последняя лекция, по самому содержанию своему заключительная, завершается словом «конец», написанным рукой Г. В. Плеханова. Объяснить это разноречие можно либо ошибкой памяти, либо тем, что, разбив предварительно весь материал на 6 лекций, Г. В. Плеханов не смог уложиться в эти рамки и растянул свои чтения на 8 вечеров.

Бернские лекции базировались на громадном материале, в то время еще в большей своей части неопубликованном. Мы находим в них темы и мысли печатаемых нами выше пятого и шестого «Писем без адреса», в то время уже написанных, но так и не дошедших до современников. Вместе с тем эти конспекты являются предтечами статьи 1905 г. о французской драматической литературе, зачатки которой мы находим уже в некоторых более ранних работах Г. В. Плеханова, и отчасти значительно более поздней статьи «Искусство и общественная жизнь», намеки на которую звучат в некоторых фразах последней лекции. Начало первой лекции развивает мысль о тесной связи между теорией и практикой, между философией и практической, другими словами, социал-демократической, деятельностью.

Цикл лекций, помещаемый нами на втором месте, от которого сохранились три лекции—первая, вторая и пятая—относится к несколько более позднему времени. Мы не находим упоминаний об этих лекциях в переписке Г. В. Плеханова, но в самом тексте лекций имеются некоторые указания, облегчающие их датировку. Во второй лекции Г. В. Плеханов упоминает о «реалистических замечаниях» «Революционной России» насчет географической среды. Вне всякого сомнения он имеет в виду передовицу этого органа, опубликованную в № 36 от 15 ноября 1903 г. под заглавием «К вопросу о теоретическом обосновании социализма». Не только тема, но и отдельные выражения этой статьи повторяются Г. В. Плехановым в упомянутом нами абзаце. Лекции, о которых идет речь, не могли быть прочитаны до выхода № 36 «Революционной России», т. е. до второй половины ноября 1903 г. Вместе с тем они не могли быть прочитаны и много позже указанного времени, так как в этом случае Г. В. Плеханов не стал бы говорить о высказываниях «Революционной России», как о чем-то хорошо всем известном, недавно всеми прочитанном, не называя ни заглавия статьи, ни номера газеты. Эти соображения дают нам право отнести данный цикл лекций к концу 1903 г.

Но почему эти три лекции отнесены нами к одному циклу? При распределении конспектов по циклам нам приходилось руководиться

\* См. ее предисловие к сборнику плехановских статей «Искусство», М. 1922, прим. на стр. 17.

разными признаками как внутренними, так и внешними. В данном случае не возникает вопроса о первой и второй лекциях, так как они составляют одно целое—вторая начинается на той же странице, где кончается первая. Иначе обстоит дело с пятой лекцией, представляющей собой самостоятельную рукопись и отделенной от первых двумя несохранившимися лекциями. Ничто в ее содержании не говорит против присоединения ее именно к данному циклу: первые две лекции общего характера заканчиваются обещанием рассмотреть в первую очередь искусство первобытного общества, а затем искусство цивилизованного общества, разделенного на классы. Тема пятой лекции—французская литература и живопись XVIII в. Такой порядок вполне соответствует расположению материала и в первом цикле. Однако аналогичное построение могло быть принято Г. В. Плехановым и в ряде других циклов. Мы не решились бы связать между собой эти обособленные части в одно целое, если бы на помощь не пришли чисто внешние признаки. Среди множества листов, в значительной части разрозненных, на которых написаны конспекты, громадное большинство составляют листы тетрадного формата и только три лекции написаны на больших листах формата обычного писчего листа. Это и есть три лекции нашего второго цикла. Сходство бумаги, почерка, чернил при отсутствии каких-либо противопоказаний со стороны содержания дают, как нам кажется, право считать эти три лекции принадлежащими к одному циклу.

Обращаемся к последнему циклу лекций, отнесенному нами к 1904 г. и состоящему из двух лекций, причем первая сохранилась в двух очень близких друг к другу редакциях. Из всего публикуемого в этом отделе материала это наиболее цельные, разработанные конспекты, написанные местами почти без конспективных сокращений и читающиеся легко и плавно, как статья. Особый интерес этим конспектам придает относительная новизна их содержания. Мы остановимся на них подробнее, чтобы установить соотношение этих конспектов с остальным материалом по искусству как опубликованным, так и публикуемым впервые в настоящем сборнике.

Наибольший интерес в смысле новизны содержания представляет конспект первой лекции в его двух почти тождественных редакциях. Начало его соответствует, хотя и не совсем точно, началу первого «Письма без адреса» (Соч., т. XIV, стр. 1—4). Следующие страницы, определяющие рамки доклада, соответствуют началу целого ряда печатаемых конспектов. Повидимому именно это сопоставление искусства первобытных и цивилизованных народов в одном и том же цикле лекций давало Г. В. Плеханову возможность сделать нужные ему выводы с особой убедительностью. Дальнейшая часть конспекта—о танцах, орнаментике, косметике и татуировке—больше всего соответствует публикуемому нами пятому «Письму без адреса», где те же мысли развиты более детально. Отдельные мысли и примеры из этой части встречаются и в опубликованном первом «Письме». Следующие страницы—о первобытных поэзии, эпосе и драме—не исполь-

зованы Г. В. Плехановым ни в одной из его работ, за исключением опубликованного посмертно цикла лекций на тему «Материалистическое понимание истории» (см. ниже извлечение из четвертой лекции этого цикла).

Вторая половина доклада—о светских салонах XVII в., о светской литературе, романах «Астрея» и «Клелия»—является также совершенно новым материалом. Вопрос о трагедии XVII в., в частности о Корнеле, разобран Г. В. Плехановым в его рецензии на книгу Лансона «История французской литературы», напечатанной в «Новом слове» за 1897 г., № 12. Статья эта была опубликована в отделе «Новые книги» без подписи Плеханова и перепечатана в настоящее время в журнале «Литературное наследство», 1931, № 1, и в сборнике «Г. В. Плеханов—литературный критик».

Наконец последние страницы конспекта—об отношении к Шекспиру в Англии и Франции XVIII в. и о господстве в искусстве закона противоположностей—снова совпадают с первым «Письмом без адреса» (Соч., т. XIV, стр. 18—20).

Таким образом публикуемая рукопись лишь в незначительной своей части является повторением известного широким читательским кругам плехановского материала.

Лекция второго вечера является конспектом известной статьи Г. В. Плеханова «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века», опубликованной в №№ 9 и 10 московского журнала «Правда» за 1905 г. Мысли, развитые в ней, занимали Г. В. Плеханова с давних пор. Уже в статье «Волынский. Русские критики», напечатанной в 1897 г. в журнале «Новое слово», Г. В. Плеханов затрагивает вопрос о ходе развития французской живописи XVIII в. и довольно подробно останавливается на школах Бушэ и Давида. Но гораздо подробнее эти мысли развиты в его неизвестной до сих пор статье «Об экономическом факторе», написанной в 1897—1898 гг. и впервые опубликованной в журнале «Литература и искусство», 1930 г., № 2 и 3—4. Здесь мы находим ряд мыслей и цитат, которые почти без изменения вошли в предлагаемый нами конспект (см. особенно место о Шено). Это объясняется тем, что статья «Об экономическом факторе» осталась ненапечатанной, и Г. В. Плеханов использовал все эти места для своего реферата, а затем и для статьи «Французская драматическая литература».

После первых вступительных слов конспекта Г. В. Плеханов переходит к мещанской драме XVIII в., что в статье соответствует стр. 100 т. XIV собр. соч. Начиная отсюда, мы находим между статьей и конспектом строгое соответствие, нарушаемое местами только некоторым перемещением материала. Лишь немногие места конспекта остались неиспользованными и не нашли своего отражения в статье. Сюда относятся несколько строк об английских драматургах конца XVII и начала XVIII в., выписки из книги Геттнера об искусстве XVIII в., которые мы находим уже в статье «Об экономическом факторе», упоминание о Фрагонаре, уже упомянутое нами

место с выпиской из Шено, а также несколько строк, где проводится аналогия между взглядом на искусство в революционную эпоху и взглядом на него наших просветителей.

Но важнейшее отличие конспекта от статьи—в его заключительной части. Здесь Г. В. Плеханов поднимает вопрос об искусстве для искусства и намечает ряд мыслей, на которых останавливается подробно уже только в своей позднейшей статье «Искусство и общественная жизнь», написанной в 1912 г.

К какому же времени относится рассмотренный нами цикл лекций? Самый текст конспектов не дает никаких данных для датировки. Тем не менее мы относим этот цикл к зиме 1904 г. Его нельзя отнести к более позднему времени, так как в 1905 г. уже вышла статья Плеханова о французской драматической литературе, которую он конечно не стал бы почти буквально повторять перед аудиторией. Вообще его лекции обычно предшествовали статьям, а если читались после них, то всегда заключали в себе нечто новое, не являясь простым их повторением. С другой стороны, нам известны два цикла лекций 1903 г., из которых бернский был несомненно первым специальным курсом лекций по искусству, прочитанным Г. В. Плехановым. Об этом свидетельствует цитированная выше фраза Г. В. Плеханова в письме к Л. И. Аксельрод от 15 мая: «Посмотрим, что-то выйдет из моих лекций». В этой фразе звучит сомнение, как примет публика эту новую, непривычную для нее тему. И действительно, по свидетельству Л. И. Аксельрод, первое выступление Г. В. Плеханова с лекциями о первобытном искусстве было понято плохо (см. ее предисловие к сб. «Искусство», стр. 17).

Мы остаемся таким образом в пределах 1904—1905 гг. Но в этих пределах наиболее вероятной датой является зима 1904 г. К этому времени относится поездка Г. В. Плеханова в Брюссель на международную социалистическую конференцию, после окончания которой им был прочитан ряд лекций и рефератов в Брюсселе, Льеже и Париже на разные темы, в том числе и на тему об искусстве. О лекционной горячке этого периода свидетельствует целый ряд его писем, относящихся к февралю 1904 г. (из неопубликованной переписки Р. М. Плехановой с Г. В.), которые пестрят сообщениями о прочитанных и предстоящих лекциях.

9 февраля из Брюсселя:

«...С международной конференцией у меня кончено. Но здесь на меня напала русская колония. Все пристали, чтобы я прочитал реферат. Завтра читаю. Потом поеду в Льеж, а оттуда в Париж...»

10 февраля:

«Пишу тебе наспех, так как иду сейчас читать реферат».

Без даты:

«Пишу тебе проездом из Льежа в Париж. Я здоров. Вчера был мой реферат в Льеже. Большой успех».

17 февраля (Париж):

«...В начале этой недели у меня лекции, а книг нет. Выбери и вышли мне из этих книг то, что относится к первобытному человеку и искусству. Я все сижу дома и работаю».

Очевидно в результате этой большой работы и явился печатаемый нами третий цикл лекций.

Помимо лекций, систематизированных нами по циклам и расположенных в хронологическом порядке, мы печатаем несколько отрывков, относящихся повидимому к каким-то другим, неизвестным нам циклам лекций, которые никак нельзя считать, несмотря на сходство темы и трактовки, ни черновиками, ни вариантами трех печатаемых циклов. В особенности это относится к двум отрывкам, помещаемым вначале. Первый из них, судя по заголовку, является началом первой лекции из самостоятельного цикла, состоящего всего из двух лекций. Второй, в котором нумерация лекции не указана, не может быть связан с первым, хотя возможно, что он представляет собой именно вторую лекцию. За это говорит, с одной стороны, фраза: «В прошлый раз я упоминал о живописи и скульптуре первобытных охотников», а с другой—отсылка в конце конспекта: «Далее см. бернскую третью лекцию». Так как в заголовке первого конспекта значится «Две лекции об искусстве», ясно, что второй конспект, отсылающий к третьей лекции, не может служить его продолжением. Что касается датировки этих отрывков, то для нее не имеется никаких данных, за исключением упомянутого второго конспекта, естественно относящегося к времени после прочтения бернского цикла лекций, т. е. после весны 1903 г.

В заключение мы печатаем отрывок из лекций Г. В. Плеханова, опубликованных под заглавием «Материалистическое понимание истории» в сборнике «Группа Освобождение труда» № 4 и в Собр. соч., т. XXIV. Основанием для этой перепечатки является то, что публикация была посмертной и что воспроизводимый нами отрывок теснейшим образом связан с материалом настоящего сборника.

Лекция относится к марту 1901 г., но мы печатаем ее в конце как материал, уже появлявшийся в печати.



## ЦИКЛ ИЗ 6 ЛЕКЦИЙ, ПРОЧИТАННЫХ В БЕРНЕ ВЕСНОЙ 1903 г.

Конспекты всех 6 лекций вместе с приложенными к ним выписками написаны в синих ученических тетрадах и занимают в общей сложности 59 листов. Часть листов исписана с одной, часть—с двух сторон. Некоторые тетради сохранились в целом виде, в других—часть листов вырвана.

Все конспекты написаны рукой Г. В. Плеханова. То же относится к громадному большинству выписок. Страницы по большей части не нумерованы.

Лекция первая занимает 6 листов, исписанных с двух сторон. Первые два листа вырваны. Варианты этой лекции написаны: первый—на 9 вырванных листах с одной стороны, второй—на одном листе с двух сторон, выписки—на трех листах с одной стороны.

Лекция вторая занимает два первые листа в целой тетради, остальные листы которой остались неисписанными. Выписки к ней сделаны на 6 листах, из которых 2 исписаны с двух сторон. Три выписки сделаны не плехановским почерком.

Лекция третья занимает 3 листа в начале целой пустой тетради, из которых 2 исписаны с двух сторон.

Выписки к ней, сделанные на вырванных листах и вложенные в особую тетрадную обложку, занимают 10 листов, из которых 2 исписаны с двух сторон.

Лекция четвертая написана на двух сторонах листа в начале тетради, последние 4 листа которой вырваны и заняты относящимися к этой лекции выписками.

Наконец пятая и шестая лекции соединены в одной тетради, где они занимают первые 6 листов, из которых 4 исписаны с двух сторон.

Выписки сделаны на 8 листах, отличаются бумагой и почерком от всего остального материала; они не были приложены к настоящему циклу лекций и найдены среди разрозненных листов архива.

### I

## ИСК[УССТВО] С Т[ОЧКИ] З[РЕНИЯ] М[АТЕРИАЛИСТИЧЕСКОГО] О[БЪЯСНЕНИЯ] ИСТ[ОРИИ]\*

(Лекция I)\*\*

Возможный упрек. Я социал-демократ, но именно потому—человек: человек есмь и ничто человеческое мне не чуждо. А для того, кто не чужд ничего человечес[еского], вопросы теории, науки, философии

\* Заглавие и нумерация лекции принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

\*\* Настоящий конспект был опубликован в журнале «Литературное наследство», 1931, № 1, стр. 81—83 и перепечатан в сборнике «Г. В. Плеханов—литературный критику», М. 1933, стр. 81—84.—Р е д.

всегда имели и всегда будут иметь огромное значение. А из этих вопросов так наз[ываемая] ф и л о с [о ф и я] и с т о р и и имеет едва ли не самый захватывающий интерес. Тут теория чрезв[ычайно] близко подходит к практике. Найти скрытые пружины общ[ественного] развития значит научиться содействовать [ему], значит облегчить себе работу на пользу людей. Выяснить себе, что надо делать, чтобы die Menschen zu bessern und zu bekehren\*. Вот почему фил[ософия] истории всегда была одной из благ[ороднейших] задач человек[еского] духа. Философия истории нашего времени—мат[ериалистическое] объяснение истории. Разрабатывать его значит углублять ту теорию, которая ближе всего подходит к нашей практике. Но тут важнее всего объяснить и д е о л о г и и. Что п о л и т и к а вытекает из э к о н о м и к и, это понятнее. А вот объясни религию, фил[ософию], искусство. Это я и постараюсь сделать. Мне чужды всякие претензии, но мне хочется посмотреть, есть ли в современной науке мат[ериал], дающий возможность объяснить искусство с точки зрения исторического материализма.

Т е р м и н о л о г и я. Что такое искусство?

ad I. Белинский<sup>1</sup>.

ad II. Исторический мат[ериализм] «все объясняет посредством экономии». А все объяснять посредством экономии значит думать, что люди всегда руководствуются эгоистическим расчетом. Это пустяки. Примеры. Дикари с их коммунизмом. Тут надо объяснить, каким образом их экономич[еская] деятельность и разные свойства этой деятельности развили этот альтруизм и вообще разные чувства. Значит мы не отрицаем этих чувств. То же самое и вообще с п с и х о л о г и е й. Мы не отрицаем, что есть известные психологические законы. Но мы спрашиваем, каковы были те исторические условия, под влиянием которых действие психологич[еских] законов привело к возникновению, положим, буржуазной драмы в Англии и Франции? Или школы Бушэ при Люд[овике] XV? И мы говорим: в последнем счете эти причины коренятся в э к о н о м и и. Тут такая последовательность:

1) Экономия.

2) Общественный строй.

3) Общая психология среды.

4) Идеологии на основе этой психологии<sup>2</sup>: частные случаи данного психологического состояния. Мы увидим, что это осложняется н е о д н о р о д н о с т ь ю с р е д ы. (Классы и их борьба.) Но именно потому, что усложняется, возьмем общество б е з к л а с с о в.

1) Самые низшие из известных нам: 1) б у ш м е н ы; 2) а в с т - р а л и й ц ы; 3) н е г р и т о с ы Филиппинских островов; 4) м и н - к о п ы Андаманских; 5) о г н е з е м е л ь ц ы; 6) малорослые пле-

\* Улучшить людей и обратить их в новую веру.—Р е д.

мена центральной Африки; 7) жители полярных стран. Это так называемые охотничьи племена.

2) Ископаемый человек, те племена, которые жили в средней Европе, когда в ней водился северный олень.

Собирание готовых даров природы—низшая ступень—Sammelvolk (Панков)<sup>3</sup>.

Но их мы не знаем.

Психология. Предварит[ельное] замечание на счет Дарвина. Его теория полового подбора. Возражение Уоллеса<sup>4</sup>.

Можно ли говорить об искусстве этих племен? Очень можно. Надо сказать, что эти племена отличаются большой любовью—как бы вы думали, к чему? К живописи, а иные к скульптуре. Музеи бушменов и австралийцев. Изделия эскимосов в британском музее. Изделия древне-каменного периода. Географически карты. Очень любят рисовать. Фон-ден-Штейнен говорит, что бразильские индейцы, сопровождавшие его в его путешествии по центр[альной] Бразилии, останавливаясь на привале, на берегу реки, любили чертить на песке изображения рыб. Мало того, тот же фон-ден-Штейнен говорит, что однажды он нашел на песке, на берегу, изображение одной породы рыбы; он приказал закинуть в воду сеть, и оказалось, что в реке водится много рыбы именно этой породы. Это—указание, даваемое одним рыболовом другому. Рисование здесь еще не искусство; оно преследует утилитарную цель. Это орудие в борьбе за существование, средство производства. Охотник бродит; ему нужно средство сообщения; он научается рисовать предметы и даже карты. Выписка из Иохельсона<sup>5</sup>. Кроме того, он изоощряет свои органы чувств,—он наблюдает нравы животных, все их движения (танцы). Отсюда способность рисовать. Австралийские дети, попадающие в английские школы, поражают своих учителей искусством рисовать.

А раз нужда заставляет дикаря учиться рисовать, раз развивается эта его художественная способность, у него возникает потребность упражнять эту способность. Отсюда бескорыстное творчество—художественная деятельность. Что это так, показывает вот что. Охотники изображают охотнее всего или сцены охоты, или тех животных, на которых они охотятся. Растения изображаются до последней степени редко.

Замечание Гроссе<sup>6</sup>. Возражение Мариллье. Мой ответ Мариллье<sup>7</sup>. Какие животные чаще всего изображаются? Те, которые играют наибольшую роль в жизни дикаря.

То же и с украшениями, орнаментикой. Геометрические украшения на оружии и на щитах дикарей. Какое прежде придавали значение этим линиям? Они изображают шкур животных.

ДВА ВАРИАНТА ПЕРВОЙ ЛЕКЦИИ

Первый вариант

ИСКУССТВО \*

1

(Лекция I)

Предмет. Терминология. Что такое искусство? Что такое историч[еский] материализм?

ad I. Противоречие. Старые определения. Белинский: искусство—особый род дух[овной] деятельности, предмет ее—истина. Но и наука и философия имеют предметом истину. Разница. Орган философии. Орган искусства: способность созерцания. Философия берет истину с логической стороны; в художествен[ном] произведении истина представляется в живом образе. Но этого мало. Определим со стороны отношения художника к своему предмету. Кант. См. выписку 1-ю и 2-ю\*\*. Джон Рёскин. См. выписку\*\*\*.

Недостатки этих определений<sup>8</sup>.

ad I. (Кант). Замечание Фишера. (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 1846.) Die Frage wie es denn komme, dass ein Gegenstand die Erkenntnisskräfte in ein harmonisches Spiel versetzt, ein anderes nicht, vergisst Kant völlig aufzuwerfen. S. 20\*\*\*\*.

\* Заглавие и нумерация лекции принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

\*\* Приводим выписки, сделанные Г. В. Плехановым на листе, озаглавленном:

Кант. Искусство. Лекция 1-я

1. Вкус есть способность суждения о предмете или о способе его представления применительно к удовольствию или неудовольствию без всякого интереса к этому предмету. Предмет такого удовольствия называется прекрасным (Кр[итика] спос[обности] суждения, стр. 51).

2. Наслаждение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса (43).—Р е д.

\*\*\* Приводим выписку, сделанную Г. В. Плехановым на листе, озаглавленном:

Искусство. Дж. Рёскин

Искусство есть воспроизведение истинных идей, наблюдаемых в природе, при помощи анализирующей и творческой способности воображения.

А что такое истинные идеи? Это—существенные, типичные черты какого-нибудь предмета при устранении всего случайного и чисто индивидуального.—Р е д.

\*\*\*\* (Эстетика или наука прекрасного, 1846.) Кант совершенно забывает поставить вопрос о том, почему один предмет вызывает гармоническую игру наших познавательных способностей, а другой—нет. Стр. 20.—Р е д.

3 ad II. Почему одна природа? | Существенные черты предмета сами представляются не в одинаковом виде в зависимости от точки зрения, с которой мы смотрим на этот предмет. Но идем дальше. Историци[е]ски[й] материализм. Выписка из Энгельса. Развит[ие] научн[ого] соц[иализма], стр. 25-я<sup>9</sup>. Пояснения. Взгляд Сен-Симона на греческий быт. Теперь, как объяснить явления интерес[ующей] нас области. Пример: поэзия, драма; буржуазная трагедия, ее судьба—довольно сложная. Как объяснить ее? Другой пример: жи в о-  
4 п и с ь; ш к о л а Б у ш э, ш к о л а Д а в и д а. | Как объяснить это тем, «как и что производится и как обмениваются продукты». «Hic Rhodos, hic salta»<sup>10</sup>. Художественная деятельность—одна из самых отдаленных от экономии. Тем интереснее.

Чтобы объяснить—надо помнить, что тут это объяснение дается собственно в последнем счете. Тут вот что:

- 1) состояние производительных сил,
- 2) экономия,
- 3) социальный строй. Ср. Р а т ц е л я<sup>11</sup>.
- 4) психология.
- 5) идеологии.

5 | Значит вы считаетесь с психологией? Ну, еще бы нет! Речь идет не о том, чтобы отрицать психологию, а о том, чтобы объяснить психологическое развитие. Альтернатива: или псих[ическая] природа неизменна, или она изменяется. В обоих случаях она не объясняет истории искусства. Примеры.

6 Подражание, XVII век во Франции: Bourgeois-gentil-homme\*; эпоха революции—противоположность. | Почему? Объясняется состоянием самой буржуазии. Уже этот пример показывает важное значение б о р ь б ы к л а с с о в.

Мы рассмотрим, во-первых, такое состояние общества, где нет классов; второе—где существуют классы и их борьба. Замечание о Дарвине и Уоллесе.

7 I) О х о т н и ч ь и н а р о д ы: 1) бушмены; 2) австралийцы; 3) негритосы; 4) минкопы; 5) эскимосы; 6) огнеземельцы; 7) низкорослые племена центральной Африки. II) | П л е м е н а до исторической эпохи. (Древне-каменный период.)

Есть ли там искусство? О, да! Конечно, это не Рафаэли, не Микель-Анджело, не Бёклины. Но все-таки их художественные способности выше других дикарей: напр. п а с т у х о в и з е м л е д е л ь ц е в. Замечание Фритша о бушменах. Кар-

\* Мещанин во дворянстве.—Р е д.

(I)

Иск. с 7. З. Ш. Д. Ж.  
(Секция I.)

Искусство — это не просто набор правил, а нечто большее, что требует понимания и чувства. Оно не может быть сведено к простым формулам, как наука или ремесло. Искусство — это язык, который говорит с нами о жизни, о любви, о смерти, о том, что мы чувствуем, но не можем сказать словами. Оно — это душа, которая живет в нас и через нас. Искусство — это то, что делает нас людьми, а не просто существами. Оно — это то, что дает нам смысл, что помогает нам понять себя и мир вокруг нас. Искусство — это то, что мы создаем, чтобы жить лучше, чтобы быть счастливыми. Искусство — это то, что мы делаем, чтобы оставить след в истории, чтобы быть remembered. Искусство — это то, что мы делаем, чтобы любить и быть любимыми. Искусство — это то, что мы делаем, чтобы быть людьми.

Первая страница конспекта первой лекции об искусстве из цикла в 6 лекций, прочитанного в Берне весной 1903 г.



тинные | галереи. Цитата из Ф р и т ш а\*. Карты. Откуда 8 это? Искусство рисовать вырабатывается в борьбе за существование. Фон-ден-Штейнен: Zeichen und Zeichneп\*\*. Его пример: нарисованная рыба. Иохельсон. Picture-writing\*\*\*. Способность вырабатывается.

| Скульптура. Что тут нужно: а) верность глаза, б) способность подражания. Всем этим они обладают в высочайшей степени. Раз выработанная способность требует упражнения. Бескорыстная деятельность. Игра и искусство. П о п р а в к а: к К а н т у<sup>12</sup>.

Отношение [к] предмету с точки зрения утилитарной является раньше, чем отношение к нему с точки зрения эстетической. И г р а.

## Второй вариант

### ИСКУССТВО И ПРОЧ.\*\*\*\*

#### (Лекция I)

Гг., приступая к своим чтениям об и[скусстве] с т[очки] з[рения] м[атериалистического] о[бъяснения] и[стории], я [должен] сделать одну оговорку, к[ото]рая не далее, как лет 10 тому назад, показалась бы неуместной до нелепости, а теперь не без основания кажется мне полезной и, м[ожет] б[ыть], даже необходимой. Tempora mutantur et nos mutamur in illis...\*\*\*\*\* Но я скажу, что именно как соц[иал]-дем[ократ] homo sum et nihil mihi alienum humani puto est\*\*\*\*\*.

Наша партия, партия социал-демократов, есть, с одной стороны, рабочая партия, а с другой, и именно потому, что она рабочая, она есть партия н а у ч н о г о с о ц и а л и з м а. Научный социализм есть теория, и эта теория должна быть постоянно разрабатываемая, должна быть подвигается в п е р е д, если мы не хотим, чтобы она пошла н а з а д.

\* Приводим выписку, сделанную Г. В. Плехановым на отдельном листе: Густав Фритш: Die Eingeborenen Süd-Afrikas, Breslau 1872. Schärfe der Sinne... Talent der Nachahmung [Уроженцы Южной Африки, Бреславль 1872. Острота чувств... талант подражания]. Эти презираемые дети пустыни выработали в себе талант живописи, между тем как оседлые племена, г о т т е н т о т ы и А б а н т у (одно из кафрских племен) не могут с ними померяться в этом отношении. В этом он видит доказательство их eigenthümlichen Natur [своеобразной натуры]. Но ведь эта Natur не объяснение.—Р е д.

\*\* Знак и рисование.—Р е д.

\*\*\* Рисунки-письмена.—Р е д.

\*\*\*\* Заголовок и нумерация лекции принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

\*\*\*\*\* Времена меняются, и мы меняемся с ними.—Р е д.

\*\*\*\*\* Есмь человек, и ничто человеческое мне не чуждо.—Р е д.



И вот почему я считаю вопрос об искус[стве] с точки зр[ения] мат[ериалистического] объясн[ения] истории одним из тех, к[ото]рые могут и должны занимать внимание соц[иал]-дем[ократов]. Объяснить с нашей мат[ериалистической] точки зрения развитие искусства, религии, философии и проч[их] идеологий значит дать новое и сильное подтверждение матер[иализму] в его применении к истории. А это очень важно.

В основе нашей сознательной деятельности лежит теория,—теория науч[ного] социализма,—в этой теории занимает важное место материалистическое объяснение истории. Кто усвоил хорошо это объяснение, тот ясно будет представлять себе и наши практич[еские] задачи. Лично я не раз слышал от Э[нгельса], что...\*

## II

### ИСКУССТВО\*\*

#### (Лекция II)

Примеры рисунков из Гроссе<sup>13</sup>. Замечание о том, что нельзя относиться пренебрежительно к таким произведениям. Ботаник, который захотел бы изучать только роскошные цветы и маг[нолиевые] деревья, ушел бы недалеко. Польза из[учения] низших органов. Тут жизнь стоит перед нами в своем простейшем виде и тем легче открывает нам свои тайны.

Выводы вчерашнего. Предварительное определение искусства. «Истина». Какова та истина, которую изображ[ает] первобыт[ное] искусство? Каков его предмет? Те явления, которые имеют наибольшее значение для людей на данной ступени развития их производ[ительных] сил. Отсюда следует, что содержание—вещь во все не безразличная. Декаденты.

Старая эстетика. См. выписку\*\*\*. Поправка. Теперь далее.

У человека развивается потребность изображать предметы, вид которых доставляет ему наслаждение. Он изобр[ажает] их везде: в пещерах, на скалах и т. д. Неудивительно, что он изображает их на своем оружии и на св[оих] орудиях, на стенах своей хижины,—если у него есть таковая,—и даже на своем теле. Замечание о татуировке. Эти изобр[ажения] сначала являются по возможности точным изображением. Но потом они стилизируются. Что это значит? Змея=волнообразная линия, кенгуру=шерсть=ряд прямых линий.

\* На этом рукопись обрывается.—Р е д.

\*\* Заголовок и нумерация лекции принадлежат Г. В. Плеханову. На обложке тетради рукой Г. В. Плеханова написано: «По искусству.<Гребни. Лекция 2-я>».—Р е д.

\*\*\* См. выписку из Канта, приведенную выше (первый вариант первой лекции).—Р е д.

Эренрейх и фон-ден-Штейнен\*. Геометрические представления бразильских индейцев. Uluri = равносторонний треугольник. См. цитату\*\*.

Итак—стилиз[ованное] изображение тех же предм[етов].

Второй источник: техника. Примеры: а) гребни; б) сосуды.

Поэзия. Преобладает лишь со времени изобр[етения] книгопечатания. Первобытная поэзия очень бедна. Примеры (см. выписки)\*\*\*.

\* Приводим выписки из фон-ден-Штейнена и Эренрейха, безусловно относящиеся к данному месту, хотя и написанные не рукой Г. В. Плеханова на трех листах бумаги, отличной от бумаги лекции и остальных цитат:

#### Фон-ден-Штейнен

«Мы только тогда поймем этих людей, когда станем рассматривать их как создание охотничьего быта. Важнейшая часть всего их опыта связана с животным миром, и на основании этого опыта составилось их мирозерцание. Соответственно этому и их художественные мотивы с удручающим однообразием заимствуются из мира животных. Можно сказать, что все их удивительно богатое искусство коренится в охотничьей жизни» и соответственно этому там же коренится и все их мирозерцание. «Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens», стр. 201. Ср. Фробениуса «Die Weltsanschauung der Naturvölker» [«Мирозерцание первобытных народов»].

«В самом деле, индеец обязан животным самой важной частью своей культуры... их зубы, кости, когти, раковины являются орудиями труда, без которых он не мог бы выделывать ни свое оружие, ни свою утварь. И каждому ребенку известно, что животные, охота на которых является необходимым предварительным условием такой выделки, до сих пор доставляют все эти необходимые вещи». Стр. 354.

#### Эренрейх

«Животные доставляют человеку орудия труда и культурные растения, и их мифы рассказывают, как человек получил эти блага от своих животных собратьев». — Р е д.

\*\* Приводимая немецкая выписка из фон-ден-Штейнена написана внизу и на обороте того листа, откуда нами заимствованы приведенные выше цитаты из Канта.

Фон-ден-Штейнен 1) Die Kulischu-Indianer... wenn sie geometrische Vorstellung eines Dreiecks haben, so verdanken sie sie rein dem Uluri.

2) Ehe die Kunst nach Brot ging, ist sie nach Fleisch und Fisch gegangen.

3) Was wir geometrische Figuren nennen, bezeichnet der Indianer mit Namen konkreter Vorlagen.

4) Der Lehrer der Geometrie braucht heute gewiss nicht mehr an einem Uluri besonderes Vergnügen zu haben, damit er einen Dreieck konzipieren könne. Das Uluri ist also eine Art Archeopterix der Mathematik.

[1) Если у индейцев племени кулишу имеется представление о треугольнике, то они обязаны этим только улури.

2) Прежде чем искусство обратилось к хлебу, оно прошло через мясо и рыбу.

3) То, что мы называем геометрическими фигурами, индеец обозначает именем конкретного предмета.

4) Учителю геометрии теперь, конечно, незачем испытывать особое удовольствие от улури, чтобы суметь начертить треугольник. Улури есть таким образом род археоптерикса в математике]. — Р е д.

\*\*\* См. ниже цикл из двух лекций, первая лекция, 1-й вечер, 1-я половина. — Р е д.

Поэзия всегда соединена с музыкой. А в музыке главное ритм. Пример—дубинушка. Разделение труда в первобытном обществе. Женский труд. Женские песни. Мужские песни. Вопрос Бюхера. Ни один язык не располагает свои и т. д.\*. Пляски\*\*. Выводы. Стэнлей.

### III

#### ИСКУССТВО и т. д.\*\*\*

##### 3-я лекция

Замечание А—ского о плясках. Каково утилитарное их значение? Способность, развившаяся в процессе борьбы за существование, требует у п р а ж н е н и я. Полезно ли это упражнение? О, да! Оно развивает породив[шую] его способность и оно же развивает те ч у в с т в а, которые нужны обществу в борьбе за существование. О—t r a—

\* Приводим выписку, сделанную Г. В. Плехановым на листе, озаглавленном:

##### Бюхер. Ритм

Ни один язык не располагает свои слова, предложения в ритмическом порядке... Поэтому невероятно, чтобы люди пришли к размеренной поэтической речи путем наблюдения своего обыденного языка. Внутренняя логика языка не могла привести к этому. Значит и з в н е. Откуда же именно? Бюхер предполагает, что ритмически соразмеренные движения тела сообщили образной речи закон своего сочетания, и это тем более вероятно, что на низших ступенях развития эти соразмеренные движения обыкновенно сопровождаются пением.

Чем же определяется сочетание телодвижений? Х а р а к т е р о м п р о и з в о д и т е л ь н о г о п р о ц е с с а.

##### З а к л ю ч е н и е Б ю х е р а:

Я пришел к тому заключению, что работа, музыка и поэзия на первоначальной ступени развития сливаются в одно, но что основным элементом этой троицы была работа, между тем как обе остальные имели лишь второстепенное значение.

Der Ursprung der Poesie ist in der Arbeit zu suchen, 349 [Происхождение поэзии надо искать в работе]. Разные виды стихосложений. Ямб, трохей, спондей, анапест и т. д.—Р е д.

\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

##### Танцы и боевые песни

1) Ново-зеландцы воспевают в песне возделывание бататов. Часто эта песня сопровождается п л я с к о й. Пляска = воспроизвед[ение] движений при возделывании бататов.

2) Другая песня воспекает подвиги человека, строящего л о д к у. Сопровождается пляской, которая в о с п р о и з в о д и т п р о ц е с с п о с т р о й к и.

##### Священные пляски

3) Мимические танцы первобытных земледельцев. Воспроизведение процесса возделывания растений.—Р е д.

\*\*\* Заголовок и нумерация лекции принадлежат Г. В. Плеханову. На обложке тетради его рукой написано: «Лекция III. Конспект. История бур[жуазной] драмы в Англии» и на обложке тетради с выписками: «Выписки (Лекция III)».—Р е д.

*vail attrayant*\*. Значит вы признаете психологию?—спросят нас. Ну, еще бы. Выписка из Бельтова<sup>14</sup>. Замечание о человеческой природе. Человек—подражание. Да. Но чему он подражает? Замечание Фехнера.—Общество, разделенное на классы. Франция 17-го и 18-го столетий. Почему беру Францию? Тут возьму поэзию и живопись.

Французская трагедия. Ее недостатки. Мнение Белин[ского]<sup>15</sup>. Наше отношение к ней: объективное. Выписка из Тэна\*\*.

Три единства<sup>16</sup>. Они были давно известны во Франции, еще в половине 16-го века. Но утвердились они только в 17-м. Лансон\*\*\*: «Когда Корнель писал свою «Медею», в 1629 году, он еще ничего не знал о них» (415). В 1631 теория единств пропагандируется de Mairet. В 1634 дается его трагедия *Sophonisbe*, первая франц[узская] трагедия, написанная по правилам<sup>17</sup>. Тут начинается полемика, напоминающая полемику романтиков. Победили как будто *les érudits*\*\*\*\*. Но победила просто требовательность высшего класса.

Декламация. Из эстетики Аббата Ди Бос<sup>18</sup>. Выписка\*\*\*\*\*. Тогдашние суждения о Шекспире. Юм. Боится, чтобы не преувеличили

\*. О привлекательном труде.—Р е д.

\*\* Приводим выписку, сделанную на листе, пронумерованном цифрой I и озаглавленном:

#### Т э н

Французская трагедия 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 времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции (6, Чтения).—Р е д.

\*\*\* Приводим относящуюся сюда выписку из Лансона, сделанную на листе, пронумерованном цифрой II и озаглавленном:

#### L a n s o n. L e s u n i t é s

Les unités offraient une idée qui séduisit les honnêtes gens: celle d'une imitation exactement équivalente à la réalité et capable ainsi de faire illusion. En leur vrai sens, elles représentaient le *minimum* de convention... Ainsi l'établissement des unités fut en réalité une victoire du réalisme sur l'imagination: et voilà pourquoi elles s'implantèrent chez nous et non en Angleterre, ni en Espagne (p. 416).

В переводе Г. В. Плеханова (см. т. XIV, стр. 98):

Единства имели за себя такую идею, которая должна была увлечь благовоспитанных людей, идею точного подражания действительности, способную вызвать надлежащую иллюзию. В своем настоящем значении единства представляли собою *минимум* условности... Таким образом, торжество единств было на самом деле победою реализма над воображением: [и вот почему они утвердились у нас, а не в Англии и не в Испании.] Стр. 416.—Р е д.

\*\*\*\* Ученые (поклонники античной литературы).—Р е д.

\*\*\*\*\* Приводим выписку, сделанную на листе, пронумерованном цифрой III и озаглавленном:

#### А б б а т Д ю б о

Французы не ограничиваются костюмом, чтобы придать актерам в трагедии необходимые для них благородство и достоинство. Мы хотим еще, чтобы

гения Шекспира: непропорциональные тела часто кажутся больше своего действительного роста. Для своего времени он был хорош. Но для утонченной аудитории он мало подходит. П о п.—Сожалеет о том, что Шекспир писал для народа, не был под влиянием светских людей. Выписка\*. Вольтер о Гамлете. Выписка\*\*. Мармонтель<sup>19</sup>. Выписка\*\*\*. Выбор сюжетов: короли. Мольер. Подражание буржуазии.

Итак, трагедия создание класса: а р и с т о к р а т и и.

Рост буржуазии. Выписка из Б р ю н е т ь е р а. Откуда взялась буржуазная драма? Из Англии. Б л э к м о р—автор драмы Prince Arthur (1695). Комедия должна быть достойной христиан. Буржуазия проповедует свою мораль. Л и л л о: The London merchant (38 представлений на лондонском дрюри-лэнском театре). Во Франции предшественники: Дэтущ<sup>20</sup> (le Glorieux en 1732). Piron<sup>21</sup> (L'école des Pères, 1728)\*\*\*\*. Истинный творец—Н и в е л л ь.

актеры говорили тоном более высоким и более протяжным, чем тот, каким говорят в обыкновенной речи. Это более трудная манера, но в ней более достоинства; жестикуляция должна соответствовать тону, потому что наши актеры должны обнаруживать величие и возвышенность во всем, что они делают.—Р е д.

\* Приводим выписку, сделанную на листе, пронумерованном цифрой IV и озаглавленном:

#### П о п

Шекспир писал бы лучше, если бы он пользовался покровительством государя и поддержкой со стороны придворных.—Р е д.

\*\* Приводим выписку, сделанную на 2 листах. Первая страница выписки пронумерована цифрой V и озаглавлена:

#### В о л ь т е р о Г а м л е т е

Эта пьеса полна анахронизмов и нелепостей; там хоронят Офелию на сцене, а это такое чудовищное зрелище, что знаменитый Гаррик выкинул сцену на кладбище... Эта пьеса с самого начала изобилует ужасными вульгарностями. Так, в первой сцене часовой говорит: «Я не слышал даже мышиного топота». Можно ли допускать подобные несообразности? Без сомнения, солдат способен так выразиться в казарме, но он не должен так выражаться 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 героев, великих людей и красавиц, составляющих этот двор: он предлагает им покинуть Корнеля, Расина и Мольера для петрушки, имеющего проблески таланта, но который кривляется. Как вы думаете? Как встретили бы такого шута?—Р е д.

\*\*\* Приводим выписку, сделанную на листе, пронумерованном цифрой VI и озаглавленном:

#### М а р м о н т е л ь

Мирная и благовоспитанная нация, 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.—Р е д.

\*\*\*\* S e d a i n e, Le philosophe sans le savoir (1765) [С е д э н, Философ, сам того не подозревающий].—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

(La fausse antipathie; le préjugé). Le préjugé à la mode. Д а л я м б е р  
 ø Нивелль-де-ла Шоссэ\*. Le préjugé... joué le 3 février 1735. Mélanie,  
 L'école des amis. Реакция. Увлечение П л у т а р х о м. Возрождение  
 классицизма<sup>22</sup>.

#### IV

#### Лекция IV\*\*

Живопись. Louis XIV. Charles Le Brun\*\*\*. Его герой:  
 Константин. Les batailles d'Alexandre после campagne des  
 Flandres в 1667 г. C'est Louis XIV qu'on acclame devant Ale-  
 xandre\*\*\*\*<sup>23</sup>.

Битва при Арбеллах, вроде Александра в Вавилоне.—Прослав-  
 ление короля-солнца. Живопись того времени\*\*\*\*\*. Le sublime fait  
 de dignité: «унесите эту м а з н ю».

Искусство Louis XV—La France galante. La majesté descend à

\* Приводим выписку, сделанную на листе, пронумерованном цифрой IX  
 и озаглавленном:

#### D'Alembert о Нивелль-де-[ла-Шоссэ]

Il avait pour maxime dans la conduite littéraire comme dans toute sa vie, que  
 l'homme sage est celui dont les désirs et les efforts sont en proportion avec les mo-  
 yens. О т с ю д а р е а к ц и я, возвращение к классицизму. Увлечение Плу-  
 тархом.

В переводе Плеханова (см. т. XIV, стр. 130, прим.):

Даламбер говорит о Нивелль-де-ла-Шоссэ: «Как в своей литературной дея-  
 тельности, так и в своей частной жизни, он держался того правила, что муд-  
 ростью обладает тот человек, желания и стремления которого пропорциональны  
 его средствам».—Р е д.

\*\* Нумерация лекции принадлежит Г. В. Плеханову. На обложке тетради  
 написано: «Лекция IV и выписки. Конспект».

\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

#### Характер живописи Ле Брун'а

Le Sublime fait de dignité [Возвышенное создается достоинством].

Когда появились Les Batailles, они слишком хорошо соответствовали  
 настроению умов, стремившихся к величественному, к власти, к славе, для того,  
 чтобы общественное мнение не было покорено ими окончательно. Les Batailles  
 написаны по окончании фландрской кампании: осада Турнэ—2 дня; Фюрна,  
 Куртрэ, Дуэ, Армантьера—почти столько же. Осада Лилля—9 дней и т. д.—  
 Р е д.

\*\*\*\* Шарль Ле Брэн., Битвы Александра после Фландрской военной кам-  
 пании 1667 г. Перед изображением Александра рукоплещут Людовику XIV.—  
 Р е д.

\*\*\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

#### Ле Брэн в Версале

#### Salon de guerre [Военный салон]

На потолке изображена Франция. Она одета в кирасу и закутана в пурпур.  
 Рядом с ней стоит Победа. С боков Испания, Голландия и Германия выражают  
 свою покорность. Другие салоны расписаны в этом же роде.—Ред.

L'agrément\*. Бушэ\*\*. Уже в 1753 г. Grimm строго отзывается о Бушэ в своей «Correspondance littéraire»<sup>24</sup>. Отзыв Дидро о Бушэ. Восхваление Грёза\*\*\*. Грёз—это буржуазная драма в живописи. И тут то же самое—поворот к классицизму. Давид. Его эстетика. Искусство времен революции. Манеры. Костюм. Увлечение античным стилем. Стиль империи.

## V

## ИСКУССТВО\*\*\*\*

(5-я лекция 31 мая 1903)

1) Замечание о судьбе мещанской драмы в Германии. Почему там не было такого сильного возрождения классицизма? Потому, что немецкая буржуазия не была так революционно настроена, а пот[ому] и не так увлекалась героями древности. Более примир[ительный] характер немецкой мысли. Лес[синг] о религии (ср. Маркса)<sup>25</sup>. Замечание о Карстенсе<sup>26</sup> и Менгсе<sup>27</sup>. Сам Лессинг увлекся классицизмом.

\* Галантная Франция. Величественное опускается до приятного.—Р е д.

\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

Гонкур о Бушэ

La volupté, c'est tout l'idéal de Boucher, c'est ce que la peinture a d'âme.

[В переводе Плеханова (Соч., т. XIV, стр. 108): Чувственное наслаждение—это идеал Бушэ, душа его живописи].

В 1746 году о нем Ригон

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

[Сказать по правде, я ни к чему не стремлюсь, кроме элегантности, грации, красоты, нежности, милого изящества и веселости, одним словом, ко всему, что дышит сладострастием или искрится легкой шуткой, к излишеству без излишней свободы, под флером, которого требует щепетильное чувство приличия].—Р е д.

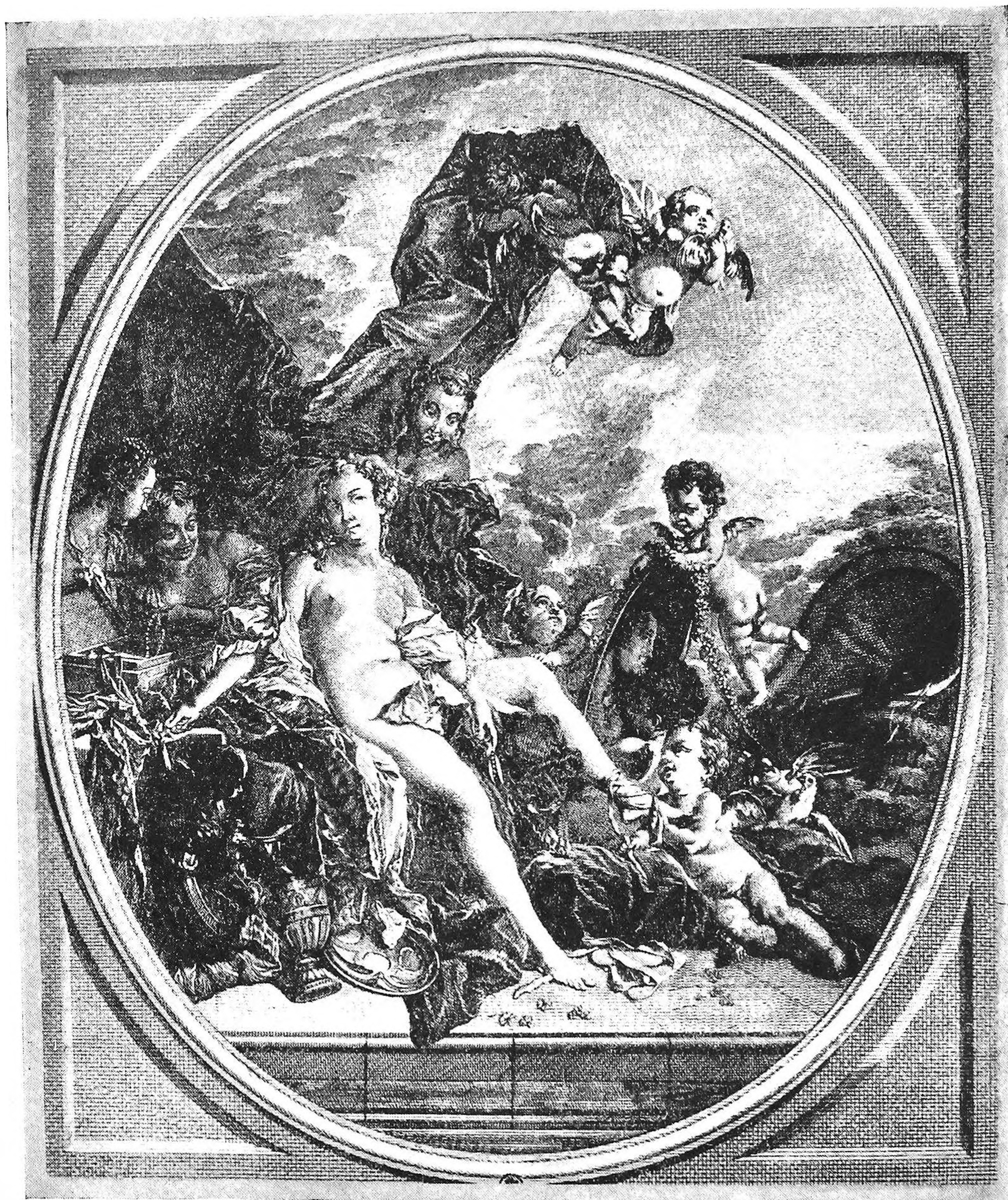
\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

Дидро о Грёзе

Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des moeurs à l'art.

В переводе Плеханова (Соч., т. XIV, стр. 110): Мой и ваш живописец Грёз. Грёз первый догадался сделать искусство нравственным.—Р е д.

\*\*\*\* Заголовок, нумерация лекции и дата принадлежат Г. В. Плеханову. На обложке тетради написано: «Искусство (5-я лекция) (6-я лекция).



Бушэ. Туалет Венеры





2-е замечание. Об искусстве высших классов. Удалено от процесса производства. Отчего искусство низших классов не воспроизводит этого процесса теперь? Оттого, что работа перестала быть *travail attrayant*. Труд теперешний—труд подневольный. Гордая независимость дикаря исчезла, уступив место сначала тупой заботности варвара, а потом фабричному труду, который вдохновляется *м а ш и н о й\**.

Давид об искусстве. Выписка\*\*. «*La société républicaine des arts*»\*\*\*. Его цель—заставить искусство служить добродетели, т. е. республиканской нравственности. Fleuriot<sup>28</sup>; Hassenfratz<sup>29</sup>, Lebon<sup>30</sup>. Костюм. Манеры. «*La Chronique de Paris*»—Janvier 1790 г. Выписка\*\*\*\*. Противоположность] ари-

\* Дальше зачеркнуто 7 строк. Приводим их:

«Психология. Выписка из Бельтова. Разные психологические законы.

1) Например, ощущение—логарифм раздражения. Когда социальный элемент отходит на задний план, действуют психологические законы. Уродливость формы. Пример, Микель Анджело».

Новый абзац после вычеркнутого места начинается словами: *Продолжение лекции.—Ред.*

\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

#### Давид об искусстве

«Все виды искусства только и делали, что льстили гордости и капризам кучки сибаритов с карманами полными золота, и цехи (академии) подвергали преследованию гениальных людей и вообще всех тех, которые являлись к ним с чистыми идеями нравственности и философии». Вообще искусство старого режима обвинялось в том, «что было рабом суеверия и игрушкой в руках сильных мира сего».—Ред.

\*\*\* Республиканское общество искусств.—Ред.

\*\*\*\* Приводим выписку, сделанную на 3 листах и озаглавленную:

#### Манеры, костюм

«*Chronique de Paris*» [«Парижская хроника»].

«Все наши приличия, вся наша вежливость, вся наша галантность, все наши взаимные уверения в уважении, в преданности, в покорности, должны быть выброшены из нашего языка». «*Annales patriotiques*» [«Патриотические анналы»] пишут два года спустя: «Приемы и правила вежливости были выдуманы во времена рабства, это суеверие, которое должно быть унесено ветром свободы и равенства». В этих «*Annales*» высказывалась та мысль, 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, так как она идет из времен рабства. Надо также забыть, изгнать из нашего лексикона фразы вроде: честь имею, вы сделаете мне честь. Точно так же не следует в конце письма подписываться: «ваш покорнейший слуга», «ваш всенижайший слуга». Надо вместо этого писать просто добрый день, добрый вечер или остаюсь вашим согражданином, вашим братом, вашим товарищем или вашим равным (*votre égal*).

Гражданин Шалье посвятил и преподнес Конвенту целый трактат о вежливости, в котором, строго осуждая старую вежливость, он находит, что даже «излишняя забота о чистоте смешна» (потому что аристократична). Нарядная одежда есть кража у государства (*un vol fait à l'état*). Шалье находит, что все должны говорить друг другу ты: «говоря друг другу «ты», мы завершаем крушение старой системы наглости и тирании». 8 ноября 1793 г. Конвент предписал чиновникам говорить «ты» в сношениях друг с другом.

с т о к р а т и и. Гражданин Шалье<sup>31</sup> и его посвящение Конвенту трактата о вежливости. По его мнению, забота о чистоте смешна, ибо аристократична. Нарядная одежда—кража у государства, и *il faut à l'état*. Шалье находит, что все должны говорить друг другу ты. Декрет Конвента 8 ноября 1793 года: чиновники говорят друг другу «ты». История Лебона. Выписка\*.

Жюри 1793 [года]. Мнения Fleuriot и Hassenfratz'a. Выписка\*\*. Мнение Дюфурни<sup>32</sup> об архитектуре. Чего требует Père Duchène:

#### Моды, костюм, театр

В 1790 г. на театрах осмеивают духовенство и монахов. В большом ходу комедия «Le mariage du Pape» [«Свадьба попа»]. Огромный успех имеет драма «La liberté conquise ou le despotisme renversé» [«Завоеванная свобода или свергнутый деспотизм»]. Публика поет хором: а р и с т о к р а т ы, в ы п о б е ж д е н ы. В свою очередь аристократы бегут на представления трагедий: Cinna, Athalie и других им подобных. В 1793 г. на сцене танцуют carmagnole [карманьолу] и осмеивают эмигрантов. По выражению Гонкура—театр est sans-culottisé [санкюлотизировался]. Актеры насмеваются над напыщенными манерами актеров времени старого режима: держат себя до крайности непринужденно, лазят в окна, вместо того, чтобы ходить в дверь, и т. п. Однажды во время представления пьесы «Le faux savant» [«Лжеученый»] один из актеров, вместо того, чтобы войти в дверь, спускается в каминную трубу.—Р е д.

\* Приводим выписку, озаглавленную:

Fleuriot, Гассенфрац (и Лебон)

Некто Лебон, пылкий революционер, получил от матери в подарок дорогой костюм. Отказаться он не решился. Но вот что писал он своему брату:

«Вот уже десять ночей, как я почти совсем не сплю благодаря этому несчастному костюму. Я, философ, друг человечества, одеваюсь так богато, между тем как тысячи моих ближних умирают с голоду и одеваются в жалкие лохмотья! Как же я пойду в их скромные жилища, одевшись в свой пышный костюм? Как я буду защищать бедняка против 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».—Р е д.

\*\* Приводим выписку, сделанную на 2 листах и озаглавленную:

Fleuriot и Гассенфрац (в жюри)

сожалуют, что барельефы, представленные для соискания премий, не проникнуты тем духом, который внушает великие принципы революций. «Да и вообще, что за люди эти господа, занимающиеся скульптурой в то время, когда их братья проливают кровь за отечество? По моему мнению, не надо премий!» Гебэр соглашается с ним. Гассенфрац прибавляет: «Я буду говорить откровенно; по-моему, талант артиста в его сердце, а не в руке; то, что может быть усвоено рукою, есть сравнительно неважная вещь». На замечание некоего Neveu, что надо же обращать внимание на искусство руки (заметьте, речь идет о скульптуре), Гассенфрац горячо отвечает: «гражданин Neveu, искусство руки—ничто; не надо основывать своих суждений на ловкости руки». Решено премий по скульптуре не давать. Во время прений о живописи тот же Гассенфрац опять говорит, что лучшие живописцы—те, которые дерутся на границе.

Гассенфрац думает, что все произведения живописи можно рисовать просто с помощью линейки и компаса. В заседании по поводу архитектуры некто Дюфурни высказал ту мысль, что все постройки должны быть просты, как гражданская добродетель. Не надо излишних украшений; геометрия должна возродить литературу...

Конец выписки, относящийся к «Père Duchène», точно повторяет текст и потому опущен.—Р е д.

модные магазины превращаются в мастерские; [чтобы] кафе, где собираются праздные люди, были отданы рабочим для их собраний; чтобы экипажные мастера строили только телеги для извозчиков, а золотых дел мастера стали слесарями. Хороший костюм преследуется. «*Courrier de l'Égalité*» в février 1793 г. говорит: стыдно иметь два костюма, когда солдаты на границе совершенно обносились. Директория. Она возрождает роскошь. Греческий костюм. Ридикюль, стиль Empire,—продукт длящ[ейся] борьбы классов. Полная противоположность аристократии. Борьба классов приводит в действие психологический закон противоречия (антитеза).

#### IV

##### 6-я лекция\*

1) Замечание о психологии. Выписка из Бельтова. Примеры: 1) Закон Фехнера<sup>33</sup>. Когда соц[иальный] элемент отходит на задний план, действуют психологические законы. Пример Микель Анджело.

2) Закон подражания и противоположности. Когда они действуют. В 17 веке буржуазия подражает аристократии: Bourgeois gentilhomme\*\*. В 18 веке вступает в силу закон противоположности, антитеза. Откуда эта разница? Объясняется общественным развитием. Замечание Фехнера о красном цвете<sup>34</sup>.

Далее. Человек—продукт истории. Но ведь он также и продукт зоологического развития. Дарвин и его теория полового подбора. Современные натуралисты оспаривают его. Уоллес. Яркая окраска—коррелятивный признак.

Выводы. Теория искусства для искусства. Историческая справка. Взгляд Вольтера и Дидеро. Искусство служит добродетели. М. Ж. Шенье<sup>35</sup>—«Charles IX ou l'école des rois»\*\*\* в предисловии говорит: Выписка\*\*\*\*. Около 1824 г. начинается про[по]ведь искусства бескорыстного (désintéressé). В 30-х годах часть романтиков (Т. Готье) с жаром проповедуют теорию искусства для искусства. После 1848 г. некоторые,—Флобер,—держатся этой теории, а другие,—А. Дюма-сын,—говорят, что эти три слова: l'art pour l'art бессмысленны. Почему? Объяснение с точки зрения материализма.

\* Нумерация лекции принадлежит Г. В. Плеханову.—Р е д.

\*\* Мещанин во дворянстве.—Р е д.

\*\*\* «Карл IX, или Школа королей».—Р е д.

\*\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

М. Ж. Шенье

Театр должен внушить гражданам отвращение к суеверию, ненависть к притеснителям, любовь к свободе, уважение к законам и т. д. и т. д.—Р е д.

с т о к р а т и и. Гражданин Шалье<sup>31</sup> и его посвящение Конвенту трактата о вежливости. По его мнению, забота о чистоте смешна, ибо аристократична. Нарядная одежда—кража у государства, и *il faut à l'état*. Шалье находит, что все должны говорить друг другу ты. Декрет Конвента 8 ноября 1793 года: чиновники говорят друг другу «ты». История Лебона. Выписка\*.

Жюри 1793 [года]. Мнения Fleuriot и Hassenfratz'a. Выписка\*\*. Мнение Дюфурни<sup>32</sup> об архитектуре. Чего требует Père Duchène:

#### Моды, костюм, театр

В 1790 г. на театрах осмеивают духовенство и монахов. В большом ходу комедия «Le mariage du Pape» [«Свадьба попа»]. Огромный успех имеет драма «La liberté conquise ou le despotisme renversé» [«Завоеванная свобода или свернутый деспотизм»]. Публика поет хором: а р и с т о к р а т ы, в ы п о б е ж д е н ы. В свою очередь аристократы бегут на представления трагедий: Cinna, Athalie и других им подобных. В 1793 г. на сцене танцуют *carmagnole* [карманьолу] и осмеивают эмигрантов. По выражению Гонкура—театр *est sansculottisé* [санкюлотизировался]. Актеры насмеваются над напыщенными манерами актеров времени старого режима: держат себя до крайности непринужденно, лазят в окна, вместо того, чтобы ходить в дверь, и т. п. Однажды во время представления пьесы «L e f a u x s a v a n t» [«Лжеученый»] один из актеров, вместо того, чтобы войти в дверь, спускается в каминную трубу.—Р е д.

\* Приводим выписку, озаглавленную:

Fleuriot, Гассенфрац (и Лебон)

Некто Лебон, пылкий революционер, получил от матери в подарок дорогой костюм. Отказаться он не решился. Но вот что писал он своему брату:

«Вот уже десять ночей, как я почти совсем не сплю благодаря этому несчастному костюму. Я, философ, друг человечества, одеваюсь так богато, между тем как тысячи моих ближних умирают с голоду и одеваются в жалкие лохмотья! Как же я пойду в их скромные жилища, одевшись в свой пышный костюм? Как я буду защищать бедняка против 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».—Р е д.

\*\* Приводим выписку, сделанную на 2 листах и озаглавленную:

Fleuriot и Гассенфрац (в жюри)

сожалуют, что барельефы, представленные для соискания премий, не проникнуты тем духом, который внушает великие принципы революций. «Да и вообще, что за люди эти господа, занимающиеся скульптурой в то время, когда их братья проливают кровь за отечество? По моему мнению, не надо премий!» Гебэр соглашается с ним. Гассенфрац прибавляет: «Я буду говорить откровенно; по-моему, талант артиста в его сердце, а не в руке; то, что может быть усвоено рукою, есть сравнительно неважная вещь». На замечание некоего Neveu, что надо же обращать внимание на искусство руки (заметьте, речь идет о скульптуре), Гассенфрац горячо отвечает: «гражданин Neveu, искусство руки—ничто; не надо основывать своих суждений на ловкости руки». Решено премий по скульптуре не давать. Во время прений о живописи тот же Гассенфрац опять говорит, что лучшие живописцы—те, которые дерутся на границе.

Гассенфрац думает, что все произведения живописи можно рисовать просто с помощью линейки и компаса. В заседании по поводу архитектуры некто Дюфурни высказал ту мысль, что все постройки должны быть просты, как гражданская добродетель. Не надо излишних украшений; геометрия должна возродить литературу...

Конец выписки, относящийся к «Père Duchène», точно повторяет текст и потому опущен.—Р е д.

м о д н ы е м а г а з и н ы превращаются в мастерские; [чтобы] к а ф э, где собираются праздные люди, были отданы рабочим для их собраний; чтобы экипажные мастера строили только телеги для извозчиков, а золотых дел мастера стали слесарями. Хороший костюм преследуется. «Courrier de l'Égalité» в février 1793 г. говорит: стыдно иметь два костюма, когда солдаты на границе совершенно обносились. Директория. Она возрождает роскошь. Греческий костюм. Ридикюль, стиль Empire,—продукт длящ[ейся] борьбы классов. Полная противоположность аристократии. Борьба к л а с с о в п р и в о д и т в д е й с т в и е п с и х о л о г и ч е с к и й з а к о н п р о т и в о р е ч и я (антитез).

#### IV

##### 6-я лекция\*

1) Замечание о п с и х о л о г и и. Выписка из Бельтова. Примеры: 1) Закон Ф е х н е р а<sup>33</sup>. Когда соц[иальный] элемент отходит на задний план, действуют п с и х о л о г и ч е с к и е законы. Пример М и к е л ь А н д ж е л о.

2) Закон п о д р а ж а н и я и п р о т и в о п о л о ж н о с т и. Когда они действуют. В 17 веке буржуазия п о д р а ж а е т а р и с т о к р а т и и: Bourgeois gentilhomme<sup>\*\*</sup>. В 18 веке вступает в силу з а к о н п р о т и в о п о л о ж н о с т и, а н т и т е з а. Откуда эта разница? Объясняется общественным развитием. Замечание Фехнера о красном цвете<sup>34</sup>.

Далее. Человек—продукт истории. Но ведь он также и продукт зоологического развития. Дарвин и его теория полового подбора. Современные натуралисты оспаривают его. Уоллес. Яркая окраска—к о р р е л я т и в н ы й п р и з н а к.

В ы в о д ы. Теория искусства для искусства. Историческая справка. Взгляд Вольтера и Дидеро. Искусство служит добродетели. М. Ж. Шенье<sup>35</sup>—«Charles IX ou l'école des rois»<sup>\*\*\*</sup> в предисловии говорит: В ы п и с к а<sup>\*\*\*\*</sup>. Около 1824 г. начинается про[по]ведь искусства бескорыстного (désintéressé). В 30-х годах часть романтиков (Т. Готье) с жаром проповедуют теорию искусства для искусства. После 1848 г. некоторые,—Флобер,—держатся этой теории, а другие,—А. Дюма-сын,—говорят, что эти три слова: l'art pour l'art б е с с м ы с л е н н ы. Почему? Объяснение с точки зрения материализма.

\* Нумерация лекции принадлежит Г. В. Плеханову.—Р е д.

\*\* Мещанин во дворянстве.—Р е д.

\*\*\* «Карл IX, или Школа королей».—Р е д.

\*\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

М. Ж. Ш е н ь е

Театр должен внушить гражданам отвращение к суеверию, ненависть к притеснителям, любовь к свободе, уважение к законам и т. д. и т. д.—Р е д.

Как же мы смотрим? Мы прежде всего понимаем. Но мы знаем, что сущность искусства есть творчество, чуждое утилитарных соображений. Инстинкт. Он необходимое условие успеха худож[ественного] творчества. Трагедия расцвела, когда уже упрочилась аристократич[еская] монархия. Буржуазное искусство—когда уже упрочилась буржуазия. Новое искусство упрочится только после соц[иалистической] рев[олюции]. Что оно будет выражать? Всестороннее развитие человека: оно будет чуждо христ[ианского] а с к е т и з м а, оно будет чуждо буржуазной о г р а н и ч е н н о с т и, оно возродит полноту греческого искусства.

Вывод. Искусство выражает истину. Истина—общ[еобязательна]. Но она о т н о с и т [ е л ь н а ], пока есть классы, и борьба этих относит[ельных] идей обуславливает развитие эстетических понятий.

Я кончаю. Я хотел указать метод исследования. Разговор с Энгельсом, как мало соц[иалисты] понимают диалектич[еский] метод.

Я кончаю. Фейергерд<sup>36</sup>. Я кончаю, чем начал. Мы деятели, но мы люди, и ничто челов[еческое] нам не чуждо. А кроме того знание есть сила: *Wissen ist Macht, Macht ist Wissen*. Соц[иал]-дем[ократический] Прометей, но Прометей должен похитить огонь с неба.

Развитие классового самос[ознания]. Костер свободы может быть зажжен только факелом сознания, огнем мысли. А для сознания нужно знание. Пусть каждый из нас запасется им, оно наше оружие. Знание есть сила, сила есть знание.

К о н е ц .

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду следующее определение Белинского, приводимое им в печатаемом выше первом варианте данной лекции: «Искусство—особый род духовной деятельности, предмет ее—истина».

<sup>2</sup> В этой схеме подразумевается опущенный случайно первый член, фигурирующий постоянно в плехановской «пятичленке»: развитие производительных сил.

<sup>3</sup> Г. В. Плеханов имеет здесь в виду следующее место из статьи Helmuth'a Ranckow'a в «Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin» («Журнал этнографического общества в Берлине»), т. XXX, № 3, стр. 162:

«Das Sammelvolk und nicht das Jägervolk müsse danach an dem untern Ende einer wirtschaftlichen Stufenleiter der Menschheit stehen». (Собирающие племена, а не охотничьи, должны стоять на нижней ступени хозяйственной лестницы человечества).

<sup>4</sup> Приводим выдержку из Уоллеса, написанную рукой Г. В. Плеханова и найденную среди его разрозненных заметок и выписок. Даем ее, как она написана у Г. В. Плеханова, по-французски с русскими вставками, а затем в переводе.

Wallace. Le Darwinisme

Il m'a toujours semblé, que cette théorie ne reposait sur aucune preuve, et qu'elle était aussi tout à fait inadéquate aux faits. P. 369.

У птиц: необходимость высиживания яиц (p. 372). Pendant cette opération elles sont exposées à la vue et à l'attaque de nombreux ennemis mangeurs d'oeufs.

et d'oiseaux; il est donc d'une importance vitale qu'elles soient protégées par la couleur dans toutes les parties de leur corps qui sont en vue pendant l'incubation. P. 372.

Есть зависимость между le mode de nidification et la couleur de femelles. P. 375.

...Un surplus d'énergie vitale produisant une croissance anormale des parties du tégument où abondaient l'action musculaire et l'action nerveuse... le développement continu de ces accessoires en sera le résultat par l'action ordinaire de la sélection naturelle, en conservant les individus les plus sains et les plus vigoureux, et aussi par l'action sélective de la lutte sexuelle en donnant les plus forts et les plus énergiques pour pères à la génération suivante. P. 395.

L'étalage des plumes sera le résultat des mêmes causes qui ont amené leur production... L'étalage des plumes, comme leur existence même, devenant la principale indication externe de la maturité et de la vigueur du mâle, par conséquent attirerait nécessairement la femelle. Nous n'avons donc aucune raison [d'attribuer] à celle-ci aucune des émotions esthétiques qu'excitent chez nous les beautés de la forme, de la couleur ou du dessin de ces plumes; ou des goûts esthétiques moins vraisemblables encore qui lui feraient choisir son compagnon en raison de différences de détail dans les formes, les couleurs ou les dessins. P. 396.

[Уоллес. Дарвинизм]

[Мне всегда казалось, что эта теория абсолютно бездоказательна и что она совершенно не соответствует фактам. Стр. 369.

У птиц: необходимость высиживания яиц (стр. 372). Во время этой операции они находятся на виду и под угрозой нападения многочисленных врагов — пожирателей яиц и птиц; поэтому жизненной необходимостью для них является защитная окраска всех частей тела, находящихся на виду во время высиживания. Стр. 372.

Есть зависимость между способом устройства гнезд и окраской самок. Стр. 375.

Избыток жизненной энергии вызывает ненормальный рост тех частей оперения, в которых изобилует мускульная и нервная энергия... результатом этого является непрерывное развитие этих частей, что происходит путем естественного отбора, сохраняющего наиболее сильные и здоровые особи, и также путем полового подбора, делающего самых сильных и энергичных отцами следующего поколения. Стр. 395.

Выставление на показ перьев является результатом тех же самых причин, которые привели к их образованию... Выставление перьев, как и самое их существование, становясь главным внешним показателем силы и зрелости самца, неизбежно должно привлекать к себе самку. Таким образом у нас нет никаких оснований приписывать последней какие бы то ни было эстетические эмоции, подобные тем, что у нас возбуждает красота формы, окраски и рисунка этих перьев, или же, что еще менее правдоподобно, эстетические вкусы, заставляющие ее выбирать себе самца в силу незначительных отличий в форме, окраске или рисунке его оперения].

<sup>5</sup> Г. В. Плеханов вероятно имеет здесь в виду следующее место из брошюры Иохельсона: «По рекам Ясачной и Коркодону. Древний и современный юкагирский быт и письмена», Спб. 1898:

«Полагаю, что средство для передачи друг другу своих мыслей, кроме как устной речью, которой можно пользоваться лишь в непосредственных сношениях, было найдено первобытными народами после развития языка. Мне кажется, что зачатки письменного и звукового выражения мыслей и чувств могли зародиться одновременно. Даже в животном мире мы видим зародыши письмен. След ведет волка к оленю. Последний своими ногами сообщает первому о том, что он прошел и по какому направлению пошел. В жизни первобытного охотника то, что животные пишат своими ногами, имело важное значение, и след



мог быть прототипом письма... Таким образом след мог служить образцом для употребления сознательных знаков при сношении людей на расстоянии. Но знаки эти вначале были простым изображением выражаемого ими предмета или понятия, и точность изображения была тесно связана с искусством».

Место это находится на стр. 33—34 имеющегося в плехановской библиотеке экземпляра брошюры Иохельсона. Оно заключено Г. В. Плехановым в скобки. Мы опускаем еще одно отмеченное Г. В. Плехановым место, где Иохельсон развивает те же мысли более детально.

<sup>6</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду по всей вероятности место из книги Гроссе «Die Anfänge der Kunst», Freiburg 1894, стр. 149, приводимое им в первом из опубликованных «Писем без адреса»:

«Мотивы орнаментики, заимствуемые охотничьими племенами из природы, состоят исключительно из животных и человеческих форм; они выбирают, стало быть, именно те явления, которые имеют для них наибольший практический интерес. Собираение растений, которое, конечно, тоже необходимо для него, первобытный охотник предоставляет как занятие низшего рода женщине, и сам вовсе не интересуется ими. Этим объясняется то, что в его орнаментике мы не встречаем даже и следа растительных мотивов, так богато развившихся в декоративном искусстве цивилизованных народов. В действительности, переход от животных орнаментов к растительным является символом величайшего прогресса в истории культуры—перехода от охотничьего быта к земледельческому» (Соч., т. XIV, стр. 24).

<sup>7</sup> **М а р и л л ь е** Леон (1842—1901)—французский ученый, профессор психологии и этики в Севрской высшей школе. В буржуазной науке считался авторитетом в вопросах истории и психологии религии первобытных народов. Какое именно возражение Мариллье имеет здесь в виду Г. В. Плеханов, установить не удалось.

<sup>8</sup> **Р ё с к и н** Джон (1819—1900)—английский теоретик искусства, принадлежавший к средней буржуазии и враждебно относившийся к индустриализму, вытеснявшему ручную промышленность. Проповедовал высокое значение искусства и красоты в жизни, связывая их с проблемами нравственности.

В тетрадях Г. В. Плеханова имеется другое определение искусства у Рёскина и поправка к нему Плеханова.

Выписка из Рёскина:

«Искусство есть выражение разумного и дисциплинированного наслаждения, доставляемого человеку формами и законами той вселенной, которой он составляет частицу».

Замечание Плеханова:

Надо сказать: о б р а з н о е выражение (тетрадь № 113).

<sup>9</sup> Приводим выписку из женевского издания 1902 г. в переводе В. Засулич. На экземпляре, имеющемся в плехановской библиотеке, приведенное место, на 25 стр., отмечено чертой на полях.

«Материалистическое понимание истории зиждется на том положении, что производство и обмен продуктов служат основанием всякого общественного строя; что в каждом историческом обществе распределение продуктов, а с ним и образование классов или сословий, зависит от того, как и что производится этим обществом и каким способом обмениваются произведенные продукты. Отсюда следует, что коренных причин социальных перемен и политических переворотов нужно искать не в головах людей, не в более или менее ясном понимании ими вечной истины и справедливости, а в изменении способов производства и обмена; другими словами—не в философии, а в экономии данной эпохи».

<sup>10</sup> «Здесь Родос, здесь и прыгни». В двух баснях Эзопа говорится о хвастуне, который, ссылаясь на свидетелей, рассказывал, что он однажды в Родосе совершил замечательный прыжок; на это ему ответили: «зачем свидетели, если это правда. Вот Родос, здесь и прыгни».

<sup>11</sup> Возможно, что Г. В. Плеханов имел в виду следующие высказывания Ратцеля, заимствованные им из его книги: «Völkerkunde», Leipzig 1887, т. I, стр. 17, и переведенные на отдельном листе, найденном в архиве среди многочисленных выписок по вопросам о первобытном искусстве:

«Р а т ц е л ь (Матер[иальная] культура предшествует духовной).

Сумма культурных приобретений каждой ступени развития каждого народа составляется из приобретений **д у х о в н ы х** и **м а т е р и а л ь н ы х**. Они получаются не одинаковыми средствами и не одновременно. В основе духовного культурного имущества лежит материальное... Поэтому каждый вопрос, относящийся к происхождению культуры, сводится к следующему вопросу: что содействует развитию материальных основ культуры?»

<sup>12</sup> «Поправку к Канту» находим в разных формулировках в печатаемых конспектах:

«Кант: бескорыстие; дано для индивида. А для общества польза».

Или еще:

«Вывод: на почве борьбы за существование развивается известная способность. Она потом требует самостоятельного упражнения: **б е с к о р ы с т н о е** **о т н о ш е н и е**. Но каково содержание? Изображается то, что **в а ж н о**».

Более точная формулировка возражения Г. В. Плеханова на точку зрения «бескорыстного» искусства имеется в публикуемых выше «Письмах без адреса». Там Плеханов говорит:

«...Поэтому неправильно определение: «Schön ist das, was ohne alles Interesse wohlgefällt». Но чем же заменить его?.. наслаждение художественным произведением есть наслаждение изображением того (предмета, явления или настроения духа), что полезно для рода независимо от каких бы то ни было сознательных расчетов пользы».

<sup>13</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду многочисленные рисунки первобытных народов, приведенные в книге Ernst Grosse «Die Anfänge der Kunst».

<sup>14</sup> Определить с точностью, какое именно место из своей книги «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» имеет здесь в виду Г. В. Плеханов, довольно трудно, так как вопрос этот трактуется в ней неоднократно. Приводим одно из таких мест, где развивается мысль об обратном воздействии «психологии» на «экономику».

«...раз дано состояние производительных сил, даны и свойства социальной среды, дана и соответствующая ей психология, дано и взаимодействие между средой, с одной стороны, и умами и нравами—с другой. Брюнетьер совершенно прав, говоря, что мы не только приспособляемся к среде, но и приспособляем ее к своим нуждам...» (Соч., т. VII, стр. 208).

<sup>15</sup> Приводим цитату из статьи Г. В. Плеханова «Литературные взгляды В. Г. Белинского», относящуюся к данному вопросу:

«Белинский считал французскую трагедию **у р о д л и в о й**. Он думал, что «теоретики» совершенно правы, нападая на ее форму, и что, подчиняясь правилу трех единств, могучий гений Корнеля уступал насильственному влиянию Ришелье... На самом деле французская трагедия обязана была своей формой целому ряду причин, коренившихся в ходе общественного и литературного развития Франции. Эта форма была в свое время торжеством реализма над театральными переживаниями наивной средневековой фантазии. То, что Белинский считал условным и неправдоподобным, в действительности явилось в силу стремления довести до минимума сценическую условность и сценическое неправдоподобие» (Соч., т. X, стр. 299).

<sup>16</sup> Правило трех единств—формальный закон классической драматургии, требующий максимальной концентрации драматического материала в отношении времени, места и действия. Согласно этому правилу, действие должно было развиваться на сцене в течение 24 часов, в одном месте и целостно, не перебиваясь побочными эпизодами. Во Франции правило трех единств получило свою классическую формулировку в XVII в., главным образом в работах Буало.

<sup>17</sup> М е р з э Жан (1604—1686)—французский драматург, один из родоначальников классической трагедии. Его трагедия «Софонисба», написанная в 1631 г. с соблюдением закона трех единств, еще не известного до того французской сцене, пользовалась успехом в течение десятилетий и составила эру в истории французского драматического искусства.

<sup>18</sup> Эстетика Дюбо—его книга «Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique».

<sup>19</sup> **М а р м о н т е л ь** Жан-Франсуа (1723—1799)—посредственный писатель, одно время выдвинувшийся благодаря преследованиям со стороны Сорбонны и парламента и выполнявший роль главного редактора литературных статей знаменитой «Энциклопедии».

<sup>20</sup> **Д е т у ш** Филипп (1680—1754)—французский драматург послемольеровского периода, отщепенец буржуазии, проникший в аристократическую среду. С живым юмором и остротой высмеивал в своих комедиях недостатки буржуазии, особенно тщеславие и чванство. Этой теме посвящена одна из лучших его комедий «Le glorieux».

<sup>21</sup> **П и р о н** Алексис (1689—1773)—французский поэт. Лучшая его вещь «Metromanie», комедия в стихах, осмеивающая страсть к стихотворству.

<sup>22</sup> Об остальных писателях, упоминаемых в этом отрывке, см. в примечаниях ко второй лекции третьего цикла.

<sup>23</sup> Среди картин Шарля Лебрена, самого характерного выразителя эпохи короля-солнца, имеется пять колоссальных полотен на сюжеты из истории Александра Македонского, доставивших ему благоволение Людовика XIV.

<sup>24</sup> Отзыв Гримма о Бушэ, приведенный Г. В. Плехановым в статье «Французская драматическая литература...»: «Бушэ не силен в том, что мужского пола» (Соч., т. XIV, стр. 109).

<sup>25</sup> Тогда как Лессинг, выступая против официальной церкви, доказывая условность и равноценность всех исповеданий, не доходил никогда до полного отрицания религии, отношение к ней Маркса было совершенно отрицательное. Так, в статье «К критике гегелевской философии права» Маркс говорит: «Основа иррелигиозной критики есть та, что человек делает религию, а не религия человека. Кроме того религия есть самосознание и самочувствие такого человека, который или еще не приобрел или уже опять потерял самого себя... Борьба против религии есть непосредственно борьба против того мира, духовным ароматом которого является религия... Религия есть не более как мнимое солнце, которое лишь до тех пор вращается вокруг человека, пока он не научился вращаться вокруг самого себя».

Из высказываний Маркса о религии останавливаемся на этом, так как именно оно приведено в статье Г. В. Плеханова «О так называемых религиозных исканиях в России» в доказательство отрицательного отношения Маркса к религии (Соч., т. XVII, стр. 242).

<sup>26</sup> **К а р с т е н с** Якоб-Асмус (1754—1798)—немецкий художник, родоначальник возрождения классицизма в немецком искусстве, теоретическими проповедниками которого были Винкельман, Лессинг и Гете.

<sup>27</sup> **М е н г с** Антон-Рафаэль (1728—1779)—немецкий художник, не одаренный ни глубиной художественной мысли, ни живой фантазией, стремившийся к соединению античной красоты с лучшими чертами творчества художников итальянского Возрождения.

<sup>28</sup> **Ф л е р и о** (1761—1794)—парижский мэр, друг и приверженец Робеспьера, общественный обвинитель в революционном трибунале после казни Фукье-Тенвиля. В день 9 термидора поднял народ на защиту Робеспьера. Казнен 10 термидора.

<sup>29</sup> **Г а с с е н ф р а ц** Жан-Анри (1755—1827)—рабочий-плотник, получивший высшее образование и ставший инженером. Пламенный революционер, якобинец. Участник всех крупных событий Великой французской революции.

<sup>30</sup> **Л е б о н** Жозеф (1765—1795)—якобинец, комиссар от Конвента в департаменте Соммы и Па-де-Кале. Арестован и казнен за превышение власти и незаконное влияние на суд.

<sup>31</sup> **Ш а л ь е** Мари-Жозеф (1747—1793)—якобинец, член коммуны города Лиона, известный под именем «друга бедных». Был обвинен в измене Конвенту и казнен в 1793 г.

<sup>32</sup> **Д ю ф у р н и** Луи-Пьер (1739—1796)—деятель французской революции, приверженец Дантона; впервые выступил с идеей «четвертого сословия», противопоставляя интересы фабрикантов и рабочих и указывая на то, что «огромный класс поденщиков» не может быть удовлетворительно представлен избранниками третьего сословия.

<sup>33</sup> Психологический закон Фехнера устанавливает соотношение между раздражением и вызываемым им ощущением, выражая его в следующей математической формуле: ощущение возрастает в арифметической прогрессии, когда раздражение увеличивается в геометрической, или, что то же, величины ощущений пропорциональны логарифмам величин раздражения.

<sup>34</sup> Г. В. Плеханов повидимому имеет здесь в виду следующее высказывание Фехнера о красном цвете. Даем его в переводе:

«Почему нам нравятся румяные щеки на молодом лице гораздо больше, чем бледные? Есть ли это красота, впечатление от красного цвета самого по себе? Отчасти это бесспорно. Ярkokрасное больше радует глаз, чем зеленое или бесцветное. Но, спрашиваю я снова, почему тогда такая же яркая краснота на щеках или рук не кажется нам столь же привлекательной, как румянец на щеках? Вернее сказать—совсем не нравится нам. Значит приятное впечатление от красного цвета для носа и рук перебивается каким-то неприятным элементом: В чем он может корениться? Это нетрудно открыть. Румяные щеки означают юность, здоровье, радость, расцветающую жизнь; красный нос напоминает о пьянстве и медной болезни, красные руки—о стирке, уборке, возне с грязью; все это вещи, за которыми мы не гонимся. Мы не желаем также и вспоминать о них» (G. T. F e s h n e r, *Vorschule der Aesthetik. Erster Theil*, Leipzig 1876, S. 89—90).

<sup>35</sup> Ш е н ь е Мари-Жозеф (1764—1811)—французский драматург и политический деятель, член Конвента и трибунала. Его трагедии в ложноклассическом стиле («Карл IX», «Калас», «Гракхи» и др.) пользовались большим успехом в эпоху революции.

<sup>36</sup> В своей статье «Основные вопросы марксизма» Г. В. Плеханов в доказательство того, как «неизбежны теперь попытки материалистического объяснения всех сторон человеческой культуры» (Соч., т. XVIII, стр. 230), ссылается на работу Франца Фейергерда «Die Entstehung der Stile aus der politischen Oekonomie», вышедшую в 1902 г.

## ТРИ ЛЕКЦИИ ИЗ ЦИКЛА, ПРОЧИТАННОГО В КОНЦЕ 1903 г.

Конспекты написаны рукой Г. В. Плеханова на 24 листах тонкой бумаги формата обыкновенного писчего листа. Первая и вторая лекции занимают 15 листов, исписанных с одной стороны и перенумерованных от I до 15. Вторая лекция начинается внизу 9-й страницы. Выписки к этим двум лекциям сделаны на 6 листах, из которых 3 листа другого качества и тетрадного формата. Пятая лекция написана на двух листах того же формата, вида и качества, как и первые две лекции, и заканчивается на третьем листе, занимая меньше его половины. Первые четыре страницы перенумерованы, пятая—нумерации не имеет, но наверху листа стоит: «5 лекция (продолжение)».

### 1 ИСКУССТВО [С ТОЧКИ] ЗРЕНИЯ МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЪЯСНЕНИЯ ИСТОРИИ\*

#### 1-я лекция

Тема чтений, необходимость условиться в терминологии. Что такое матер[иалистическое] объясн[ение] истории? Что такое искусство?

Метод объяснения от противоположного. Идеалистическое объяснение истории. Сен-Симон, которого иногда называют материалистом в истории, [на вопрос] «как возникла общественная организация греков?» отвечает: «религиозная система послужила у них основанием политической... Эта последняя была создана по образцу первой». Олимп был «республиканским собранием», поэтому и конституции греческих народов, как бы они ни отличались одна от другой, были республиканскими. А откуда взялась религиозная система древних гр[еков]? Она выросла из совокупности их научных понятий, из их научной системы мира. Научные | понятия греков являлись, так[им] образом,—в глазах С[ен]-Сим[она],—самым глубоким основанием их общественного быта, а развитие этих понятий главнейшей пружиной историч[еского] развития этого быта,

\* Заглавие и нумерация лекции принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

главнейшей пружиной, обуславливающей историч[еские] смены одних его форм другими (NB. Замечание о тактике, она тоже была идеалистической у него и у Фурье. Доказательство)—их попытки увлечь королей и богачей).

Подобно Сен-Сим[ону], Ог[юст] Конт, в I томе своего «Cours de philosophie positive»\* (1869, pp. 40—41) заявляет, что в последнем счете весь общественный механизм покоится на мнениях. Это повторение того мнения энциклопедистов, согласно которому *c'est l'opinion qui gouverne le monde*\*\*.

Есть другая разновидность идеализма. Абсолютный идеализм Гегеля. Падение Греции. Главнейшая причина: Греция выражала собою лишь одну| ступень в развитии абсолютной идеи 3 и должна была пасть, когда эта ступень была пройдена. Ясно, что по Гегелю общественные отношения людей и развитие этих отношений, а следовательно и вся история объясняется в последнем счете ходом развития мысли, законами логики.

Насколько верен или неверен этот взгляд с нашей точки зрения?

Возьмем вопрос о религии, как о последней причине развития общественных отношений. Можно ли признать религию такой причиной?

Многим из вас известна, вероятно, теория так называемого анимизма. Первобытный человек,—гов[орят] совр[еменные] антропологи, например английский антрополог Тейлор,—населяет окружающую его природу духами. Все, причины 4 чего он не знает, он объясняет как действие духов. Почему? Очень просто, он объясняет по аналогии с собою. Вся история науки в ее борьбе с религией есть история борьбы механического объяснения с антропоморфическим. Это неоспоримо. Но какое отношение имеет это к занимающему нас вопросу? А вот какое. Первобытный человек объясняет непонятные для него явления природы действием духов, но,—заметьте это, господа!—ему совершенно чужда та мысль, что данный дух или данные духи может или могут вызывать данное явление с целью наградить или наказать человека за|его об- 5 щественные действия. Смерть. Дух может убить. Но он убивает вовсе не затем, чтобы наказать человека за те или другие его общественные действия,—скажем за убийство, измену племени, непочтение к родит[елям] или что-нибудь подобное. Нет, за такие поступки наказывает общество, но не дух, не духи. А вследствие этого религия,—если можно назвать рел[игией] эти представления,—не имеет влияния на общественное поведение общ[ественного] че-

\* Курса положительной философии.—Р е д.

\*\* Мнение правит миром.—Р е д.

л о в е к а. Первоб[ытная] религия не есть, как говорят у нас, фактор прогресса. Лишь впоследствии она становится им. А из этого следует то, что не она определяет собою общ[ественные] отношения людей. | Необходимо, чтобы эти отношения возникли по какой-нибудь другой причине, и тогда она, на более высокой стадии, — о с в я щ а е т и х. Стало быть, религиозные представления, как заповедь, — сами о т р а ж а ю т собою данные отношения. Пример, р е л и г и я б р а м и н о в с ее освящением к а с т. Что чему предшествовало? Религия браминов кастам, или наоборот? По-нашему, наоборот, но в таком случае, откуда же взялись общественные отношения? Предположим, что они явились, как результат общественных п о н я т и й, и посмотрим, выдерживает ли критику такое представление: тот же общ[ественный] строй Индии с ее кастами. Люди думали, что такой строй лучше всех других, и потому его создали.

7 | Но откуда же взялось у них представление об общественном порядке, основанном на кастах? Откуда взялось у них представление о других обществен[ных] порядках? Если бы мы не знали, что такой порядок существовал, то мы наверное его не придумали бы. П о н я т и я л ю д е й создаются на основании я в л е н и й, общ[ественные] п о н я т и я — на основании о б щ [ е с т в е н н ы х ] я в л е н и й. Правда, у людей может быть стремление к такому порядку, какого еще не было: Liberté, Egalité, Fraternité\*. Но и это стремление порождено данными отношениями, как их о т р и ц а н и е, значит, все-таки оно дано, о н о о п р е д е л е н о ими.

8 Слова Энгельса: не с о з н а н и е л ю д е й определяет их б ы т и е, а | и х б ы т и е о п р е д е л я е т собою их с о з н а н и е. Локк: нет врожденных идей. Поправка: нет идей, развивающихся самопроизвольно.

Заметив это, идем далее. Откуда же взялось «бытие»? Т. е. чем были определены его формы?

Предположим, что тут играла роль п о л и т и ч е с к а я с и л а, скажем з а в о е в а н и е. Старый порядок во Франции был основан на завоевании. Но объясняет ли оно что-нибудь? Результаты завоевания изменяются в зависимости: 1) от общ[ественных] отношений народа-завоевателя; 2) от общ[ественных] отношений завоеванного народа. Пример: Галлия, завоеванная римлянами, и Галлия, завоеванная франками. Слова, сказанные Сийесом<sup>1</sup>.

9 Почему третье сословие могло стать завоевателем? | Еди-ногласный ответ всех историков: экономическое развитие Франции.

Ответ найден: э к о н о м и к а. Но что такое экономика? Совокупность отношений в процессе производства. Они определяются состоянием производительных сил. А оно от чего за-

\* Свобода, Равенство, Братство.—Р е д.

зависит? От знаний. Но накопление знаний само обуславливается состоянием общества. Слова Ратцеля: М а т е р и а л ь н а я к у л ь т у р а предшествует духовной. Выписка, стр. 15 bis\*.

2-я лекция\*\*

М а т е р и а л ь н а я культура предшествует д у х о в н о й. И вот вам уже мате | риализм. Но это внешнее определение. Локк. 10  
Фр[анцузские] материалисты. Статуя Кондильяка<sup>2</sup>. Ее пред-  
ставления—результат полученных ею впечатлений. Маркс:  
впечатления же общественного человека изменяются вместе  
с общественными отношениями, которые [соответствуют опреде-  
ленной ступени развития материальных производительных  
сил]<sup>3</sup>. Вот почему материализм; потому что к нему вело все  
развитие материализма\*\*\*. Но можно, конечно, признавать  
это и не быть материалистом. Всякий м о ж е т быть непосле-  
довательным. И всякий имеет на это право. Только не надо зло-  
употреблять этим | правом. 11

Реалистич[еские] замечания «Р е в [о л ю ц и о н н о й] Р о с -  
с и и»<sup>4</sup>. Географическая среда и сам человек, как биологический  
и антропологический тип. Иначе: географич[еская] среда=о б ъ -  
е к т и в н ы й фактор; сам человек, со свойствами своей при-  
роды=с у б ъ е к т и в н ы й. Но Маркс не отрицает знач[е-  
ния] географической среды. Доказатель-  
ство: Маркс, Капитал, стр. 126, 128 и 424<sup>5</sup>. Сравни Р а т -  
ц е л я: V ö l k e r k u n d e (S. 17)\*\*\*\*.

Географич[еская] среда влияет на соц[иальные] отношения  
через п с и х о л о г и ю. По нашему, наоборот: она влияет на  
п с и х о л о г и ю через с о ц и о л о г и ю.

Народонаселение. Да, но абстрактные законы размножения  
существуют | только для животных и растений<sup>6</sup>. Пример из Ли- 12  
вингстонов<sup>7</sup>.

\* Выписка приведена в прим. 11 к циклу из 6 лекций.—Р е д.

\*\* Нумерация лекции принадлежит Г. В. Плеханову.—Р е д.

\*\*\* Так в рукописи.—Р е д.

\*\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

Р а т ц е л ь. V ö l k e r k u n d e, S. 17

говорит, надо заметить dass... nicht der Reichthum der Natur an  
Stoffen, sondern an Kräften oder, besser gesagt, an Kraftanregungen es  
ist, welcher die höchste Schätzung verdient. Diejenigen Gaben der  
Natur sind daher für den Menschen am wertvollsten, welche die ihm  
innewohnenden Quellen von Kraft zu dauernder Wirksamkeit erschlies-  
sen. [Наибольшую ценность представляет богатство природы не веще-  
ствами, а силами, вернее сказать—способностью к возбуждению сил.  
Поэтому для человека особенно ценны те дары природы, которые  
побуждают к длительной деятельности заложенные в нем источники  
силы].—Ред.



Итак, состояние производит[ельных] сил определяет экономику; экономика определяет социальную структуру. Соц[иальная] структура всю вообще психологию общественного человека. Значение идей не отрицается. Пояснение: у ч е н и е о п р е в р а щ е н и и э н е р г и и.

Марксизм как «практический разум» глубоко идеалистичен. Доказательство: наша задача—развитие классового самосознания. Думают, что Эн[гельс] впоследствии «поправил» свой взгляд. Пустяки: доказательство. Роль личности. Разделение на классы.

Теперь с этой точки зрения нам надо взглянуть на искусство. Давно уже сказано, что литература есть зеркало общественной  
13 жизни. | П р и м е р ы. *Petit de Juleville\**.

То же говорят и об искусстве. Стало быть влияние общественных отношений на судьбу искусства все признают теперь. Вопрос только в том, чем обуславливается развитие общественных отношений. Если нам удастся доказать, что они развиваются вследствие развития экономики, то наше дело выиграно, наша теза доказана. Но всякая новая точка зрения дает новое освещение предмета. Поэтому я и хочу побеседовать именно об искусстве. Какой будет мой план. Я возьму общество на его первонач[альной] стадии развития, т. е. на самой первонач[альной] из известных нам—общество низших охотников. Сюда принадлежат: 1) бушмены; 2) австралийцы; 3) огнеземельцы; 4) т[ак] н[азываемые] негритосы Филиппинских островов;  
14 5) минкопы Андаманских островов; | 6) ведды и 7) гиперборейцы, жив[ущие] на острове Цейлоне. Кроме того нам придется сделать экскурсию в область д о и с т о р и ч е с к о й а р х е о л о г и и, ибо некоторые наши предки оставили такие заметные следы своего существования, что по ним можно составить по-

\* Приводим выписку, озаглавленную:

П е т и д е Ж ю л е в и л л ь  
(Фарсы). *L a c o m é d i e e t c.*

Фарс, составлявший для народа и разыгрывавшийся перед народом, почти всегда служил выражением народного неудовольствия и народных предубеждений. Ни в каком другом роде неудовольствие среднего сословия против привилегированных сословий не выражалось с большей силой. Веселость перемешивается в нем с гневом, но часто гнев берет перевес (Фарс: *Eglise, Noblesse et Pauvreté* [церковь, знать и бедность]).

Фарс склоняется к падению, начиная с цар[ствования] Людовика XIII. Этот жанр был груб по преданию, если не по сущности. По мере того, как утончались нравы и язык, старая распушенность переставала нравиться людям образованным и деликатным; тогда фарс был отнесен к числу развлечений, приличных только для лакеев: «*reprouvés des gens sages*», как говорит один французский писатель в 1625 [году]. Тогда—  
т р а г е д и я.—Р е д.

нятие не только об их жизни вообще, но и об их и с к у с с т в е. Наконец, иногда я буду ссылаться и на дикие племена, стоящие несколько выше.

Потом я возьму общество, разделенное на к л а с с ы. Пример: Ф р а н ц и я в XVIII в., т. е. накануне революции.

Определение другого термина: и с к у с с т в о. Что такое искусство? Толстой. Его опреде | ление искусства и моя поправка. 15  
 Что такое предмет эстетического наслаждения? Кант: его определение...\*

5-я лекция\*\*

Упоминание о фарсе. Son déclin sous le règne de Louis XIII («Les farces réprouvées des gens sages»)\*\*\*,—говорит один писа-

\* Приводим выписки, сделанные на 3 листах (I—III) и озаглавленные:

К а н т. К р и т и к а с п о с о б н о с т и с у ж д е н и я  
 Стр. 41 (перевод Н. М. Соколова)

Чтобы решить вопрос, прекрасно что-либо или нет, мы относим представление не к объекту через рассудок для познавания, но через воображение (может быть в соединении с рассудком) к субъекту и к его чувству удовольствия или неудовольствия. Следовательно, суждение вкуса не есть познавательное суждение, значит оно не логическое, а эстетическое, а под этим понимается то, основа определения чего может быть только субъективной и не может быть какою-либо другой. Но всякое отношение представлений, даже ощущений, может быть объективным... Только не отношение к чувству удовольствия и неудовольствия, где в объекте ничего не отмечается, где только субъект чувствует, какое воздействие производит на него предмет.

Н а с л а ж д е н и е, к о т о р о е о п р е д е л я е т с у ж д е н и е  
 вкуса, свободно от всякого интереса.

К а н т, II

Каждый должен согласиться, что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса. Надо, поэтому, не быть заинтересованным в существовании вещи и в этом отношении быть совершенно равнодушным, чтобы быть судьей в делах вкуса (Кр. сп. суждения, стр. 44, С.-Петербург 1898 г.).

К а н т, III

(Стр. 80, § 17)

Нельзя дать никакого объективного правила вкуса, которое через понятие определяло бы, что прекрасно. Всякое суждение из этого источника есть эстетическое, т. е. чувство субъекта, а не понятие об объекте служит основой его определения.—Р е д.

\*\* Нумерация лекции принадлежит Г. В. Плеханову. Промежуточные лекции не найдены.—Р е д.

\*\*\* Его упадок в царствование Людовика XIII («Фарсы не одобряемы благоразумными людьми»).—Р е д.

тель в 1625 г. Трагедия. Буржуазная драма. Возрождение драмы. Она поддерживается восхищением перед античными добродетелями. Тут же и источник ее падения. Вопрос P e t i t d e J u l l e v i l l e 'я: D'où vient que les hommes les plus ardents aux nouveautés dans l'ordre politique et social se montrèrent si modérés dans les réformes littéraires? Les l i b é r a u x seront c l a s s i q u e s, révolutionnaires en politique, conservateurs en poésie.

Or puisque la littérature classique s'était réclamée de l'antiquité, toute la rénovation littéraire eût été forcée de se rattacher, plus ou moins vaguement, au moyen âge. C'est pourquoi, il n'y eut pas sous la Révolution une seule tentative sérieuse de rénovation de l'art dramatique. L'ombre de Lycurgue, qui n'y pensait guère, protégea les trois unités, p. 334. Le théâtre en France»\*.

Во время революции «La politique envahit la scène»\*\*. В 1804 г. М. J. Chénier радуется, что философский характер imprimé par le grand homme (Voltaire) à la tragédie s'est également conservé dans le choix de quelques sujets et dans la manière de les traiter\*\*\*. Ж и в о п и с ь: Л е б р е н. Б у ш э. Д а в и д.

Лебрен, живописец de Louis XIV. Военная эпопея Александра Македонского. Написана по окончании блестящей военной кампании во Фландрии: осада Турнэ длилась всего 2 дня; осада Фюрна, Куртрэ, Дуэ—столько же, Лилля—9 дней. Это был золотой век золотого века монархии. Его L e s B a t a i l l e s\*\*\*\* имели колоссальный успех. Воскликание du père Etienne Carneau. В Версали, на потолке du Salon de Guerre\*\*\*\*\*—Ф р а н ц и я. Одета в пурпур, закована в латы. На щите великой страны—Людовик XIV, увенчанный лаврами. Ее окружают фигуры, олицетворяющие победы («les victoires»): в углах—Испания, Голландия, Германия в более или менее униженных позах. В S a l o n d e l a p a i x\*\*\*\*\* опять Франция—сидящая на колеснице, которую везут горлицы, управляемые амурами. Ее благословляет вся Европа, а нации (Германия, Испания, Голландия) уже не боятся, а радуются. Находящиеся там peintures—d e s o d e s

\* Отчего происходит, что люди, самые пылкие к новшествам в политической и социальной области, оказываются умеренными, когда речь заходит о литературных реформах? Л и б е р а л ы будут к л а с с и к а м и, революционеры в политике—консерваторами в поэзии...

Но раз классическая литература провозгласила свою связь с античностью, всякое литературное обновление должно было уже более или менее отчетливо связать себя с средневековьем. Вот почему во время революции не было ни единой серьезной попытки обновления драматического искусства. Тень Ликурга, сама того не сознавая, покровительствовала трем единствам. Стр. 334. Театр во Франции.—Р е д.

\*\* Политика завладела сценой.—Р е д.

\*\*\* Философский характер, сообщенный трагедии великим человеком (Вольтером), сохранился как в выборе некоторых сюжетов, так и в манере их трактовки.—Р е д.

\*\*\*\* Битвы.—Р е д.

\*\*\*\*\* Зал войны.—Р е д.

\*\*\*\*\* Зал мира. —Р е д.

(I)

Искусство от природы и жизни  
Искусство и жизнь  
Искусство.

1-ая лекция.

Что такое искусство? Искусство ли это  
быть и не думать о нем? Или же  
оно должно быть? Или же  
искусство?

Искусство искусства от природы и жизни  
Искусство. Искусство ли это искусство  
Искусство. Сказано, что искусство не  
должно быть искусством, а должно быть  
жизнью. Искусство ли это искусство  
или же искусство? Искусство ли это  
искусство? Искусство ли это искусство?  
Искусство ли это искусство? Искусство  
ли это искусство? Искусство ли это  
искусство? Искусство ли это искусство?  
Искусство ли это искусство? Искусство  
ли это искусство? Искусство ли это  
искусство? Искусство ли это искусство?

Конспекты

1<sup>я</sup> лекция

1<sup>ая</sup> половина

Вспомогательная, теоретическая, ~~и т.д.~~ и т.д.  
 теоретическая терминология. Что же такое ~~теория~~  
 матер. тоничность материи? И что такое искусство?  
 Матер. тоничность материи. Сегодня рассмотрим  
 иррегулярно, идеализируют тоничность материи, ~~и т.д.~~  
~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~ Оно является  
 в 19<sup>м</sup> веке ~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~  
 и само собой изобретено. 18<sup>й</sup> век. Переходит в  
 в 19<sup>й</sup> век. В 19<sup>м</sup> веке, Сен-симон, Его влияние на развитие  
 теоретически-тоничность вещей Тревной Тренин. Религиозно-  
 искусство искусство основной тоничности вещей, Дока-  
 зательство! Климат сего десятилетия. Основы теории  
 в искусстве - ~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~ ~~и т.д.~~  
 искусство искусство искусства искусства искусства  
 в искусстве идеализируют, идеализируют, идеализируют  
 Тренин. Развитие абсолютной идеи, как тоничности  
 иррегулярно тоничности. Димитрий, и т.д., и  
самостоятельно мысль основывающую себя  
 иррегулярно тоничности. Конец теории иррегулярно  
 тоничности тоничности. Тренин, Маркс, идеализируют  
 не есть отражение материальности. Идея-  
 слияние иррегулярно тоничности к Fine Critique R. Bk.

Первая страница первой лекции об искусстве из цикла, прочитанного в Льеже и Париже в 1904 г.

guerrères\*. Louis XV. После смерти Louis XIV la France galante sort de la France fastueuse. Boucher=la peinture des grâces et des amours\*\*. Его пасторали—маскированные придворные балы. Публика: enthousiasme général et les idolâtries\*\*\*. Молодежь ехала в Рим с его образами и возвращалась не с впечатлениями, полученными от великих мастеров Возрождения, а с воспоминаниями о нем же.

Chardin. Greuze. «Moeurs bourgeoises». Le père de famille. Выставлена в Salon 1755 г.: une espèce d'ovation. En 1761—l'Accordée du village—admiration générale\*\*\*\*. Но он еще не революционер. Для него попы—les conservateurs de la religion et des mœurs, pères spirituels de tous les citoyens (см. его Lettres à mm. les curés в «Journal de Paris», 5 décembre 1786)\*\*\*\*\*<sup>8</sup>. Но уже дух революции проникает в среду художников. В пятидесятых годах и сключают из римской Академии художеств ученика, отказавшегося поветь. В 1767 другой ученик, архитектор Adrien Mouton за то же несет то же наказание. К Mouton присоединяется скульптор Claude Monot—его тоже исключают. «Общество» страшно сочувствует Mouton. Mouton подает в суд. Суд Châtelet признает, что он прав. Директор римской академии присуждается заплатить в его пользу 20 000 ливров. В 1774 г. директора смещают.

Уже в 1753 г. Гримм строго отзывается о Бушэ в своей Correspondance littéraire: «Boucher n'est pas fort sur le masculin»\*\*\*\*\*. И это правда. Masculin у него преимущественно амуры, которых так бранил Дидеро.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Знаменитая фраза аббата Сийеса из его брошюры «Что такое третье сословие», вышедшей в 1789 г.: «Что такое третье сословие?—Ничто. Чем оно должно стать?—Всем».

<sup>2</sup> Вопреки Локку, допускавшему двойкий источник познания—ощущения и рефлексию,—Кондильяк признавал только один самостоятельный источник познания—ощущения, совокупность которых и вызывает суждение. Изображая историю развития души, Кондильяк исходит из чисто априорного построения—статуи, живой, но не одухотворенной, которую он постепенно одаряет различными способностями ощущений и из них извлекает различные группы понятий.

\* Картины—воинственные оды.—Р е д.

\*\* Галантная Франция выходит из недр Франции величественной. Бушэ—художник граций и амуров.—Р е д.

\*\*\* Общий энтузиазм и поклонение.—Р е д.

\*\*\*\* Шардэн. Грёз. «Буржуазные нравы». Отец семейства. Выставлена в салоне 1755 г. Нечто вроде овации. В 1761 г.—Деревенская невеста—общее восхищение.—Р е д.

\*\*\*\*\* Для него попы—хранители религии и нравов, духовные отцы всех граждан (см. его письма к г.г. священникам в «Journal de Paris», 5 декабря 1786 г.).—Р е д.

\*\*\*\*\* ... в своей литературной переписке: «Бушэ не силен в изображении мужского пола».—Р е д.

В «Очерках по истории материализма» Г. В. Плеханов отмечает, что человек получает впечатления не только от природы, но и от социальной среды.

«Знаменитая, придуманная Кондильяком статуя,—пишет он,—могла бы притти в состояние покоя лишь после того, как ей удалось бы объяснить перемену своих «мнений» посредством перемены ее социальных отношений, т. е. отношений к себе подобным» (Соч., т. VIII, стр. 71).

<sup>3</sup> В тексте сказано: «которые и т. д.». Конец фразы приведен предположительно из предисловия к брошюре Маркса «К критике политической экономии», М. 1896, стр. X.

<sup>4</sup> «Революционная Россия»—центральный орган партии социалистов-революционеров, выходивший за границей с января 1901 по декабрь 1905 г.

Речь идет здесь о передовице, помещенной в № 36 «Революционной России» от 15 ноября 1903 г. под заглавием «К вопросу о теоретическом обосновании социализма». Приводим место из этой статьи, о котором говорит Г. В. Плеханов.

«Реалистическое понимание истории должно итти в своем анализе гораздо дальше и захватить предмет гораздо шире. Естественная, географическая, климатическая и почвенная среда—вот наиболее первичное объективное условие исторического развития; человек, как биологический и антропологический тип, с его тенденцией размножаться и размножать свои потребности,—вот наиболее первичное субъективное условие исторического развития».

<sup>5</sup> По вопросу о значении географической среды находим у Маркса в «Капитале», т. I, Спб., изд. О. Н. Поповой, 1899, на указанных Плехановым страницах, следующие высказывания:

Стр. 126:

«Труд есть прежде всего процесс, происходящий между человеком и природой, процесс, в котором человек посредством своей деятельности содействует обмену веществ между собой и природой, регулирует и контролирует его. По отношению к данной природой материи он сам выступает как сила природы... Действуя в этом процессе на внешнюю природу и изменяя ее, он в то же время изменяет и свою собственную природу...»

Стр. 128 (о значении природных условий при создании орудий труда):

«...Итак, само данное природой вещество становится органом деятельности человека, органом, который он присоединяет к своим собственным органам, удлинняя таким образом вопреки библии свое тело. Земля, которая является первоначальной кладовой его съестных припасов, образует также и первоначальный арсенал его орудий труда. Она доставляет ему например камень, который служит ему для метания, трения, давления, резания и т. д.»

Стр. 424:

«Помимо большего или меньшего развития общественного производства, производительность труда зависит от естественных условий. Они все могут быть сведены к природе самого человека, расе и т. д., или к окружающей его природе. Внешние условия природы с экономической точки зрения распадаются на две большие группы: естественные богатства, воплощенные в средствах существования, т. е. плодородие почвы, обильные рыбы воды и т. д., и естественные богатства, воплощенные в средствах труда, как-то: водяная сила, судоходные реки, лес, металлы, уголь и т. д. В начале цивилизации решающее значение имеет первый, а на более высоких ступенях развития—второй род естественных богатств».

<sup>6</sup> Фраза взята из первого тома «Капитала» Маркса. Там она приведена в следующем тексте:

«...производя накопление капитала, рабочее население производит в то же время возрастающий относительный избыток самого себя. Это есть тот закон возрастания населения, который свойствен капиталистическому способу производства, как вообще каждому исторически-особенному способу производства соответствует свой собственный закон возрастания населения, имеющий только историческое значение. Абстрактный закон размножения существует только для растений и животных» (К. Маркс, Капитал, т. I, Спб. 1872, стр. 543).

<sup>7</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду по всей вероятности следующее место из книги David et Charles Livingston «Explorations du Zambèze et de ses affluents», Paris 1866, p. 262—263, относящееся к племени макололо (даем его в переводе):

«Хотя полигамия имеет целью увеличение населения, на деле она, напротив, приводит к его уменьшению. Богатые старики, у которых много скота, забирают себе в жены всех красивых девушек. Безобразный, но очень богатый человек, настолько слепой, что его нужно водить, является обладателем двух самых красивых девушек в городе... Молодые люди, лишенные скота, т. е. неимущие, вынуждены оставаться холостыми или же довольствоваться дурнушками, которые не нашли себе богатого мужа. Это положение вещей по всей вероятности является источником большой безнравственности, и благодаря ему дети малочисленны».

Это место выписано Плехановым в одной из его тетрадей под заголовком: «Половой подбор в человеческом обществе». Оно же фигурирует в примечании к печатаемому выше «Письму без адреса», сопровождаясь там следующим комментарием Плеханова:

«Порабощение женщины не остается без влияния на рост населения... Прав был немецкий писатель, сказавший, что абстрактные законы размножения существуют только для животных и растений...»

<sup>8</sup> В монографии Откера о Грёзе (Hautecoeur, Louis. Greuze. Paris 1913), имеющейся в плехановской библиотеке, отчеркнуты следующие строки, относящиеся к данному вопросу (даем их в переводе):

«... он посылает в ту же газету письмо к гг. кюре. Он объясняет свой сюжет, указывает свои намерения и заключает: «Вам, охранители религии и нравственности, духовные отцы всех граждан, вам обязан я идеей этой картины. Соболаговолите же принять мое посвящение вместе с выражением моего глубокого почтения» (стр. 85).

На полях книги Г. В. Плеханов сделал пометку: «Грëз и попь».

Другое отчеркнутое им место находится на стр. 114:

«Когда критики перестают освещать своими комментариями произведения Грёза, он сам принимает на себя эту заботу. Письмо к гг. кюре... очень показательно в этом отношении. «Господа,—говорит он,—скоро появится эстамп, который носит название «Вдова и ее кюре»; картина эта по своему сюжету принадлежит к числу тех, в которых я изображал неоднократно различные жизненные положения. На ней изображен кюре, приходящий на помощь вдове и ее детям своим советом и преподающий им уроки добродетели».



## ДВЕ ЛЕКЦИИ ИЗ ЦИКЛА, ПРОЧИТАННОГО В БРЮССЕЛЕ, ЛЬЕЖЕ И ПАРИЖЕ В 1904 г.

Печатаемые конспекты представляют собой очень хорошо сохранившуюся рукопись, написанную частью в толстой ученической тетради, частью на отдельных вырванных тетрадных листах рукой Г. В. Плеханова, с незначительными пометками. Рукопись почти полная и включает в себе 74 листа, исписанные частью с одной, частью с двух сторон, в число которых входит и ряд листов с выписками, относящимися к этим лекциям. Все страницы перенумерованы арабскими цифрами.

Рукопись состоит из трех самостоятельных частей: двух редакций первой лекции и второй лекции. Первая редакция первой лекции написана в тетради и включает в себе 22 листа, из которых только 3 не связаны с тетрадью. Почти все листы исписаны с двух сторон. Нумерация страниц начинается с 1 и кончается 44. Фактически число страниц меньше, так как имеются пропуски: 7-я и 8-я страницы отсутствуют, а 21-я—24-я переложены во вторую редакцию, где они занимают место 10-й—12-й страниц. Нумерация переложенных страниц естественно двойная, причем зачеркнуты цифры 21—24, относящиеся к первой редакции. Те же страницы (о первобытной поэзии) имеют еще и третью нумерацию (2—4), свидетельствующую о том, что первоначально Г. В. Плеханов намеревался посвятить этому вопросу отдельную лекцию или начать с него доклад. Страницы 6-я и 9-я также имеют двойную нумерацию 6 <3> и 9 <6>, говорящую об их принадлежности к какой-то другой рукописи, из которой они были переложены в тетрадь вместе с отсутствующими страницами 7-й и 8-й. В рукопись вложен также вариант стр. 24-й, имеющий двойную нумерацию: 24 <5>.

Вторая редакция первой лекции включает всего 31 лист, из них 20 листов текста и 11 листов выписок. Все листы разрозненные и исписанные с одной стороны. Нумерация начинается с 1 и кончается 20. Соответствие числа страниц с количеством листов, несмотря на отсутствие 8-й страницы, объясняется наличием лишнего листа, не имеющего нумерации и заключающего в себе выводы 1-го часа.

Цитаты из иностранных источников в первой редакции приведены Плехановым в тексте на своих языках, во второй редакции они в тексте опущены и приложены на отдельных листах, в переводе самого Плеханова, с указанием в некоторых случаях, к какой странице текста они относятся. Эти переводы использованы нами в подстрочных примечаниях к первой редакции. Во второй редакции, во избежание повторений, эти выписки не печатаются.

Конспект второй лекции написан на 11 листах, пронумерованных отдельно для каждой половины вечера. обороты этих листов заняты частью вариантом 10-й страницы первой редакции первой лекции, частью французским черновиком статьи против Шмидта. Нумерация страниц по большей части двойная и даже тройная; оставшиеся незачеркнутыми цифры для первой половины вечера—1—6, для второй—1—4. Выводы написаны на ненумерованном листе с двух сторон. К лекции приложены выписки на 10 листах, в некоторых случаях с указанием страниц текста, к которым они относятся.

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

(1-я редакция)

ОБ ИСКУССТВЕ \*

1

1-й ВЕЧЕР. 1-я ПОЛОВИНА

Вступлени е. Я буду говорить об искусстве с точки зрения материалист[ического] понимания истории. Что же такое искусство? Что такое материалистическое понимание истории?

Во всяком сколько-нибудь точном исследов[ании] необходимо держаться строго определенной терминологии. И вместе с тем это почти невозможно, потому что, приступая к предм[ету], мы хуже знаем его, чем по окончании исследования. Следовательно, само исследование придает и должно придать терминологии новый, более точный и потому более ясный смысл. Стало быть, мы начинаем с некоторой предварительной, в р е м е н н о й терминологии, которую потом заменим о к о н ч а т е л ь н о й.

Каково же будет наше временное определение искусства? Граф Толстой в своей изв[естной] книге «Что такое искусство»<sup>1</sup> приводит, как вы помните, множество, как 2 он думает, самых противоречивых определ[ений] искусства и находит все их неудовлетворительными. На самом деле приводимые им определения совсем не так далеко отстоят одно от другого и далеко не так ошибочны, как это кажется Толстому. Но допустим, что он соверш[енно] прав, и посмотрим, каково определение, даваемое им самим.

Вы помните его, гг.

О п р е д е л е н и е Т о л с т о г о

Искусство есть одно из средств общен и я лю д е й м е ж д у с о б о й, особенность же этого средства общения, отличающая его [от общения] посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои м ы с л и (курсив мой), искусством же люди передают друг другу свои чувства (стр. 75).

Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая | слухом или зрением выражения чувства другого че- 3 ловека, способен испытывать то же самое чувство, к[ото]рое испытал человек, выражающий свое чувство. На этой способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства. 76. Искусство начинается тогда, когда

\* Заглавие и подзаголовки принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его. 77.

Нетрудно было бы показать, что это определение имеет много общего с определением Гегеля<sup>2</sup>. Но это неважно. Я принимаю это определение как временное и делаю только одну поправку.

Искусство выражает чувства людей, слово выражает их мысли. Это противопоставление имеет лишь тот смысл, что искусство выражает эти чувства образами, | конкретно, слово выражает их абстрактно. Но слово нужно и для искусства—пример: поэзия, орган которой есть слово. С другой стороны, красноречие тоже передает чувства, но оно не есть искусство.

Искусство есть такая деятельность, при которой люди передают друг другу свои чувства посредством живых образов.

Пойдем дальше. Толстой говор[ит]:

«Всегда, во всякое время и во всяком человеческом обществе есть общее всем людям этого общества религиозное сознание того, что дурно и что хорошо, и это-то религиозное сознание и определяет достоинство чувств, передаваемых искусством»<sup>3</sup>.

Примем на время и это определ[ение], по крайней мере запомним его, чтобы потом подвергнуть его фактической проверке, 5 и перейдем к определению | материалистич[еского] взгляда на историю.

Что такое матер[иалистическое] пон[имание] истории? Объяснение от противного, подобно тому, как есть доказательство от противного. Я напомним сначала, в чем состоит идеалистическое понимание истории и затем покажу, чем отличается от него материалистическое понимание того же предмета.

Идеал[истическое] пон[имание] истор[ии] заключ[ается] в том убеждении, что развитие мысли и знаний есть последняя и самая отдаленная причина развития человечества. Господ[ство] этого взгляда в XVIII в., откуда он перешел в XIX. Его держались Ог[юст] Конт и Сен-Симон. Взгляд Сен-Симона на происхождение общ[ественного] строя древней Греции\*.

6<3> | Греция имеет здесь особенное значение, потому что, по мнению Сен-Симона, *c'est chez les Grecs que l'esprit humain a commencé à s'occuper sérieusement de l'organisation sociale*\*\* . Как же возникла обществ[енная] организ[ация] греков? У них le

\* Следующие страницы 6<3>—9<6> написаны на отдельных листах. Стр. 7—8 отсутствуют.—Р е д.

\*\* Греки были первые, чья мысль начала заниматься серьезно общественной организацией.—Р е д.

systeme religieux avait servi de base au systeme politique... Le second avait été fait à l'imitation du premier\*. Д о к а з а т е л ь с т в о. Олимп греков есть республиканское собрание et les constitutions nationales de tous les peuples grecs, quoique différentes entre elles, avaient toutes cela de commun qu'elles étaient républicaines, pp. 140—142 («Mémoire sur la science de l'homme»)\*\*.

Итак, полит[ическое] устройство греков было результатом их религиозных взглядов. Но этого мало. Религиозные взгляды вытекают из научных понятий (научной системы мира). Следовательно, все дело в этих идеях. Этим же определялась и практическая программа, от которой Сен-Симон не отступал в сущности в течение...\*\*\* | людей обуславливаются их экономич[ескими] отношениями, которые в свою очередь определяют состоянием общественных производительных сил. Многие из вас знают, конечно, знаменитое, столько раз и. столькоими людьми цитированное место из предисловия Маркса к его книге «Zur Kritik der politischen Oekonomie»\*\*\*\*. Стр. X—XI русск[ого] перевода<sup>4</sup>. Я прочту его здесь, чтобы оживить его в памяти всех присутствующих. Итак, не сознание людей определяет формы их бытия, но напротив, общественное бытие определяет формы их сознания. Такова общая точка зрения современного материалиста на человек[еское] общество и на историю. Нам предстоит теперь взглянуть с этой точки зрения на искусство\*\*\*\*\*.

| Если правильно материалистич[еское] понимание истории 10 вообще, то оно правильно и в применении к и с к у с с т в у, т. е. иначе сказать, оно объясняет, стало быть, те факторы, которые нам известны из истории искусства у различных народов. История искусства колос[сальная] область. Изложить в два вечера всю историю искусства невозможно. Надо выбирать. Я рассмотрю: 1) искусство у охотничьих племен, 2) во Франции, начиная с эпохи Людовика XIV до появления романтизма вклю-

\* В переводе Г. В. Плеханова (т. XIV, стр. 3): «религиозная система послужила у них основанием политической системы... Эта последняя была создана по образцу первой».—Р е д.

\*\* В переводе Г. В. Плеханова (т. XIV, стр. 3): «и конституции всех народов Греции, как бы ни отличались они одна от другой, имели ту общую черту, что все они были республиканскими», стр. 140—142 («Трактат о человеческой науке»).—Р е д.

\*\*\* Дальше в тетради нехватает двух страниц, 7 и 8; содержание их можно восполнить по печатающемуся ниже краткому конспекту той же лекции (стр. 1 рукописи) и по опубликованному в XIV т. соч. Г. В. Плеханова первому «Письму без адреса» (стр. 4).—Р е д.

\*\*\*\* «К критике политической экономии».—Р е д.

\*\*\*\*\* Дальше внизу страницы вычеркнуто несколько строк, продолжение которых написано на двух отдельных листах, впоследствии вынутых Г. В. Плехановым и замененных стр. 10. Это вычеркнутое место приведено нами ниже, вслед за конспектом первой лекции, как вариант стр. 10.

чительно, т. е. почти в течение двух столетий<sup>5</sup>. Этого уже довольно. А главное мы имеем здесь две существенно различные эпохи: 1) охотничье общество, где нет классов; 2) очень развитое цивилиз[ованное] общ[ество], в котором были уже и классы, и ожесточенная борьба этих классов.

## 11 | Искусство у охотничьих племен

Почему я выбираю именно охотничьи племена? На этот вопрос легко ответит всякий тот, кто понял, в чем заключается сущность материалистич[еского] понимания истории. С о с т о я н и е п р о и з в о д и т е л ь н ы х с и л—главнейший признак классификации. У о х о т н и ч ь и х ж е племен эти силы менее развиты, чем у п а с т у ш е с к и х, и еще менее, чем у з е м л е д е л ь ч е с к и х.

Из охотничьих племен едва ли не ниже всех других стоят австралийцы. Еще не далеко то время, когда их изображали какими-то пол у-о б е з ь я н а м и. Да они и известны лучше. Взглянем же на их и с к у с с т в о.

### Т а н ц ы

12 | В настоящее время никто не назовет в е л и к и м х у д о ж н и к о м молодого человека, который неподражаемо танцует вальс или мазурку. Но в настоящее время танцы вообще не имеют большого значения. Оно ограничивается тем, что танцы облегчают сближение молодых людей обоего пола, сближение, имеющее нередко матримониальные последствия. В танцах выражается теперь, главным образом, г р а ц и я. Грация приятное свойство, но не принадлежит к числу тех свойств, без к[ото]рых не могло бы существовать общество. Первобытный танцор обнаруживает н е т о ь л ь к о г р а ц и ю. У австралийцев, например, в танцах выражаются решительно все важные для общества свойства как мужчины, так | и женщины. Ж е н с к и е т а н ц ы: женщина изображает, как она лезет на дерево для ловли о р о с с и т' а<sup>6</sup>; как она ныряет при ловле раковин; как она вырывает корни некоторых питательных растений, или как она кормит детей, или даже (с а т и р и ч [е с к и й] т а н е ц), как она ссорится с мужем. Существуют и прямо любовные танцы, но о них ниже.

Т а н ц ы м у ж ч и н: танец гребцов; танец кенгуру; танец, изображающий похищение скота у белых и т. д. Наступит время сбора плодов—танцуют, счастливая охота—[танцуют]. Это так называемые мимические танцы. Связь их со способами производства не нуждается в обнаружении: она ясна, очевидна. Тут экономический фактор бьет  
14 в глаза. | Есть другие танцы, стоящие тоже в тесной и очевидной

связи с образом жизни австралийцев: подражание различным зверям. Тут связь с экономикой тоже ясна. Кто хорошо подражает зверю, тот хорошо знает его привычки, а кто хорошо знает его привычки, тот будет хорошим охотником.

Гимнастические танцы. *Songbories*— это междуплеменные танцы, на которые собираются иногда до 400 участников. Они танцуют, напр., при заключении мира, ночью, при лунном свете. Иногда эти гимнастические танцы танцуются при наступлении времени сбора плодов, после счастливой охоты и пр. Гимнастические танцы танцуются часто обоими полами. Лучше танцует ловкий воин. Наконец бывают танцы закланья. Предполагается, что духу приятно смотреть на танец. Прямого отношения к экономике эти танцы не имеют. Но, во-первых, мы увидим, что у духа часто выпрашиваются чисто материальные блага. Во-вторых, какой танец нравится духу? Тот же, какой нравится австралийцу вообще. Тут очевидно косвенное отношение к ней. Но эти танцы редки. Замечание Толстому. Тут в искусстве выражается взгляд людей на то, что хорошо и что дурно, но, вообще говоря, эти взгляды нерелигиозны<sup>7</sup>. 15

Перейдем к другому искусству—орнаментике. Каковы мотивы орнаментики? Их два рода: 1) природа; 2) техника. Теперь признано, что австралийские украшения оружия очень часто представляют [собой изображения] | внешних покровов животного: шерсти кенгуру, кожи змеи, ящерицы; другая гипотеза—Любке: из техники<sup>8</sup>; иногда на дубине австралийца грубо начерчен план той или иной местности. Затем в виде украшения является знак собственности. Так как частная собственность развита мало, то знак является знаком собственности племенной. Каждое племя имеет свой знак—Kobong (америк[анский] *totem*): кенгуру, коршун и пр. 16

Замечательно, что у охотничьих племен растения совершенно не фигурируют в качестве украшений.

Техника. Многие первобытные племена украшают свою посуду так называемыми текстильными украшениями. Почему? Нолтес объясняет это так: | горшечное искусство мо- 17  
ложе плетения, плетенка моложе\* горшка. Точно так же объясняется изображение повязки, скажем, на ручке топора. Такую же роль поставщика мотивов для орнаментики играет ткачество. Вообще, по замечанию Любке, первобытное искусство можно подразделить по эпохам: каменный век, бронзовый век, железный век и т. д.<sup>9</sup>.

К числу орнаментов принадлежит украшение собственного

\* Повидимому здесь описка, надо «старше».—Р е д.

тела, так называемая *к о с м е т и к а*: раскрашивание, татуировка и рубцование.

Швейнфурт<sup>10</sup>: все матери всего земного шара стараются развить у своих детей анатомические особенности племени.

18 Есть основание думать, что при *р а с к р а ш и в а н и и* себя человек стремится подражать животному. То же и с *в о л о с а м и*. Но несомненно, что тут имеет значение и *ц в е т к о ж и*. Чернокожие окрашивают себя в белый цвет. Часто раскрашивание, напр[имер], при смерти какого-нибудь члена племени, изображает собою степень родства. | У *D i n k a s'о* в племена узнают себя по рисунку. Часто и при рубцовании линии соответствуют *в о з р а с т у*, на юго-востоке Австралии самые возрасты называются часто по рисунку рубцов.

Тут же играет роль и хвастовство ловкостью: передник австралийца из 300 кроликовых хвостиков. Смысл ясен. Обычно то, что делает воина страшным и ловким, нравится женщинам. Цель украшения понравиться другому полу. На островке *Ф л и н д е р с А й л е н д е*, около Тасмании, молодые люди чуть не взбунтовались, когда местная колониальная администрация запретила им краситься в красный цвет: нас не будут любить девушки, говорили они.

19 К числу украшений относятся также те операции, которым подвергаются *з у б ы*. Иногда их *о б т а ч и в а ю т*, | в Африке иногда вырывают верхние резцы. Почему? Швейнфурт отвечает: потому, что это делает людей похожими на жвачных животных, которых почти боготворят («*Au soeur de l'Afrique*», t. I, p. 147, Paris 1875\*). У динкасов татуируются только мужчины: это отражает первое разделение труда: *разд[еление]* между мужчиной и женщиной. То же проявляется и в одежде, мужчины считают постыдной всякую одежду: это, говорят они, достойно лишь женщины. Швейнфурт, который одевался, как европеец, был прозван динкасами—*т у р ч а н к о й*. У тех же динкасов железо есть самый драгоценный металл, и женщины носят огромные тяжести в виде украшений.

20 | *Б о т о к и* и *п е л л е* (кольцо в губе). («*Exploration du Zambèze*»\*\*). Давид и Чарльз Ливингстоны рассказывают, что они спросили одного старого начальника: зачем женщины носят *п е л л е*.—Как зачем? воскликнул он. У мужчин борода, а у женщин нет бороды и если бы *п е л л е* не заменяло бороду, то они были бы безобразны<sup>11</sup>.

Наконец, капитан Спэк рассказывает («*Les sources du Nil*»\*\*\*<sup>12</sup>), что *в о р у* на его глазах вымазали лицо *б е л о й к р а с к о й*. Там к белым относятся с презрением\*\*\*\*.

\* «В сердце Африки», т. I, стр. 147, Париж 1875.—Р е д.

\*\* «Исследование Замбези».—Р е д.

\*\*\* «Истоки Нила».—Р е д.

\*\*\*\* Следующие 3 страницы имеют тройную нумерацию. Они отно-

Поэзия: Sprachlicher Ausdruck von äusseren oder inneren Erscheinungen in ästhetisch wirksamer Form zu ästhetischem Zwecke\*.

Песня ботокудов: Heute haben wir gute Jagd; wir tödteten ein Thier; jetzt haben wir zu essen; Fleisch ist gut; Branntwein gut\*\* (сообщено Ehrenreich'ом).

Или еще: предводитель бесстрашен! Предводитель не знает страха! и т. д.

Австралийцы. Всегда поют. Пример:

Нарриниери идут,  
Нарриниери идут,  
Скоро придут!  
Они несут кенгуру  
И быстро шагают.  
Нарриниери идут,  
Нарриниери идут.

Охотничья песня австралийца:

Кенгуру бежал быстро,  
А я еще быстрее.  
Кенгуру жирен:  
Я его съел.  
О кенгуру! кенгуру!

<22>  
11

Военная песня:

Коли его в лоб,  
Коли его в грудь,  
Коли его в живот,  
Коли его в сердце,  
Коли его в плечо,  
и т. д.

Иногда они насмеваются над своими врагами:

Вот так ноги!  
Вот так ноги!  
Длинноногий ты кенгуру!

Похоронная песня, пропетая при погребении одного из членов одного из юго-западных племен Австралии:

саятся к двум конспектам, подробному и более краткому, публикуемому ниже. Чтобы не нарушать цельности конспектов, мы печатаем их дважды. По техническим соображениям воспроизводим на полях только двойную нумерацию.—Р е д.

\* Словесное выражение внешних или внутренних явлений в эстетически действенной форме для эстетической цели.—Р е д.

\*\* Сегодня была хорошая охота; мы убили зверя, теперь у нас есть пища. Мясо хорошее; водка хорошая.—Р е д.



М о л о д ы е   ж е н щ и н ы   п о ю т :

О, мой молодой брат!

С т а р ы е :

О, мой молодой сын!

В м е с т е :

Никогда, никогда мы тебя не увидим!

Их песни идут из ж е л у д к а, а не из с е р д ц а.

<23>  
12

У нас лирика говорит много о любви. Нам неизвестна пока ни одна любовная песня охотничьих племен. Точно так же нет места и любви к природе. Нам известна только одна эскимосская песня, воспевающая облака, окружившие вершину горы. Да и тут поэтическое, любовь к природе, собственно отсутствует: вижу большую гору, окруженную облаками, она велика, она окружена облаками и т. д. Бедность содержания такова, что часто племя поет песню, слов которой оно не понимает. Ясное дело, что здесь главное напев и ритм. Вообще на этой ступени лирика имеет более музыкальное, чем поэтическое, значение.

24

Эпос. Говорят, поэзия начинается эпосом. У греков известных истории это было так, но [не у] первобытных народов. Эпические их рассказы воспевают обыкновенно храбрость, мужество, выносливость. Сказка эскимосов о Кагзакзуке. Он был бедняк и много страдал от богатых своих соплеменников. Однажды пришел дух в виде волка и, обернув его хвостом, трижды ударил его об землю и т. д. Сделавшись сильным, истребив медведей, он отомстил за себя своим притеснителям, перебив их или изуродовав. Только бедных пощадил он, потому что бедные любили и жалели его. Отражением начинающейся борьбы между богатыми и бедными\*.

25

Драма. Алеутская, виденная участниками экспедиции Крузенштерна<sup>13</sup>. Один алеут, вооружившись луком, представлял охотника, другой птицу. Один выражает телодвижениями радость по поводу того, что ему удалось открыть такую красивую птицу, но не решается убить ее. Другой подражает движениям птицы и старается уйти от охотника. Охотник, наконец, стреляет. Птица шатается, бьет крыльями и падает. Охотник от радости пляшет. Но потом он сожалеет о том, что убил такую красивую птицу. Птица вдруг превращается в прекрасную женщину и падает ему на шею.

Австралийская. Оркестр—100 женщин, зрителей до 500. I сцена. Актеры изображают стадо коров; они лежат и пережевывают пищу. II [сцена]. Является отряд воинов, который крадется к стаду и нападает на него, убивает коров,

\* См. вариант стр. 13 рукописи в конце лекции.—Р е д.

«снимает с них кожу и т. д. III сцена. Появление белых; сражение с ними дикарей; победа последних. | Зрелище битвы так 26 увлекло и зрителей и актеров, что драма чуть было не перешла в настоящее сражение.

Таково первобытное искусство. Посмотрим, насколько подтверждает или видоизменяет знакомство с ним то определение, к[ото]рое мы заимствовали у Толстого.

Искусство есть одно из средств общения между людьми. Оно есть общение посредством образов. Оно выражает то, что первобытным людям кажется хорошим. Это сознание того, что хорошо, вопреки Толстому, не есть религиозное сознание. Определяется оно или непосредственно экономикой и техникой производства, или теми обществ[енными] нуждами и отношениями, к[ото]рые вырастают на этой почве. Наконец, заметим, что о б щ е н и е между людьми надо понимать с оговоркой: «к о л и е г о в б о к»; К а г з а к з у к и рассказы Баронга о зайце<sup>14</sup>.

[1-й ВЕЧЕР. 2-я ПОЛОВИНА\*

27

«Кенгуру был жирен; я его съел», или сладок горох, который едят белые. Это лирика желудка. И на счет этой лирики нам скажут, пожалуй, ну да, тут «экономический фактор» господствует безраздельно. Но так ли обстоит дело в более развитом обществе? Посмотрим.

Перенесемся из охотничьего общества в среду цивилизации, из эвкалиптовых лесов Австралии в один из тех парижских салонов, которые в течение первой половины XVII в. устраивались в подражание знаменитому салону Madame de Rambouillet<sup>15</sup>.

| В самых модных салонах того времени мало говорили 28 о п о л и т и к е, главный, почти исключит[ельный] интерес— л и т е р а т у р а. Какие же лит[ературные] произвед[ения] обсуждались салонными людьми того времени? Пример. В 1610 г. вышел роман Оноре д'Юрфэ: Астрея<sup>16</sup>, и сразу приобрел огромную з н а м е н и т о с т ь\*\*. Действующие лица этого романа разделяются на три класса (действие в Галлии IV в. нашей эры): 1) друиды и весталки; 2) рыцари и нимфы; 3) пастухи и пастушки. Пастухи и пастушки—это низший класс, как бы народ той фантастической страны, к[ото]рая изображается у д'Ю р ф э. Но это очень утонченный народ. Автор говорит в предисловии, обращаясь к Астрее:

«Si l'on te reproche que tu ne parles pas le langage des villageois et que ni toi, ni ta troupe ne sentez guère les brebis et les chèvres, répons leur, ma bergère, que tu n'es pas ni celles qui te suivent de ces bergères nécessaires qui, pour | gagner leur 29 vie, conduisent des troupeaux aux pâturages; mais que vous

\* Заголовки Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* Так у Г. В. Плеханова.—Р е д.

n'avez pris cette condition que pour vivre plus doucement et sans contrainte»\*.

Как видите, автор относится очень пренебрежительно к экономич[ескому] фактору; его герои—пастухи по склонности, а не по экономич[еской] необходимости. Их стада дают им мало труда; они занимаются больше л ю б о в ь ю. Одно из действующих лиц, С е л а д о н<sup>17</sup>, имя к[ото]рого сделалось нарицательным, пишет 12 заповедей любви, к[ото]рые остальные спешат исполнить. Вот некоторые из этих заповедей:

- I. Il faut aimer à l'excès.
- II. N'aimer qu'une seule personne.
- III. N'avoir point d'autre passion que son amour.
- VI. Défendre sa bergère\*\*.

30 | Повторяю, этот роман имел огромный успех. Им упивались целые поколения. Известный баснописец Лафонтен говорил о нем:

Etant petit garçon je lisais ce roman,  
Et je le lis encore ayant la barbe grise\*\*\*.

Ясно, что он соответствовал настроению. Это доказывается тем, что подобных романов было много и что они очень долго пользовались огромной популярностью. В 1654 г. вышел не менее знаменитый роман Скюдери<sup>18</sup>: С l é l i e<sup>19</sup>, который стал настоящим учебником галантности. Тут была помещена знаменитая C a r t e d u T e n d r e. Задача: как из города N o u v e l l e a m i t i é добраться до города T e n d r e? Их три: возьмем T e n d r e s u r E s t i m e. Вы едете так: Grand Esprit, Jolis Vers, Billet galant, Billet doux, Sincérité, Grand Coeur, Générosité, Probité, Exactitude, Respect et Bonté. Приятнее всего T e n d r e s u r I n c l i n a t i o n (2-е Tendre sur Reconnaissance)\*\*\*\*.

\* В переводе Г. В. Плеханова: «Если тебя упрекнут, что ты не говоришь языком сельских жителей и что ни ты, ни твои товарищи не имеете запаха коз и овец, ответь, моя пастушка, что ни ты, ни окружающие тебя не принадлежите к числу тех нуждающихся пастухов, которые пасут свои стада, чтобы заработать себе на хлеб; но что вы выбрали это занятие единственно для того, чтобы жить в тишине и без стеснения».

Перевод находится среди выписок Г. В. Плеханова, относящихся к печатаемой ниже редакции той же лекции.—Р е д.

\*\* I. Надо любить беспредельно.

II. Любить только одну.

III. Не иметь иных страстей, кроме любви...

VI. Защищать свою пастушку.—Р е д.

\*\*\* Когда я был маленьким мальчиком, я читал этот роман, и я читаю его еще и теперь, когда моя борода поседела.—Р е д. \*

\*\*\*\* Карта Нежности. Задача: как из города Н о в а я Д р у ж б а добраться до города Н е ж н о с т ь? Их три: возьмем Н е ж н о с т ь н а У в а ж е н и и. Вы едете так: Большой Ум, Красивые стихи, Галантное послание, Нежная записочка, Искренность, Великодушие, Честность, Точность, Уважение и Доброта. Приятнее всего Нежность на Симпатии (2-я Нежность на Признательности).—Р е д.

| Эта «карта нежности» очень занимала посетителей 31  
тогдашних салонов. Расстояние между этой картой и поэзией  
австралийца очень далеко. В салоне нельзя произнести слово:  
роітріне\*. Неприлично. Почему? Потому что напоминает  
блюдо: роітріне де веау\*\*. Стало быть, на эту литературу  
экономика тогдашней Франции не имела влияния? Прямого  
влияния—нет. Но Санчо-Пансо спрашивал Дон-Кихота, на  
какие деньги разъезжают странствующие рыцари? Подобно  
этому можно спросить: на какие деньги жили салонные кавалеры  
и дамы, изучавшие «карту нежности»?

Оноре д'Юрфэ недаром предупредил читателя на счет того, 32:  
что его герои | пастухи не по нужде, а по склонности. Он понимал,  
что если бы они были людьми из настоящего народа, им невоз-  
можно было бы заниматься тем, чем они занимались в романе.  
Стало быть, для существования таких идеалов нужно суще-  
ствование такого класса, к[ото]рый м о г б ы жить без труда.  
Другими словами, нужно разделение общества на классы. Это  
разделение обуславливается э к о н о м и ч[е с к и м и] п р и -  
ч и н а м и. Итак, экономия и здесь продолжает действовать,  
но она действует не непосредственно: она лишь создает то по-  
ложение, при котором люди м о г у т предаваться мечтам и стра-  
стям, как говорит наш Некрасов<sup>20</sup>.

Но ведь разделение общества на классы существует давно;  
оно существует и теперь. И теперь есть во Франции люди, жи-  
вущие без труда; отчего же | экономически обеспеченная Фран- 33:  
ция увлекалась романами д'Юрфэ и Скюдери только в извест-  
ный период своего развития?

Каждый раз, когда мы наталкиваемся на такой вопрос, мы  
должны выяснить себе, каково было настроение п р е д ш е -  
с т в у ю щ е й э п о х и.

Какова же была предшествующая эпоха во Франции? Это  
была эпоха религиозных войн, достигших своего апогея в зна-  
менитую Варфоломеевскую ночь (24 авг[уста] 1572 г.)<sup>21</sup>.  
Произошло одичание нравов и, как реакция, явилась р г é с і о -  
s і t é\*\*\*<sup>22</sup>. Это может показаться натянутым. Два автора: 1) М о -  
r і l l o t, l e R o m a n e n F r a n c e\*\*\*\*, 2) G. Lanson, автор  
известной «Истории литературы во Франции».

| Morillot (pp. 17—18): «Rien n'incline plus les esprits à 34  
la pastorale que les révolutions et les troubles civiles. Au sortir  
des horreurs de la Ligue on devait naturellement s'éprendre  
d'un idéal de politesse et de douceur; les compagnons du Béar-  
nais en introduisant à la cour les grossièretés des camps, rendaient  
plus pressant le besoin d'une réforme dans la langue et dans

\* Грудь.—Р е д.

\*\* Телячья грудинка.—Р е д.

\*\*\* Жеманность.—Р е д.

\*\*\*\* Морильо, Роман во Франции.—Р е д.

les mœurs. C'est l'époque où Catherine de Vivonne<sup>23</sup> cesse d'aller aux assemblées du Louvre et réunit chez elle une société d'élite qui mettra toute sa gloire à parler purement» etc\*..

35 L a n s o n: «On ne saurait dire à quel point l'ignorance, la grossièreté, la brutalité étaient venues, après quarante ans de guerres civiles, à la cour et dans la noblesse. Les dames telles que la marquise de Rambouillet, furent les institutrices de la haute société; elles firent de la galanterie et de la politesse  
les freins du tempérament; elles substituèrent peu à peu | des plaisirs et des goûts intellectuels aux passions et aux jouissances brutales. Les gens de lettres aidèrent les dames à parfaire leur oeuvre. La condition des uns et des autres en devenait meilleure... C'est un contre-sens d'y (в романах) chercher la peinture du monde réel: ce sont des manuels de civilité» etc., p. 376, éd. 1896\*\*.

Как видите, эта литература—классовая литература; литература данного класса на данной ступени его развития и при данных исторических обстоятельствах. P r é c i o s i t é не могла быть долговечной. Она затрагивала в н е ш н о с т ь. Она была осмеяна Буало<sup>25</sup> и Мольером<sup>26</sup>. Но литература, вытеснившая романы д'Юрфэ и Скюдери, тоже была л и т е р а т у р о й к л а с с о в о й. Возьмем трагедию. Корнель<sup>27</sup>. Расин.

#### В ы б о р с ю ж е т о в.

36 | Главные действующие лица: цари и герои. Это было отражением сословной монархии. К тому же буржуазия играла тогда подчиненную роль, не от нее зависели судьбы государства, а эти судьбы и представляют великий общественный интерес.

\* В переводе Г. В. Плеханова: Морильо: «Ничто до такой степени не располагает умы к пасторали, как революция и гражданские войны. После ужасов Лиги общество необходимо должно было увлечься идеей мягкости и вежливости; товарищи Генриха IV, принеся с собой ко двору лагерную грубость, делали тем более необходимою перемену в языке и нравах. Это была именно та эпоха, когда Catherine de Vivonne перестала ходить на придворные собрания в Лувре и соединила вокруг себя избранное общество, которое гордилось своим чистым языком, и т. д.».

Перевод взят из выписки Г. В. Плеханова к печатаемой ниже второй редакции той же лекции.—Р е д.

\*\* В переводе Г. В. Плеханова: Лансон: «Трудно и представить себе, до какой степени развились невежество и грубость после 40 лет гражданской войны при дворе и в дворянстве. Тогда дамы, например, маркиза Рамбулье, стали воспитательницами высшего общества; они сдерживали грубый темперамент учтивостью и вежливостью и мало-помалу заменили грубые физические наслаждения—наслаждениями духовными. Писатели помогали в этом дамам. И те и другие выигрывали от этой реформы нравов... Нелепо искать, как это сделал Кузэн<sup>24</sup>, в тогдашних романах портрета тогдашнего общества: романы выражали его идеалы, были учебниками вежливости, воспитательными романами» и т. д., стр. 376, изд. 1896.

Перевод взят из той же выписки—см. предыдущее примечание. В нем частью восполнены пропуски французского текста.—Р е д.

Психология героя. Сильная воля. Чем объясняется это? Психологией тогдашнего высшего класса. «Даже в женщинах того времени было мало женственного,—говорит Лансон,—они жили более головой, нежели сердцем». Тут тоже еще сказывалось влияние предыдущей эпохи: «борьба и смуты ведут к огрубению нравов, но они же закаляют характеры». Тот же Лансон в другом месте продолжает: «поколение, выросшее среди воспоминаний об ужасном прошлом и среди потрясений еще тревожного настоящего, люди эпохи 30-летней войны и заговоров против Ришелье, отличались сильной и даже грубой натурой... их романтический героизм соответствовал 37 неодолимой потребности в усилении и в деятельности». Во второй половине XVII столетия, когда окончательно восторжествовала монархия Людовика XIV, характеры героев меняются: у Расина главное место: «dans cette vie de cour, après le soin de plaire au roi, la seule affaire est l'amour, dont le monarque donne l'exemple... Cet amour s'empare de la tragédie»\*. Трагедия Расина—трагедия истинной страсти. Следовательно, тут отразилась психология высшего класса.

Так ли это? Есть ли возможность проверить то, что я говорю? Есть, и очень верный\*\*. | Именно отношение к Шекспиру в тог- 38 дашней Англии и Франции.

После реставрации в Англии<sup>28</sup> аристократия начинает отрицательно относиться к Шекспиру и питает большую симпатию к французской трагедии. Шекспира отстаивает г а л е р к а.

Это отношение к Шекспиру в Англии заходит и в XVIII в[ек]. Ю м говорит о нем, что его драматический гений преувеличивается по той же причине, по которой уродливые и непропорциональные тела кажутся больше, чем они в действительности (ignorance of all conduct)\*\*\*.

Г и б б о н<sup>29</sup> тоже увлекается французской трагедией, и это увлеч[ение] | уменьшает уважение его к Шекспиру, поклонение 39 которому ему внушалось с детства. Характернее всего отношение Р о р е'а<sup>30</sup>: Поп жалеет о том, что Шекспир писал для народа (to the people) и без покровительства со стороны высшего класса (without the patronage from the better sort). По мнению Роре'а, Шекспир писал бы лучше, если бы он пользовался покровительством короля и двора. Даже Гаррик (актер)<sup>31</sup> облагораживал Шекспира: он устранил сцену могильщиков в «Гам-

\* «В этой придворной жизни, после заботы угодить королю, единственным занятием является любовь, пример которой подает сам монарх... Эта любовь завладела трагедией».—Р е д.

\*\* В рукописи этой фразе предшествует несколько зачеркнутых слов: «Я даю два способа проверить...». Этим и объясняется неувязка между двумя предложениями в тексте.—Р е д.

\*\*\* Полное незнание приличий. Эти слова написаны Г. В. Плехановым на полях и отнесены ко всему абзацу.—Р е д.

лете». К «Королю Lear'у»\* он приделал счастливое окончание. И замечательно, что классовый характер такого отношения к Шекспиру хорошо понимала не аристократическая публика театра. Гаррик сознавался, что, переделывая Шекспира, он рискует тем, что толпа станет бросать в него скамейками. Так что французские корреспонденты Гаррика делали ему комплименты по поводу мужества, с которым он позволял себе свои переделки. *Car je connais la populace anglaise\*\*...*— прибавляет один из них.

Во Франции в XVIII в. начинается реакция буржуазии против дворянства, этим вызывается англомания и увлечение Шекспиром. Что говорят по этому поводу:

Вольтер: 25 août 1776\*\*\*. Записка его, читанная д'Аламбером в заседании Академии:

41 Гамлет—полон самых вульгарных сцен. Пример: | часовой в I сцене говорит: все тихо, я не слышал даже топота бегущей мыши. Как можно позволить себе такие выражения? восклицает Вольтер. Так можно говорить в казарме, но не в театре и не перед нацией, которая привыкла выражаться благородно (*noblement*) и перед которой надо говорить таким же образом. Какое значение имело бы вторжение Шекспира на французскую сцену?

«Вообразите, гг.,—говорит Вольтер,—Людовика XIV в зеркальной галлерее Версальского дворца, окруженного своими блестящими придворными; и когда он находится там, балаганный шут (*Gille*), покрытый лохмотьями, расталкивает толпу героев, великих людей и красавиц, составляющих этот двор, и предлагает им оставить Мольера, Корнеля и Расина для уличного кривляки, у которого | бывают иногда счастливые выходки. Как приняли бы такого шута?»

Вольтер здесь является консерватором, хотя, впрочем, он сам сознавал, что старый академический словарь слишком аристократичен и, незадолго до смерти, предлагал академии его изменить; но Шекспир казался ему слишком уж демократичным.

Дидеро,—который советовал актерам оставить напыщенную игру, говорить и двигаться естественно:—Да—возражала *Madame du Deffant*<sup>32</sup>—этак у нас на сцене Агриппина<sup>33</sup> заговорит тоном продавщицы селедок!

Наконец, еще одно свидетельство, Виктора Hugo. По словам его:

l'idiome,  
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;  
La poésie était la monarchie, un mot  
Était un duc et pair ou n'était qu'un grimaud \*\*\*\*.

\* Лиру.—Р е д.

\*\* Потому что я знаю английскую чернь.—Р е д.

\*\*\* 25 августа 1776 г.—Р е д.

\*\*\*\* Язык народа и знати был зеркалом королевства. Поэзия была монархией, слово—герцогом и пэром или же скоморохом.—Р е д.

| Тот же самый вкус сказался, например, и в убранстве садов. 43  
 По этому поводу я напомним вам одну мысль Тэна, которая была  
 высказана им в одном из первых его произведений, именно в  
 «V o u a g e a u x P u r é n é e s», и которой он, к сожалению,  
 не развил во всей ее полноте. Тэн говорит, что *les choses*  
*nous plaisent par contraste et que pour*  
*les âmes différentes, les choses belles sont*  
*différentes\**. Он поясняет эту мысль следующими  
 словами: кто вынужден всегда стоять на вытяжку, находит,  
 что сидячее положение лучше всех других. Как же применяется  
 эта мысль к объяснению любви французских аристократов  
 к садам Ленотра?<sup>34</sup> Вот как: | нам нравится неподкрашенная и не- 44  
 подстриженная природа, потому что мы дети городов, где эта  
 природа отсутствует. Мы любим ее по контрасту. А они, только  
 что вышедши из средневекового варварства и лишений продол-  
 жительных войн, должны были находить эту природу совсем  
 не интересной; с представлением о ней связывалось у них пред-  
 ставление о лишениях, и притом *nul jardin n'est mieux fait*  
*pour se montrer en grand costume et en grande compagnie pour*  
*faire la révérence, pour causer, pour nouer des intrigues des*  
*galanteri[es] et d'affaires\*\**.

### ВАРИАНТЫ ОТДЕЛЬНЫХ МЕСТ ПЕРВОЙ ЛЕКЦИИ

#### Вариант стр. 10 \*\*\*

Область искусства очень обширна. Его история охватывает 9<6>  
 весь тот огромный период времени, который простирается от  
 самых низших | (из известных нам) ступеней развития и вплоть 7  
 до наших дней. Само собою понятно, что мы не справимся со  
 всей совокупностью этого материала в течение вечера. Надо,  
 стало быть, сделать некоторый выбор. Как же сделать его?  
 На чем остановиться?

Я думаю, что удобнее всего будет, во-первых, взять лишь  
 некоторые отрасли искусства: например, п о э з и ю и ж и в о -  
 п и с ь, и, во-вторых, рассмотреть лишь некоторые эпохи в раз-

\* Что вещи нам нравятся по контрасту и что для разных людей  
 красивые вещи не одни и те же.—Р е д.

\*\* В переводе Г. В. Плеханова: Ни один сад не приспособлен лучше  
 к тому, чтобы гулять в нем в пышном придворном костюме [и в высокой  
 компании, чтобы отвешивать поклоны], чтобы вести светский разговор и  
 любовную или деловую интригу.

Перевод взят из выписки Г. В. Плеханова к печатаемой ниже второй  
 редакции той же лекции.—Р е д.

\*\*\* Вариант начинается внизу 9.<6> стр. рукописи и продолжается  
 на двух отдельных листах, нумерованных цифрами 7 и 8. Весь его текст  
 перечеркнут Г. В. Плехановым и заменен новой, 10-й стр. На оборотах  
 7 и 8 стр., вынутых Г. В. Плехановым из первой лекции, написаны им  
 4 и 5 стр. второй лекции.—Р е д.



витии этих двух искусств. Если я сумею справиться с матер[иалом] в этой ограниченной области, то моим слушателям будет ясно по крайней мере то, каким путем пошел бы я при изучении явлений в других областях искусства и в другие эпохи его развития.

Но какие же эпохи возьму я? Во-первых, первобытную эпоху, то, что один немецкий ученый<sup>35</sup> называет началом искусства (Anfänge der Kunst); а во-вторых, я рассмотрю историю французского искусства в эпоху, простирающуюся от половины XVII в. до появления так называемого романтизма.

В первобытном обществе нет классов. Там яснее всего будет видно непосредственное влияние состояния производ[ительных] сил на искусство. Во Франции XVII и т. д. века не только были классы, но и была очень сильна их борьба.

В первом случае мы увидим непосредственное влияние производительных сил на искусство; во втором—посредственное их влияние, т. е. влияние через посредство классовой борьбы и вообще социально-политических отношений.

#### Вариант стр. 24

24 <5> Эпос. Говорят, поэзия начинается эпосом. Греческая поэзия началась им: Илиада, Одиссея. Но это только и з в е с т н а я н а м поэзия греков. Она далеко не первобытная поэзия. В действительно первобытной поэзии эпос не имеет такого выдающегося значения. Эпич[еские] рассказы эскимосов воспевают храбрость, мужество и выносливость. Эскимосская сказка: К а г з а к з у к. Когда он перебил медведей, он отомстил за себя: убил или изуродовал всех своих врагов; т о л ь к о бедняка в пощадил, потому что бедняки тоже пощадили его, когда он был слаб и беден.

О т р а ж е н и е н а ч и н а ю щ е й с я б о р ь б ы к л а с с о в.

Д р а м а. Алеутская. 256. Австралийская. 256. Эта последняя выражает уже отношение к белым.

### ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

(2-я редакция)

1

1-й ВЕЧЕР. 2-я ПОЛОВИНА\*

В с т у п л е н и е. Необходимость точно определенной терминологии. Что же такое матер[иалистическое] понимание истории? И что такое искусство?

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

Матер[иалистическое] поним[ание] истории. Способ о б ъ я с н е н и я от противного. Идеалистич[еское] понимание истории. Оно заключается в том убеждении, что развитие знаний и вообще мысли есть последняя и самая отдал[енная] прич[ина] прогресса. XVIII век. Переходит и в XIX. Огюст Конт, Сен-Симон. Его взгляды на происхождение общественно-политич[еского] строя древней Греции. Религиозная система служит основой политической системе. Доказательство: Олимп есть республика. Основа религ[иозной] системы—совокупность научных сведений, научная система мира. Другая, н е м е ц к а я разновидность идеализма. А б с о л ю т н ы й идеализм Гегеля. Развитие абсолютной идеи, как последняя причина историч[еского] движения. И тут, и там з а к о н ы мысли обуславливают собою историч[еское] движение. Точка зрения материализма диаметрально противоположна. Маркс. Идеальное есть отражение материального. Выписка из предисловия к *Zur Kritik d[er] p[olitischen] Oek[onomie]*. | Матер[иалист] сказал бы, ре- 2  
лиг[иозная] система греков есть сколок с их обществ[енных] отношений. А обществ[енные] отношения основываются на э к о н о м и и, которая сама измен[яется] с измен[ением] произв[одительных] сил, способов производства и обмена. Не сознание—бытие, а бытие—сознание.

И с к у с с т в о. Толстой приводит множество противоре- чивых определений. Противоречий масса. Происходят они от того, что дающие определение стараются определить, чем д о л ж н о быть искусство, а не то, что о н о е с т ь. Возьмем опреде- ление самого Толстого. Верно ли оно? Пока сделаем одну по- правку. Искусство выражает ч у в с т в а; слово—м ы с л и. Это очень не точно. Орган п о э з и и—язык, с л о в о. Противо- поставление и с к у с с т в а с л о в у не выдерживает критики. Искусство выражает чувства и взгляды в о б р а з а х, а наука выражает мысли в о т в л е ч е н н ы х понятиях. Как только мы сделали эту необходимую поправку, мы видим, что опреде- ление Толстого сближается с определением Г е г е л я. Пред- мет ф и л о с о ф и и и и с к у с с т в а один, говорил Гегель; только в философии идея является в своем ч и с т о м виде, а в искусстве—в о б р а з е.

| Но пойдём дальше. Толстой г о в о р и т. Выписка\*. 3  
Из этого видно, между прочим, что искусство имеет дело не с одним только чувством, а также и с сознанием. Но как бы то ни было, мы принимаем эту мысль Толстого, составляющую необ- ходимое дополнение к его определ[ению], и перейдем к про- верке этого определения. Как мы будем проверять? Ф а к т а м и.

\* Здесь, как и в дальнейшем, мы не приводим выписок, напи- санных Г. В. Плехановым на отдельных листах и приложенных к кон- спекту, поскольку они уже вошли в текст 1-й редакции.—Р е д.

Откуда возьмем факты? Конечно, из истории искусства. Изложить в 2 вечера всю историю искусства невозможно. Надо выбрать. Я остановлюсь, I, на искусстве охотничьих племен; II, на французском искусстве, начиная с Людовика XIV до эпохи романтизма. Почему? Охотничье племя—на I стадии развития производительных сил. Тут нет к л а с с о в. Во Франции мы имеем дело с цивилизованным обществом, а) искусство которого имело огромное влияние на искусство других народов; б) борьба классов.

Охотничьи племена. Лучше других известны а в с т р а л и й-с к и е племена. К ним мы чаще всего будем обращаться (другие: бушмены, эскимосы, м и н к о п ы, жители Андаманских 4 островов). Гегель говорил: архитектура есть исторически первое искусство: оно появляется раньше других. Для него это было так. У него история искусства начиналась с Востока: Индия, Персия, Египет. Но охотничьи племена н е и м е ю т ж и л и щ; жилища есть только у северных охотников, напр[имер] у э с к и м о с о в, но и там об архитектуре как искусстве не может быть и речи. У нас самое важное искусство—п о э з и я. Но поэзия стала такой важной только со времени изобретения книгопечатания. Ее главенство дано ей Гуттенбергом. У охотников самое важное искусство—

### Т а н ц ы

Танцы—самое важное искусство дикарей. Теперь никто не назовет великим художником прекрасного танцора. Но теперь танец—это рудиментарное искусство, подобно тому как есть рудиментарные органы. Теперь в танцах выражается главным образом г р а ц и я. Но грация не имеет большого значения для 5 общества к а к у с л о в и е его существования. Немцы отлично просуществуют и без грации; отсутствие грации не помешало им побить грациозных французов. У дикарей танцы выражают д а л е к о н е о д н у т о л ь к о г р а ц и ю. В них выражается р е ш и т е л ь н о в с е, все самые важные для общества свойства как мужчины, так и женщины.

### Ж е н с к и е т а н ц ы

Женщина изображает, как она лезет на дерево для ловли о р о с с и т'а; как она собирает раковины; как она отрывает корни некоторых питательных растений, как кормит ребенка; как объясняется в любви и даже как ссорится с мужем.

### М у ж с к и е т а н ц ы

Танец гребцов; танец охотников на кенгуру; танец, изображающий кражу скота у белых. Танец, празднующий наступление 6 сбора плодов дикорастущих растений; танец, | празднующий удачную охоту. Есть другие танцы: подражание р а з л и ч-

н ы м з в е р я м. Все эти танцы обнаруживают и развивают такие свойства дикаря, без которых он не мог бы существовать. Связь этих танцев с экономикой непосредственна. Тут искусство частью только воспроизводит те движения, которые делает человек, занимаясь экономич[еской] деятельностью; частью культивирует свойства охотника; кто хорошо подражает зверю, тот хорошо знает его привычки; кто хорошо знает его привычки, тот будет хорошим о х о т н и к о м. Это м и м и ч е с к и е т а н ц ы. Есть еще так называемые г и м н а с т и ч е с к и е т а н ц ы (все наши танцы). Любовные танцы. S o r g b o r i e s. Лучший танцор обыкновенно и ловкий воин. Бывают, наконец,

### Т а н ц ы - з а к л и н а н и я

Предполагается, что духу так же приятно видеть хороший танец, как и самому охотнику.

| К о с в е н н о е о т н о ш е н и е к э к о н о м и к е. Но 7 эти танцы очень редки. З а м е ч а н и е Т о л с т о м у.

В танцах охотников выражаются взгляды людей на то, что хорошо и что дурно, но это не религиозное сознание. Впоследствии все общественные взгляды людей окрашиваются религиозным сознанием. Но это уже гораздо позже, когда духовенство становится господств[ующим] классом. В о т у ж е п е р в а я п о п р а в к а к в з г л я д у Т о л с т о г о.

### О р н а м е н т и к а

Мотивы орнаментики: 1) природа; 2) техника.

П р и р о д а. Теперь признано, что рисунки, которыми австралийцы и африканские негры украшают свое оружие—подражание наружным покровам животных: шерсти кенгуру, коже змеи, ящерицы и т. д. Иногда—целые планы местности. Значение собственности. Индивидуальная собственность развита мало—племенная (родовая). Каждое племя имеет свой знак\*.

| ...нравится то, что делает воина страшным и ловким. З у б ы. 9  
Обтачивание. В Африке—вырывают верхние резцы. Совет, полученный доктором Бекером: вырвать жене верхние резцы. Почему? Швейнфурт отвечает: потому что это делает людей похожими на ж и в о т н ы х, которых эти племена положительно боготворят. Убранство волос—придать звериный вид.

Р а з д е л е н и е о б щ е с т в е н н о г о т р у д а м е ж д у м у ж ч и н о й и ж е н щ и н о й. Первое проявление антагонизма. У динкасов татуируются только мужчины—женщинам это запрещено. Отсутствие одежды у мужчин. Женщины носят что-то в роде юбок. Швейнфурт—т у р ч а н к а. Может быть тут сказывается и стремление женщины подражать мужчине. Ответ одного начальника племени Давиду и Чарльзу Ливинг-

\* Стр. 8 отсутствует.—Р е д.

стонам на счет пелеле, кольца в губе: чтобы заменить усы. Капитан Среке: вору (в верховьях Нила) вымазали лицо белой краской.

### Поэзия

10<21>| Поэзия: Sprachlicher Ausdruck von äusseren oder inneren Erscheinungen in ästhetisch wirksamer Form zu ästhetischem Zwecke\*.

Песня ботокудов: Heute haben wir gute Jagd; wir tödteten ein Thier: jetzt haben wir zu essen; Fleisch ist gut; Branntwein gut (сообщено Ehrenreich'ом). Или еще: предводитель бесстрашен! Предводитель не знает страха! и т. д.

Австралийцы. Всегда поют. Пример:

Нарриниери идут,  
Нарриниери идут,  
Скоро придут!  
Они несут кенгуру  
И быстро шагают.  
Нарриниери идут,  
Нарриниери идут.

Охотничья песня австралийца:

Кенгуру бежал быстро,  
А я еще быстрее.  
Кенгуру жирен:  
Я его съел.  
О, кенгуру! Кенгуру!

11<22>|

Военная песня:

Коли его в лоб  
Коли его в грудь  
Коли его в живот  
Коли его в сердце  
Коли его в плечо,  
и т. д.

Иногда они насмеваются над своими врагами

Вот так ноги!  
Вот так ноги!  
Длинноногий кенгуру!

Похоронная песня, пропетая при погребении одного из членов одного из юго-западных племен Австралии:

Молодые женщины поют:

О, мой молодой брат!

\* Перевод иностранных текстов см. в предыдущем конспекте, где приведены те же страницы.—Р е д.

Старые:  
О, мой молодой сын!

Вместе:  
Никогда, никогда мы тебя не увидим!

Их песни идут из желудка, а не из сердца. 12<23>  
| У нас лирика говорит много о любви. Нам неизвестна пока ни одна любовная песня охотничьих племен. Точно так же нет места и любви к природе. Нам известна только одна эскимосская песня, воспевающая облака, окружившие вершину горы, да и тут поэтическая любовь к природе собственно отсутствует: вижу большую гору, окруженную облаками; она велика, она окружена облаками и т. д. Бедность содержания такова, что часто племя поет песню, слов которой не понимает. Ясное дело, что здесь главное — а п е в и р и т м. Вообще на этой ступени лирика имеет более музыкальное, чем поэтическое значение. 13<10>

| Эпос. Воспекает подвиги храбрости и охотничьей ловкости. Сказка о Кагзакзуке. Отражение начинающейся борьбы между богатыми и бедными.

Драма. Алеутская. Один алеут представляет охотника, другой — птицу. Птица оказывается женщиной. Австралийская. Оркестр 100 женщин; зрителей до 500. I акт: дикари изображают стадо коров, лежат на земле, пережевывают, делая вид, что щиплют траву и т. д. II. Нападение на них дикарей. III. Появление белых и сражение с ними. О живописи и скульптуре.

Таково первобытное искусство. Оно выражает то, что считает хорошим и важным. Это сознание не есть религиозное сознание. Оно определяется или непосредственно состоянием производительных сил: или посредственно: теми общественными 14 нуждами и склонностями, которые на этой почве вырастают. Искусство не есть только средство общения. В нем выражается также общественный антагонизм.

#### Выводы 1-го часа\*.

Первобытное искусство выражает то, что считается хорошим и важным в первобытном обществе. Это сознание не есть еще религиозное сознание. В нем чрезвычайно мало индивидуализма. (Даже на рисунках бушменов.) Это сознание того, что важно, определяется или непосредственно состоянием производительных сил, или посредственно, т. е. через посредство тех общественных отношений, которые существуют при данном состоянии производительных сил, и тех вкусов и способностей, которые развиваются при этих общ[ественных] отношениях. Первобытное искусство не есть только средство общения, в нем выражается

\* Выводы написаны на отдельном пронумерованном листе.—Р е д.

также и начинающийся антагонизм между богатыми и бедными. Для себя ли оно существует? Оно подчинено общ[ественным] нуждам.

*1-й ВЕЧЕР. 2-я ПОЛОВИНА\**

Кенгуру был жирен: тут экономика. Тут экономика\*\*. Ну, а в цивилизованном обществе? Посмотрим!

Переносимся из эвкалиптовых лесов Австралии во Францию XVII в. В один из салонов, устроен[ных] в подраж[ание] знаменитому салону *madame de Rambouillet*. О чем говорят там? Конечно, не об охоте. Женщины не изображают там, как они роют корни питательных растений. Они разговаривают. Разговор считается одним из величайших наслаждений жизни\*\*\*.

О чем же говорят? О политике говорят очень мало: больше о литературе. Например. В 1610 г. вышел знаменитый роман Онорэ д'Юрфэ: *Астрейя*. Действие происходит в Галлии IV в. Три класса действующих лиц: 1) друиды и весталки; 2) рыцари и нимфы и 3) пастухи и пастушки. Этот класс—  
 15 народ. Но см. что говорит д'Юрфэ. Пастухи по склонности, а не по экономической необходимости. Экономический фактор—далеко. Главное занятие пастушков—любовь. Одно из действующих лиц романа, *Селадон*, имя, сделавшееся нарицательным, пишет 12 заповедей любви, которые остальные действующие лица ревностно исполняют. Этот роман имел огромный успех. Отзыв *Лафонтена*. Ясно, он соответствовал настроению. Таких романов было множество. *Селие* (1654). Его называют учебником изящного обращения. Тут знаменитая *Carte du Tendre*. Эта карта нежности очень занимала тогдашних светских людей. Расстояние между нею и лирикой австралийца или ботокуда огромно. Те больше насчет съестного, а в салоне до такой степени нельзя говорить о съестном, что считалось неприличным *poitrine*, так как блюдо: *poitrine de veau*.  
 16 | Стало быть, при чем тут экономика? Прямо она и не отражается. Но на какие деньги разъезжают странствующие рыцари? спрашивал Санчо-Пансо Дон-Кихота. Точно

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Ред.

\*\* Так у Г. В. Плеханова.—Ред.

\*\*\* Приводим выписку, сделанную Г. В. Плехановым на отдельном листе:

*C o n v e r s a t i o n*

*La conversation*, говорит *Mademoiselle de Scudéry*, est le lien de la société, le plus grand plaisir des honnêtes gens... et le moyen d'introduire non seulement la politesse, mais la morale la plus pure.

[Разговор

Разговор, говорит мадемуазель де Скюдери, это связующее звено общества, это высшее наслаждение благовоспитанных людей... и средство ввести не только вежливость, но самую чистую нравственность].—Ред.

так же: чем же жили люди, увлекавшиеся пасторальями д'Юрфэ и изучавшие карту нежности г-жи Скюдери? Тем, что получали с своих земель. Опять экономия. Онорэ д'Юрфэ не даром предупреждал, что его герои—пастухи не по экономич[еской] необходим[ости]. Нужно существование такого класса, который мог бы жить без труда, нужно разделение общества на классы. Это создается экономикой, развитием производительных сил. Только на известной, довольно выс[окой] ст[упени] разв[ития] этих сил возможно существ[ование] людей, могущих, по выр[ажению] Некрасова, предаваться страстям и мечтам.

Но раздел[ение] общ[ества] сущ[ествуе]т давно. И теперь есть во Франции люди, живущие без труда. Отчего же? и т. д. Особый момент в развитии французской аристократии.

Чтобы понять, надо припомнить состояние умов в предше- 17  
ствующую эпоху. Религиозные войны, почти 40 лет. (Варфоло-  
м[еевская] ночь 24 авг[уста] 1572 г.), одичание нравов сравни-  
тельно с тем, что уже было при последних В а л у а. Как реак-  
ция—*préciosité*. Свидетельство историков. 1) Morillot; 2) Gu-  
stave L a n s o n. Выписки. Как видите—к л а с с о в а я л и-  
т е р а т у р а. Литература данного класса (аристократии) на  
известной ступени его развития, при известных историч[еских]  
обстоят[ельствах]. *Préciosité* не могла быть долговечна. Она—  
в н е ш н о с т ь. Осмеяна Буало и Мольером. Но та литера-  
тура, законы которой дал Буало в своем «*Art poétique*»,  
была тоже к л а с с о в о й литературой: аристократической.  
Т р а г е д и я.

В ы б о р с ю ж е т о в. Короли и куртизаны. В Версали 18  
были тоже только короли и куртизаны. Буржуазия | играла под-  
чиненную роль. На политич[еском] поприще не выступала.  
Поэтому трагедия выигрывала от этого. Отделение комизма  
от трагедии.

П с и х о л о г и я г е р о я. L' h o p n e u r у Корнеля.  
Лансон замечает, что психология корнел[евского] героя=пси-  
хологии общества. Тогда еще не вымерли характеры, закаленные  
религиозными войнами, не кончились заговоры против Ришелье.  
С укреплением монархии дворянство все более «цивилизуется»,  
но оно уже не имеет той силы характера, что прежде. Занятие—  
любовь: волокитство, а у Расина—и с т и н н а я (трагедия  
истинной любви). Язык—придворный. Декламация актеров—  
напыщенная. Словом, эстетика сословной монархии.

Так ли это. Проверка.

А б б а т Д ю б о<sup>36</sup>. В ы п и с к а\*. В о л ь т е р. Выписка.

\* Приводим выписку, сделанную Г. В. Плехановым на отдельном листе и озаглавленную:

А б б а т Д ю б о (а к а д е м и к XVIII в.).

«Цель трагедии—вызывать ужас и сострадание... Поэтому надо придать героям все то достоинство, которое может быть им свойственно.



- 19 | Другая проверка. Англия. Классовый характер английской революции. Реставрация. Временное поверхностное торжество старого режима и аристократии. Увлечение французской трагедией, как дворянской; усвоение французской эстетики словесной монархии. Влияние этой новой эстетики простирается даже на XVIII в. Пренебрежительное отношение к Шекспиру. Ю м . Выписка. Г и б б о н . Выписка. П о п . Выписка. Г а р р и к . Его отношение к Шекспиру. Он вводит его в моду после долгого пренебрежения, и тот же Гаррик считает нужным о б л а г о р а ж и в а т ь Ш е к с п и р а . Он выкидывает сцену могильщиков в «Г а м л е т е», придает Л и р у счастливую развязку. И замечательно, что английский народ (populace) понимает классовый, пренебрежительный к нему оттенок этих поправок. | Гаррик сознавал, что он не раз рисковал быть избитым за свои поправки. Ему нужно много м у ж е с т в а : Я знаю английскую чернь, пишет ему один современник.

Тот же вкус в живописи. Charles Le Brun<sup>37</sup>, vice-roi de la peinture. Его картины. В musée Rath<sup>38</sup>, в Arian'e. Та же dignité, majesté, froideur\*. Louis XIV—главный герой его произведений, хотя и фигурирует, например, в виде Алекс[андра] Македонского. Образ как будто классический, но имеет монархический характер. То же в архитектуре: colonnade du Louvre. Сады Le Nôtre. Стриженные сады Ленотра. Отношение к ним романтиков. Важное замечание Тэна. Выписка\*\*.

Мы хотим, кроме того, чтобы актеры говорили не тем тоном, каким говорят обыкновенно, а более возвышенным, более важным и сдержанным. Это труднее, чем обыкновенная речь, но придает более достоинства (dignité) говорящему. Мы требуем также, чтобы трагические актеры всем своим жестам придавали характер величия и достоинства» (Réflexions critiques sur la poésie et la peinture).

Когда Дидеро стал требовать, чтобы актеры говорили обыкновенным тоном, m-me du Deffand воскликнула: Да ведь этак Агриппина будет говорить, как торговка.—Р е д.

\* Шарль Лебрэн, вице-король живописи. Его картины. В музее Рат, в Ариане. То же достоинство, величие, холод.—Р е д.

\*\* Приводим заметку, сделанную Г. В. Плехановым на отдельном листе и озаглавленную:

#### Т э н

Из «Voyages aux Pyrénées» que les choses nous plaisent par contraste, et que pour les âmes différentes, les choses belles sont différentes.

[Из «Путешествия в Пиренеи»: что вещи нам нравятся по контрасту, и что для разных душ красивые вещи различны]. Кто вынужден стоять на вытяжку, тот находит, что сидячее положение самое лучшее. Как применяет он эту мысль? Вот. Нам нравится неподкрашенная и неподстриженная природа, потому что мы дети городов и города нам надоели. Мы любим природу по к о н т р а с т у . А они только что покинули свои феодальные замки, только что вышли из средневекового варварства и только что перестали терпеть лишения, причиненные продолжительными гражданскими войнами. Они должны были находить неподкрашенную природу

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Все ссылки на статью Л. Н. Толстого «Что такое искусство» сделаны по изданию: Сочинения гр. Толстого. Произведения самых последних лет. М. 1898.

<sup>2</sup> В одном из печатаемых ниже конспектов Г. В. Плеханов дает определение искусства по Гегелю:

«Предмет философии и искусства один, говорил Гегель; только в философии идея является в своем чистом виде, а в искусстве—в образе».

<sup>3</sup> Цитата находится на стр. 85 упомянутого издания сочинений Л. Н. Толстого.

<sup>4</sup> Г. В. Плеханов имеет здесь в виду русское издание 1896 г.: Карл Маркс. К критике политической экономии, пер. П. Румянцева, под ред. Мануйлова, изд. Бонч-Бруевича, М. 1896.

<sup>5</sup> От первой половины XVII до первой половины XIX в.

<sup>6</sup> Виргинская двуутробка—сумчатое животное, живущее в лесах Бразилии.

<sup>7</sup> Во второй редакции той же лекции (стр. 7 рукописи) Г. В. Плеханов формулирует это «замечание Толстому» следующим образом:

«В танцах выражаются взгляды людей на то, что хорошо и что дурно, но это не религиозное сознание. Впоследствии все общественные взгляды людей окрашиваются религиозным сознанием. Но это уже гораздо позже, когда духовенство становится господствующим классом. Вот уже первая поправка к взгляду Толстого».

<sup>8</sup> Эта гипотеза высказана Вильгельмом Любке в введении к его истории искусства. Приводим в переводе соответствующее место из французского издания этой книги, имеющегося в плехановской библиотеке:

«Здесь [в искусстве орнаментики] творческий гений человека проистекает из двух источников: или он заимствует свои образцы из плетения и ткачества, этих первых ремесел первых народов; или же он вдохновляется непосредственно природой и воспроизводит жизнь животных и растений». (W i l h e l m L u b k e, Essai d'histoire de l'art, t. I, Paris, s. a., стр. 10).

<sup>9</sup> Это подразделение находится в введении Любке к его истории искусства (см. предыдущее примечание).

<sup>10</sup> Здесь и в дальнейшем Г. В. Плеханов заимствует материал из книги Швейнфурта «Au coeur de l'Afrique».

<sup>11</sup> Этот разговор, заимствованный из отчета Ливингстона (Atheneum, VII, 1860, стр. 29) приводится Дарвином в его труде «Происхождение человека» (изд. Поповой, 1899 г., т. II, стр. 389).

<sup>12</sup> В книге: «Les sources du Nil. Journal de voyages du capitaine John Hanning Speke», Paris 1865.

<sup>13</sup> К р у з е н ш т е р н Ив. Ф. (1770—1846)—известный адмирал, под начальством которого состоялась первая кругосветная экспедиция научного характера, продолжавшаяся 3 года (1803—1806). В записках об этом путешествии (Спб. 1809—1813) Крузенштерн рассказывает много любопытного о быте и нравах дикарей.

<sup>14</sup> Рассказы племени Баронга о зайце составляют первую главу книги Henri A. Junod «Les chants et les contes des Ba-Ronga», Lausanne 1897.

<sup>15</sup> Салон маркизы д е-Р а м б у л ь е (см. ниже прим. 23) был первым салоном во Франции. В ее «голубой комнате» собирались лучшие представители

совсем не интересной. С представлением о ней было связано представление о нужде и лишениях. И притом, ни один сад не приспособлен лучше Le Nôtre'вского к тому, «чтобы гулять в нем в пышном придворном костюме, вести светский разговор и любовную или деловую интригу». Словом, скажу я от себя, это сад еще не успевшего надоеть самому себе аристократического общества. Замечательно, что и живопись того времени не знает пейзажа, а если и знает, как у Claude Lorrain'а, то это пейзаж, похожий на Ленотровский сад.—Р е д.

светского общества и литературы первой половины XVII в. Разговоры на этих собраниях не были только пустой светской болтовней. Их темами служил анализ чувств, определение их оттенков и источников, вопрос о смысле и красоте слов, иногда какое-нибудь вышедшее произведение. Особенное значение придавалось там искусству разговора. Именно в этом салоне и других, появившихся вслед за ним, вырабатывался легкий и изящный французский язык, долженствующий притти на смену более грубой и тяжелой речи предшествующей эпохи. Но в этом была и отрицательная сторона. Стремясь сделать разговор более изящным, часто прибегали к ухищренным оборотам, что приводило к отсутствию простоты и к чрезмерной изысканности.

<sup>16</sup> «Астрея» — знаменитый роман французского писателя Онорэ д'Юрфэ (1568—1625).

Приводим некоторые места из тетрадей Плеханова с выписками, относящимися к роману д'Юрфэ «Астрея». Представляя интерес для характеристики «Астреи», они в то же время дают некоторое представление об одной из подготовительных стадий плехановской работы над данной темой. Выписки сделаны Г. В. Плехановым из книги А. Le Breton «Le roman au dix-septième siècle», Paris 1890, на французском языке. Даем их в переводе:

«Астрея» была катехизисом современников. Некоторые современные критики горячо упрекали Онорэ д'Юрфэ в том, что он изобразил в веселых тонах варварскую Галлию V в. Этот упрек, я думаю, очень удивил бы его. Читатели его хорошо знали, что в его произведениях речь шла о них, и только о них; их ошибка была в том, что они сами, помимо него, сфабриковали к ним ключи. Он совершенно не хотел нарисовать портрет такого-то или такого-то; он хотел изобразить современную ему жизнь чувства и создать повесть любви, порожденную жизнью салонов... 17.

Общество мадам де-Рамбулье жило, любило, как любят и живут персонажи «Астреи». 25.

Именно к обычаям ее салона приложимы двенадцать заповедей Селадона. Каждая посетительница имела там своего кавалера; красивый словарь говорил: своего умирающего, умирающего, который отнюдь не умирал и не уставал служить ей, забавлять ее, нравиться ей. Они не имели по большей части другого занятия в голове; никто из них не вмешивался в политику... 26 (тетрадь № 69).

<sup>17</sup> Селадон — герой «Астреи», имя, ставшее нарицательным как тип верного и чувствительного ухаживателя-вдыхателя.

<sup>18</sup> M-elle С к ю д е р и, Мадлена (1607—1701) — одна из ярких представительниц изысканного светского общества XVII в., автор романов «Grand Cyrus» и «Clélie». В ее салоне собиралась преимущественно литературная публика.

Для характеристики Скюдери и ее творчества приводим выдержки из плехановской тетради, помещенные под заголовком: Mademoiselle Scudéry. Выписки сделаны рукой Г. В. Плеханова из той же книги Ле Бретона (см. прим. 16). Даем их в переводе в прямых скобках; замечания же Плеханова, которыми они перебиваются, оставляем без скобок.

### M a d e m o i s e l l e S c u d é r y .

Обратить внимание на диалог Буало.

[Те, кому меньше всего нравился ее стиль, отдавали должное ее добродетели и доброте, стр. 160—161].

15 000 страниц.

[В общем плане «Кира», если подобный лабиринт имеет план, много старания и в то же время ребячества. Ничто не может скрыть ни его однообразия, ни его погрешностей.

Не надо притом забывать, что «Кир» появился в разгаре Фронды, т. е. в эпоху, когда сама действительность заключала в себе какое-то обаяние авантюризма;

когда политика и галантность перемешивались, как в траги-комедии Корнеля... Эти развлечения, эти заговоры, эти дуэли, которые так быстро утомляют нас, когда мы встречаем их в каждом томе «Кира», могли только нравиться обществу, жизнь которого также состояла из неожиданностей...]».

Характеры: M-elle Скюдери [сглаживала их дурные стороны, характерные детали, из боязни задеть самолюбия... черты характера остаются в состоянии намеков].

Это поколение—*génération précieuse*. Хорошее выражение—*s a n s a u-с и п е п а i s s a n с е* [безродное] (тетрадь № 69).

<sup>19</sup> В романе «Клелия», вышедшем в 1656 г. и состоящем из 10 томов, описано утонченно-изысканное общество первой половины XVII в. Герои этого романа, изображающие действительных представителей аристократии, участников Фронды, занимаются преимущественно разговорами.«... На войне, во время мира и сидя в тюрьме, они с изысканной вежливостью и остроумием разговаривают о смерти, о воспитании, о женщине, об учтивости, о литературе и о чем угодно. В этих несколько растянутых разговорах много ума и здравого смысла; изданные отдельной книгой, они сделались как бы руководством хорошего тона». (Г у с т а в Л а н с о н, История французской литературы, т. I, М. 1896, стр. 500).

<sup>20</sup> Фраза из стихотворения Некрасова «Ночь. Успели мы всем насладиться». Приводим текст, из которого заимствованы эти слова:

Пожелаем тому доброй ночи,  
Кто все терпит во имя Христа,  
Чьи не плачут суровые очи,  
Чьи не ропщут немые уста,  
Чьи работают грубые руки,  
Предоставив почтительно нам  
Погружаться в искусства, в науки,  
Предаваться мечтам и страстям.

<sup>21</sup> Варфоломеевская ночь—избиение католиками протестантов-гугенотов в Париже 24 августа 1572 г. под праздник св. Варфоломея, организованное двором и католической партией знати с герцогом Гизом во главе. К заговору была привлечена и фанатично преданная в то время католицизму парижская буржуазия, видевшая в гугенотской знати своих классовых врагов.

<sup>22</sup> «Préciosité»—жеманство, вычурно-изысканное направление XVII в., пришедшее на смену огрубению нравов предшествовавшей эпохи гражданских и религиозных смут. Это светское направление, являясь реакцией против всего естественного, казавшегося грубым и вульгарным, впадало в противоположную крайность, в чрезмерную напыщенность и утонченность. Стремление выйти из рамок природы создало тип жеманного щеголя, подчеркивавшего свою изысканность в наружности, манерах, костюме и разговоре. Те же тенденции проникли и в литературу XVII в., заразив ее напыщенным и смешным жеманством.

<sup>23</sup> Екатерина де Вивонн, по мужу маркиза де-Рамбулье (1588—1665)—положила начало светской жизни во Франции в начале XVII в.

<sup>24</sup> К у з э н Виктор (1792—1867)—французский философ-эклектик, учение которого явилось выражением реакционного поворота буржуазии после великой революции.

<sup>25</sup> Б у а л о Николь (1636—1711)—французский поэт и критик, которому принадлежит изложение принципов и правил французского классицизма. В своих сатирах «Диалог героев романа» и др. он жестоко высмеял вычурное направление, громя поэзию без внешней отделки, небрежную прозу, напыщенную фантазию и неестественные чувства и выражения.

<sup>26</sup> Мольер высмеял светское направление и салонную жизнь в одной из первых своих пьес, одноактной комедии «Précieuses ridicules» («Смешные жеманницы»), впервые сыгранной в 1659 г.

<sup>27</sup> Вопрос о классовом характере произведений Корнеля более подробно разобран Г. В. Плехановым в его рецензиях на книги Лансона «История фран-

цузской литературы» (см. журн. «Литературное наследство», 1931, № 1 и сб. «Г. В. Плеханов—литературный критик». М. 1933).

<sup>28</sup> Реставрация в Англии (1660—1688)—восстановление династии Стюартов, период между первой и второй английской революцией.

<sup>29</sup> Г и б б о н Эдуард (1737—1794)—английский историк, мало оригинальный, находившийся под влиянием философско-исторических взглядов Вольтера.

<sup>30</sup> П о п Александр (1688—1744)—английский поэт и философ, блестящий представитель классической школы в поэзии, доведший форму до художественного совершенства. Поп очень много сил и времени посвятил изданию сочинений Шекспира, которые он снабдил обширным предисловием. Согласно его взгляду, для правильной оценки Шекспира необходимо изучать его отношения к современной ему публике.

<sup>31</sup> Г а р р и к Давид (1717—1779)—знаменитый английский актер и театральный деятель, укрепил репертуар Шекспира на английской сцене XVIII в. и реформировал ее, борясь с напыщенностью и неестественностью. Его гастроли во Франции и Италии содействовали ознакомлению континента с Шекспиром и произвели большое впечатление на Дидро и других писателей, отрицательно относившихся к условности, господствовавшей тогда во французской классической игре. Гаррик подвергал текст Шекспира сильным сокращениям и видоизменениям, согласуя его со вкусами буржуазного общества и светских салонов XVIII в.

<sup>32</sup> Маркиза Д ю-Д е ф ф а н Мария (1697—1780)—одна из известных женщин XVIII столетия, в салоне которой собирались писатели, ученые и модные философы, привлеченные блеском ее ума и исключительного остроумия. Вела чрезвычайно интересную переписку с Вольтером, Монтескье, Д'Аламбером и другими лучшими умами своего времени.

<sup>33</sup> А г р и п п и н а —мать римского императора Нерона.

<sup>34</sup> Л е н о т р Андрэ (1613—1700)—известен устройством садов и парков XVII столетия. Ему принадлежит планировка парков Версаля и Шантильи.

<sup>35</sup> Эрнст Гроссе.

<sup>36</sup> Д ю б о Жан Батист (1670—1742)—аббат, французский историк, академик и дипломат. Его дипломатические миссии дали ему возможность ознакомиться с литературой многих стран, в результате чего явилась его единственная книга по искусству, расширившая узкое мировоззрение французской критики и заслужившая похвалу Вольтера. Эту книгу и цитирует здесь Г. В. Плеханов.

<sup>37</sup> Л е б р э н Шарль (1619—1690)—французский живописец, виднейший представитель придворного академизма, отвечавшего вкусам эпохи абсолютизма. На его исторических и аллегорических картинах лежит печать напыщенности, пустой парадности и утрированного пафоса. Под его руководством декорированы королевские дворцы—Версаль и др.

<sup>38</sup> Государственный музей в Женеве.

## ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ

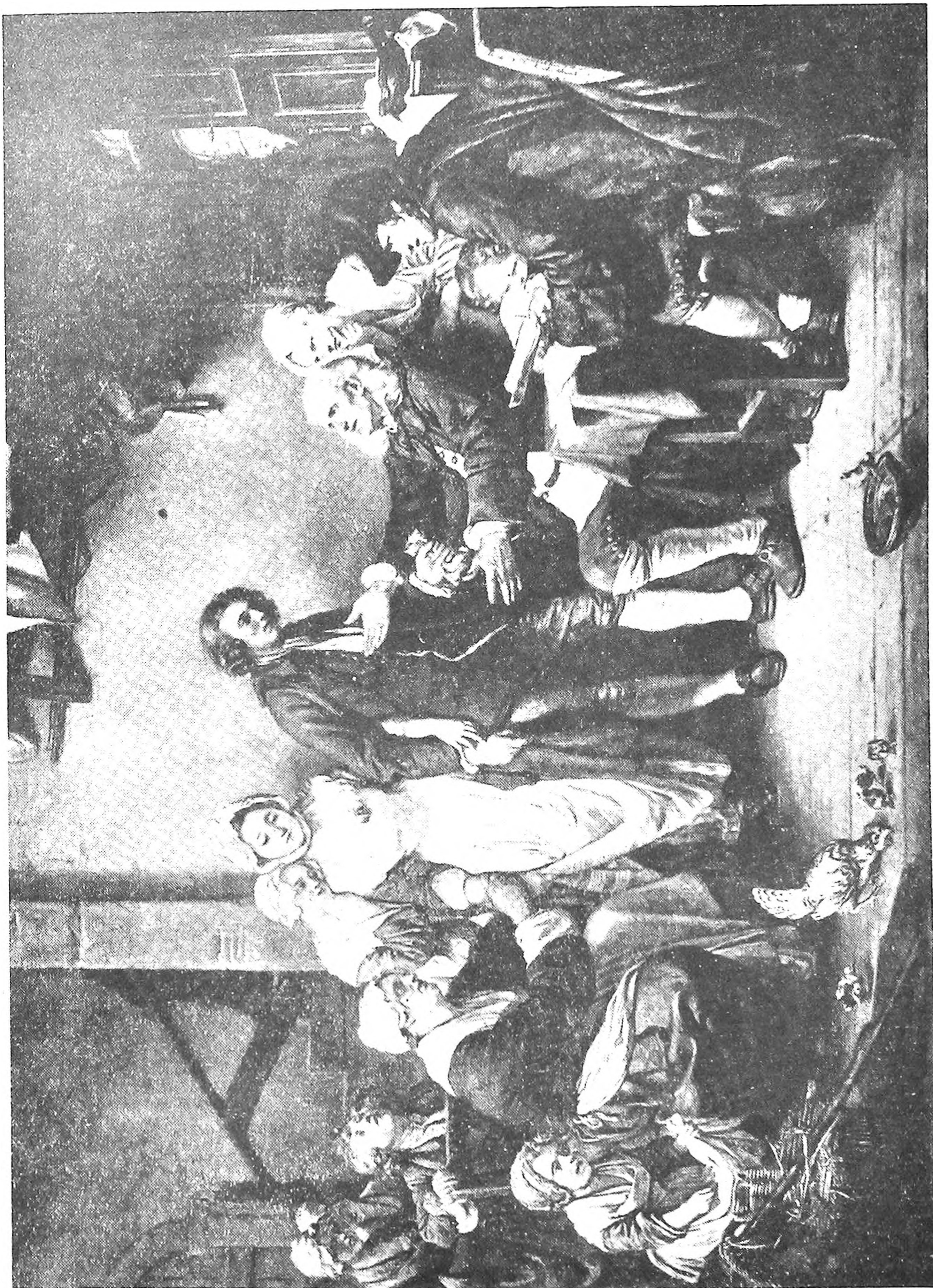
1

### КОНСПЕКТ \*

#### 2-й ВЕЧЕР. 1-я ПОЛОВИНА

Трагедия—XVII в. [В] XVIII в. появляется мещанская драма (*le drame bourgeois*), иначе называемая слезливой комедией (*comédie larmoyante*). Это смешанный род, нечто среднее

\* Заголовки принадлежат Г. В. Плеханову. Конспект был опубликован в журнале «Литературное наследство», 1931, № 1, стр. 74—79 и перепечатан в сборнике «Г. В. Плеханов—литературный критик», М. 1933, стр. 91—99.—Ред.



Грез. Деревенская свадьба



между комедией и трагедией. Откуда взялся этот литературный *genre*?\* Послушаем, что говорят историки. Брюнетьер<sup>1</sup>. Выписка\*\*. Итак, по словам Брюнетьера, мещанская трагедия создана появлением на исторической сцене Франции третьего сословия, буржуазии, которая отсутствовала в XVII в., как деятельный элемент в развитии общественного сознания. Это очень интерес[ая] и поучительная точка зрения. Остановимся на ней.

Брюнетьер говорит: буржуазия не могла помириться с вечным изображением на сцене одних только императоров и королей. Так ли это? Постараемся ознакомиться с психологией сторонников *du drame bourgeois*. Бомаршэ<sup>4</sup>. Выписка\*\*\*. Тут протест против выбора действующих лиц; но у него же слышится и протест против выбора героев из греко-римского мира. На этом тоже стоит остановиться.

Подражание древности в эпоху Возрождения—реакция против старого феодализма с его идеологиями. Это увлечение из

\* Род, жанр.—Р е д.

\*\* Приводим выписку, сделанную Г. В. Плехановым на 2 листах, пронумерованных цифрами 1 и 2, и озаглавленную:

М е щ а н с к а я д р а м а . Б р ю н е т ь е р

«Со времени к р а х а, постигшего банк Лау<sup>2</sup>, 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 дискредитировать себя... Но в особенности она р а з о р я е т с я, а буржуазия, третье сословие, о б о г а щ а е т с я 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 с е р д ц а х з а р о д и л а с ь н е н а в и с т ь о д н о в р е м е н н о с ж а ж д о й с п р а в е д л и в о с т и. Возможно ли, чтобы, располагая таким средством пропаганды и влияния, каким служит театр, буржуазия не воспользовалась им? Чтобы она не приняла всерьез, не взглянула с трагической точки зрения на те неравенства, которые только забавляли автора комедий «*Bourgeois gentilhomme*» и «*Georges Dandin*»<sup>3</sup>? 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».—Р е д.

\*\*\* Приводим выписку, сделанную Г. В. Плехановым на отдельном нумерованном листе с указанием: к 5-й стр.:

Б о м а р ш э

Заметить о комедии.

Он восстает против того, что трагедия берет своих действующих лиц лишь между королями. Он иронически восклицает: Изображать людей третьего сословия в несчастии! *Fi donc!* Их следует лишь осмеивать. Смешные граждане и несчастные короли—вот весь театр, возможный у нас. *Lettre sur la critique du «Barbier de Séville»* [Письмо о критике «Севильского цирюльника»].—Р е д.



эпохи Ренессанс перешло и в век Людовика XIV. Тут было подражание не республиканскому веку Перикла, а монархическому веку Августа. Век Людовика XIV охотно сравнивали с золотым веком Августа. Когда буржуазия восстала против абсолютной сословной монархии, она начала очень скептически относиться к выбору сюжетов из древнего мира. Тот же Бомаршэ. Выписка\*. В мещанской драме—герой тогдашний буржуа, подобно тому, как и в современной драме и комедии. Родоначальник мещанской драмы—Нивельделя Шоссэ<sup>5</sup>. Около 1750 г. она кажется установившимся *genre*'ом. Дидеро: *Le fils naturel*, 1757; *Père de famille*, 1758 г.<sup>6</sup>.  
 3<7> |Он требует изображения не характеров, а положений, и именно общественных положений. Ему возражали: что такое *le négociant en soi? Le juge en soi? N'est on pas obligé de donner à la profession le support du caractère?\** Но дело в том, что речь шла бы не о *juge en soi*, а о тогдашнем *juge*, не о *négociant en soi*, а о тогдашнем *негоцианте*. Замена стихов прозой. Мораль: реакция против дворянской распущенности нравов.

Создание аристократии, трагедия господствовала безраздельно и неоспоримо, пока безраздельно и неоспоримо господствовала аристократия (в пределах, отведенных ей сословной монархией, которая сама есть результат борьбы классов—см. *Aug. Thierry, Essai sur l'histoire du Tiers-Etat\*\*\**). Но в XVIII в[еке], говоря словами Маркса, производительные силы приходят в противоречие с производственными отношениями.  
 4<8> Эпоха революции. Освободительное движение буржуазии. |Это отражается в литературе появлением нового литературного жанра: мещанской драмы, которая есть, по выражению Брюнетьера, портрет, списываемый буржуазией с самой себя.

Проверим это. Мещанская драма занесена во Францию из Англии. При каких условиях развилась она там?

Реставрация в Англии. Страшная, беспримерная распущенность дворянства. Она отразилась также и на театре

\* Приводим выписку Г. В. Плеханова с пометкой: к 6-й стр.:

Бомаршэ. 2-я выписка:

«Какое дело мне, мирному гражданину монархического государства XVIII в., до революций, происходивших в Греции или в Риме? Может ли серьезно заинтересовать меня смерть какого-нибудь пелопонесского тирана или принесение в жертву в Авлиде молодой дочери государя? (Намек на Ифигению в Авлиде Расина.) Во всем этом нет для меня ничего поучительного, я не могу извлечь из этого для себя никакого полезного нравоучения» («*Essai sur le genre dramatique sérieux*». *Oeuvres*—I, II [«О серьезном драматическом жанре»]).—Р е д.

\*\* Что такое купец сам по себе? Судья сам по себе? Не следует ли дать в подкрепление профессии характер?—Р е д.

\*\*\* Огюстен Тьерри, Опыт истории третьего сословия.—Р е д.

(комедия). В буржуазии является реакция против этой распущенности. Она тоже отражается на театре. Сигнал этому движению в театральной области был дан Б л э к м о р о м, автором драмы Prince Arthur (1695)<sup>7</sup>. Комедия становится «д о с т о й н о й х р и с т и а н». Буржуазия проповедует свою мораль (The conscious lovers<sup>8</sup> против дуэли). Colley Cibber: Careless husband<sup>9</sup>. L i l l o<sup>10</sup>. Moore<sup>11</sup> и другие. Французская буржуазия взяла то, что соответствовало ее положению.

| Моя точка зрения подтверждается целым рядом исследований. Например Н е р м а н н Н е т т н е р: Geschichte der französischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert. Braunschweig 1881\*. В ы п и с к а\*\*. Взглянем на живопись. Я спросил, какое отношение имеет живопись Бушэ<sup>12</sup> к средствам производства? Посмотрим, чьи и какие именно вкусы выражала она. И посмотрим опять, что говорили раньше нас исследователи, ко-

5<1>

\* Г е р м а н н Г е т т н е р, История французской литературы в семнадцатом столетии, Брауншвейг 1881.—Р е д.

\*\* Приводим выписку Г. В. Плеханова, написанную на 3 листах и озаглавленную:

#### Г е т т н е р о б и с к у с с т в е X V I I I в е к а

«Внутренний смысл того времени может быть всецело выражен следующими словами: Дворянство разоряется и дичает; буржуазия крепнет и приобретает неслыханные до тех пор силу и значение (S. 66). Рядом с развращенным дворянством неожиданно является полная молодых сил буржуазия, действия и требования которой с каждым днем становятся важнее и неотразимее (S. 72). Расцвет этого 3-го сословия в корне подрывает старое государство (т. е. сословную монархию с преобладанием аристократии). Существующее право и существующая государственная форма не имеют смысла в глазах этой вновь возникшей силы», и потому возникают революционные теории в области права и политики.

И I I I г л а в а. «О б щ е с т в е н н ы е п р о т и в о р е ч и я» («Gesellschaftliche Gegensätze in Kunst und Dichtung», drittes Kapitel).

Буржуазия, которая до тех пор фигурировала в искусстве разве только как предмет насмешек и глумления со стороны придворного общества, борется за свое равноправие в сфере поэтического изображения и завоевывает его. Благодаря этому расширяются как содержание искусства, так и его формы (S. 97—98). Противоречия и борьба того времени отражаются поэтому с осязательнейшей ясностью в толстых романах и в комедиях. Если значение всего важного общественного движения того времени выражается в том, что дворянство падает, а среднее сословие приобретает большее значение и пользуется большим уважением, то и в литературе выражается то же самое. S. 99.

Мещанская драма... die naturnotwendige Folge der grossen gesellschaftlichen Umwälzungen [...естественно-необходимое следствие крупных общественных переворотов] 109.

И то же самое в скульптуре и живописи. Ж и в о п и с ь: Chardin—peintre des amusements de la vie privée [Шарден—художник развлечений частной жизни].

Слезливая комедия и жанровая живопись явились следствием роста французской буржуазии. 334. Слезливая комедия Дидеро—жанровая живопись на сцене. S. 336.—Р е д.

торых нельзя заподозрить в марксизме. Гонкур<sup>13</sup>. Выписка\*. Я скажу от себя: этого мало; в ней масса кокетства, предназначенного для действия на изношенных, пресыщенных удовольствиями людей. «Элегантная вульгарность»—Бушэ. Fragonard<sup>14</sup>. Это было искусство отживавшего, дичавшего, как говорит Геттнер, дворянства. Движение третьего сословия выразилось в реакции против этой школы. Дидеро громит Бушэ в своих Salons<sup>15</sup>. И посмотрите, как громит он его. Выписка\*\*. Он противопоставляет Бушэ Грёза<sup>16</sup>: (хваляет L'assordée du village<sup>17</sup>). Грёз—мой живописец: он первый догадался, что надо сделать искусство нравственным. Картины Грёза—это та же слезливая комедия (например—L'accordée du village)<sup>\*\*\*</sup>.

Итак живопись Бушэ—это искусство отживавшего дворянства; живопись Грёза—искусство, выдвинутое буржуазной реакцией против дворянской испорченности. С этой точки зрения мы, может быть, поймем и живопись Давида<sup>18</sup>. Посмотрим. Конец.

I&lt;3&gt;

## ИСКУССТВО \*\*\*\*

## ВТОРОЙ ВЕЧЕР. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА

Слезливая комедия и жанр в роде жанра Грёза были только первыми шагами буржуазии. Тут она является пока еще только добродетельной и сентиментальной.

\* Приводим выписку Г. В. Плеханова, озаглавленную:

## Гонкур о Бушэ

Когда век Людовика XIV сменился веком Людовика XV... идеал искусства от величественного перешел к приятному. Повсюду распространяется утонченность элегантности и тонкость чувственного наслаждения (135—136). Тогда-то является Бушэ. Чувственное наслаждение—идеал Бушэ; и в этом вся душа его живописи (145). Венера, о которой мечтает и которую рисует Бушэ,—чисто физическая Венера (145).—Р е д.

\*\* Приводим выписку Г. В. Плеханова, озаглавленную:

## Дидеро о Бушэ (из Salons)

«У него извращение вкуса, колорита, композиции, характеров, выражения, рисунка шаг за шагом шло за развращением нравов». 1765. По мнению Дидеро, Бушэ перестал быть художником «и в это-то время его делают peintre du roi» [придворным живописцем]. Особенно нападает Дидеро на амуров Бушэ, и характерна точка зрения, с которой он на них смотрит: «Во всей этой многочисленной толпе детей нет ни одного, который годился бы для действительной жизни, например, для того, чтобы учить свой урок, читать, писать или мять коноплю... Одно время он любил изображать девушек. Каковы же были эти девушки? Изящные представительницы полусвета. Его ангелы—маленькие развратные сатирь». 1765.—Р е д.

\*\*\* Приводим вычеркнутые Г. В. Плехановым строки:

Но это первый этап. Дидеро упрекает Бушэ в том, что ни одна из его фигур не годится на барельеф.—Р е д.

\*\*\*\* Заголовки принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

Еще шаг и она становится революционеркой. Раз явились в среде ее революционные стремления, необходимо должно было явиться и сочувствие к революционерам других стран и веков и подражание им. Самые яркие примеры героического самоотвержения для блага родины давала тогда античная литература. И вот передовые люди 3-го сословия увлекаются античной литературой с этой стороны. Увлечение Плутархом (Mad[ame] Ролан<sup>19</sup>). После этого неудивительно, что Давид рисует Брута, казнившего своих сыновей за измену республике. <Удивительно—официальный заказ. Разъяснено Эрнестом Шэно. Выписки<sup>20</sup>. Д'Анживиллье был увлечен напором общественного мнения, а направление общественного мнения определено тогдашними > общественными отношениями, которые в свою очередь созданы были развитием экономики, производительных сил Франции. Опять Шэно\*: Переворот огромный: от «маленьких развратных сатиров» до Брута—переход не мал. Он объясняется только борьбой классов. Но не только выбор картин, изменилось отношение художника к своему делу. Манерность старой школы, ее слащавость и вычурность. Ван Лоо<sup>21</sup>. Реакция: суровая простота. Образчиков опять стали искать в древности. Преобладающее искусство классической древности—скульптура (картины не дошли). У Давида—прекрасно нарисованные статуи, и он гордится этим. Потом упрекали Давида: мало воображения. Он резонер в искусстве. Но ведь это-то и нужно было тогда. Этого требовал еще Дидеро в своих *Salons*. Тут искусство на службе у общественной идеи. Этого же требовали наши просветители. Картины Давида — *chefs-d'oeuvre de fierté républicaine*\*\* . Во время революции. Тут еще более развивается склонность к тенденциозному искусству. Тот же Давид, в своем рапорте Конвенту об Академии, которую третировали тогда как цех, говорит в 1793 г. Жюри для присуждения премий\*\*\*. Флерио: Выписка\*\*\*\*. Моды. Костюм. Греческий костюм в ходу. Ридикюль (*Retisula*)\*\*\*\*\*. Выводы. Искусство для

\* Приводим выписку Г. В. Плеханова, озаглавленную:

Эрнест Шэно

«Давид точно отражал национальное чувство, которое, рукоплеская его картинам, рукоплескало 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 совершился в искусстве переворот, подобный перевороту, который происходил тогда в нравах и в общественном строе.»—Р е д.

\*\* Шедевры республиканской гордости.—Р е д.

\*\*\* См. относящуюся сюда выписку Г. В. Плеханова выше, в пятой лекции первого цикла.—Р е д.

\*\*\*\* См. выписку Г. В. Плеханова, озаглавленную: *Fieugiot* ■ Гассенфрац (в жюри), выше—в пятой лекции первого цикла.—Р е д.

\*\*\*\*\* Сеточка.—Р е д.

- 4 искусства. | Теорию искусства для искусства мы рассматриваем с точки зрения теоретического разума. Мы не говорим, чем оно должно быть, а чем оно было. Чем же? В эпоху Людовика XIV—служило общественной идее. В эпоху Бушэ искусство существовало для искусства. В эпоху Давида—служит общественной идее. В эпоху романтизма—опять искусство для искусства. А социалисты (напр[имер] сен-симонисты) требуют от искусства служения обществу. Пушкин у нас. Подите прочь. Общее правило: в революционные эпохи—искусство служит идее. Но мы не говорим искусство должно быть и т. д.
- [5] | Мы с нашей точки зрения можем удовольствоваться анализом. Показывать классовое происхождение данного рода искусства значит развивать классовое самосознание того класса, который, по выражению Маркса, не может выпрямиться, не может пошевелиться, не пошатнув всего существующего порядка. Великая выгода нашего положения: мы можем быть совершенно объективны, т. е. безусловно правдивы, правдивы как натуралисты, и в то же время наши речи по необходимости должны действовать возбуждающим образом на всех тех, кто угнетен существующим порядком.

[6]

## Выводы

Кант: бескорыстие; дано для индивида. А для общества польза.

- Искусство есть средство общения между людьми, а также и средство борьбы между ними. В обществе, разделенном на классы, искусство выражает то, что считается хорошим и важным в том или другом классе, и вообще все то, что наиболее занимает данный класс в настоящее время (его мысли, вкусы и иллюзии, как выражается Маркс). Во Франции XVII и XVIII в.в. это сознание того, что важно, не было религиозным (а в XVIII в. оно было даже антирелигиозным сознанием). Это сознание в обществе, разделенном на классы, чаще всего определяется не непосредственно экономикой, а теми общественными отношениями
- [7] и нуждами, которые развились на почве существующих экономических отношений. Когда искусство выражает тенденции восходящего и потому революционного класса, оно есть важное средство в борьбе этого класса за свое существование, важное орудие прогресса (школа Давида до революции). Когда оно выражает тенденции падающего класса, оно не облегчает его борьбы за существование, но просто развлекает его в его праздности. Расцветает в золотой век апогея.

Вопрос—искусство ли для искусства?  
Рассмотрим.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Б р ю н е т ь е р Фердинанд (1849—1906)—французский критик, автор ряда работ по истории и теории литературы. В своих работах Брюнетьер придерживался эволюционного метода исследования, который применял к отдельным видам художественной литературы. Его основные работы—об эволюции литературных жанров. Приводимая выписка взята из его книги «Les époques du théâtre français» («Эпохи французского театра»).

<sup>2</sup> Л а у (Ло) Джон (1671—1729)—шотландский экономист и финансист, с 1708 г. поселившийся в Париже. В 1716 г. французское правительство приняло предложенный им проект реорганизации кредитного дела и разрешило ему устройство «Генерального банка» с правом выпуска банковых билетов. Эмиссия приняла огромные размеры, и в результате ее наступило полное обесценение банкнот, повлекшее за собой крах и разорение широких слоев населения.

<sup>3</sup> Автор комедий «Bourgeois-gentilhomme» («Мещанин в дворянстве») и «Georges Dandin» («Жорж Данден») — Мольер.

<sup>4</sup> Б о м а р ш е Пьер-Огюстен (1732—1799)—французский драматург пред-революционной эпохи, в своих комедиях «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро» едко высмеивавший дореволюционные порядки.

<sup>5</sup> Н и в е л ь д е л а Ш о с с э Пьер-Клод (1692—1754)—французский драматург, в своих пьесах («Притворная антипатия», «Модный предрассудок» и др.) изобразивший интимную жизнь средних классов своего времени.

<sup>6</sup> Д и д р о Дени (1713—1784)—один из крупнейших французских философов XVIII в., издатель знаменитой «Энциклопедии». Был также романистом и драматургом; в качестве такового создал новый жанр—«драму», обнимающую как слезливую комедию, так и буржуазную трагедию. Из его драм наиболее известны «Le fils naturel» («Незаконный сын») и «Le père de famille» («Отец семейства»).

<sup>7</sup> Б л э к м о р Ричард (1650 — 1729) — автор обширных теологических и поэтических произведений. В 1695 г. написал поэму в 10 песнях «Принц Артур», в предисловии к которой нападал на распущенность современной ему комедии. У Г. В. Плеханова «Принц Артур» ошибочно назван драмой.

<sup>8</sup> «The conscious lovers» («Сознательные любовники») — комедия известного английского писателя Ричарда Стиля (1672—1729), стремившегося в своих пьесах отрешиться от непристойностей драматургов эпохи реставрации и заменить их морализированием.

<sup>9</sup> С и б б е р Колли (1671—1757)—автор ряда пьес социального характера, из которых особенно известна комедия «Careless husband» («Беспечный муж»). Пьесы эти имели моральную тенденцию.

<sup>10</sup> Л и л л о Джордж (1693—1739)—английский драматург, первый перенесший на сцену трагизм простой мещанской жизни. Наиболее известна его трагедия «Джон Барнуэлл, или лондонский купец».

<sup>11</sup> М у р Эдуард (1712—1757)—поэт и драматург, автор буржуазной трагедии «Игроку», до сих пор еще удержавшейся на английской сцене.

<sup>12</sup> Б у ш э Франсуа (1703—1770)—французский живописец, автор ряда картин, полных эротики и отличающихся грацией и изяществом, но поверхностных и манерных.

<sup>13</sup> Г о н к у р ы, братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870)—французские писатели, создатели натуралистического романа. Являются также авторами ряда работ по истории быта и искусства XVIII в. Из работы об искусстве XVIII в. («L'Art au 18-me siècle») и взята выписка, приводимая Г. В. Плехановым.

<sup>14</sup> Ф р а г о н а р Александр (1732—1806)—французский живописец и гравер, ученик Бушэ.

<sup>15</sup> «Salons» («Салоны») — критические заметки Дидро о произведениях искусства, появлявшихся на периодических выставках в Париже («салонах»).

<sup>16</sup> Г р ё з Жан-Батист (1725—1805)—французский живописец, автор картин, проникнутых духом буржуазной морали.

<sup>17</sup> «Деревенская невеста» — картина Грёза, сюжетом которой служит подписание брачного контракта.

<sup>18</sup> Д а в и д Жан-Луи (1748—1825)—французский живописец эпохи Великой французской революции и империи, глава классической школы во Франции. В эпоху революции Давид был якобинцем и писал картины на революционные события или прославляющие республиканские доблести. В эпоху империи Давид—придворный живописец Наполеона. С Давида началось возрождение французского искусства, дошедшего до крайней степени манерности. Он первым снова обратился к изучению античной древности и стал заботиться о чистоте стиля. Но его картинам недостает истинного чувства и вдохновения, для его живописи характерна холодная рассудочность.

<sup>19</sup> Р о л а н Манон-Жанна (1754—1793)—политическая деятельница Великой французской революции, жирондистка. Оставила интересные мемуары, которые и имеет здесь в виду Г. В. Плеханов.

<sup>20</sup> Относящаяся к этому месту выписка не найдена. Но в экземпляре книги Chesneau «Les chefs d'école», находящемся в библиотеке Г. В. Плеханова, на стр. 10 отчеркнуто карандашом несколько строк, которые, как видно из дальнейшего текста, и должны были явиться выпиской, упоминаемой здесь. Приводим эти строки:

«В последние годы царствования Людовика XVI всеобщее увлечение древними республиками вызвало в официальном мире живой интерес к художественному воспроизведению—в пластике, живописи и литературе—подвигов греческих и особенно римских героев. Уступая этому направлению французского вкуса, господин д'Анживиллье, директор всех королевских зданий, поручил Давиду нарисовать две картины, окончательно упрочившие его репутацию: «Клятва Горациев» и «Ликторы, приносящие Бруту тела его сыновей».

Перевод взят из статьи Г. В. Плеханова «Об экономическом факторе» («Литература и искусство», 1930, № 3—4, стр. 12), где эта выписка приводится целиком.

<sup>21</sup> В а н Л о о Карл (1705—1765)—голландский художник, работавший во Франции. Работал одновременно с Буше во внешне сходном стиле, но отличался большей серьезностью замысла и выполнения. Историческая ценность его работ для XVIII в. весьма значительна.

## ОТРЫВКИ ЛЕКЦИЙ, ПРОЧИТАННЫХ В РАЗНОЕ ВРЕМЯ, МЫСЛИ И ЗАМЕТКИ ОБ ИСКУССТВЕ

Помещенные ниже 5 отрывков в общей сложности заключают в себе 16 тетрадных листов. Первый написан чернилами на 5 пронумерованных листах с одной стороны, второй—на 4 пронумерованных листах также с одной стороны, и к нему приложены выписки на двух листах меньшего формата. Третий отрывок занимает всего один лист, написанный чернилами с одной стороны, четвертый—тоже один лист, написанный карандашом с двух сторон. Наконец пятый, посвященный первобытной поэзии, состоит из трех листов, исписанных с одной стороны (только на обороте первого имеется выписка из Эрнста Шено) и пронумерованных цифрами 1, 2 и 6. Мы объединили эти страницы в один отрывок как сходные по теме и по внешнему виду, разделив их между собой многоточиями, так как не исключена возможность их принадлежности к разным вариантам. Относительно стр. 2 это вполне вероятно, так как ее начало является повторением конца стр. 1.

Заметка «Искусство—подражание жизни» написана чернилами на одной стороне тетрадного листа. Заметки о трагедии и комедии написаны карандашом, размашистым почерком, и занимают 2 листа формата писчей бумаги, исписанных с одной стороны. Заметка о сказке Ба-ронга написана на обрывке тетрадного листа не плехановским почерком, кроме последних слов и слова на полях «искусство», вписанных Г. В. Плехановым. Публикация «К вопросу о факторах» представляет собой замечания на книгу Paul Albert, *Littérature française, t. I, Les origines du romantisme, Paris 1887, 4-me éd.* (Поль Альбер, Французская литература, т. I. Происхождение романтизма, Париж 1887, 4-е изд.). Заметки написаны рукой Г. В. Плеханова в толстой переплетенной тетради (в 115 стр.) среди других выписок и заметок, где занимают около 7 страниц (39—45, на двух сторонах листа). Прения записаны наспех карандашом на 5 тетрадных листах с одной стороны.

### ОТРЫВКИ ЛЕКЦИЙ

I

#### ДВЕ ЛЕКЦИИ ОБ ИСКУССТВЕ\*

I

##### *Лекция первая*

Г. г.

Мы будем говорить об искусстве, и, так как времени у нас мало, мы немедленно перейдем к коренному вопросу о том, что такое искусство.

На этот вопрос я даю сначала следующий общий ответ:

---

\* Заголовок и подзаголовки принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.



Искусство есть одна из так называемых идеологий, т. е. один из духовных продуктов общественной жизни людей.

2 Говоря, что искусство есть одна из идеологий, я тем самым ставлю его на одну доску | с другими идеологиями: с религией, с философией, с правом и т. д.: каждая из этих идеологий тоже представляет собой духовный продукт общественной жизни.

3 Если это так, то выходит, что мой ответ страдает неопределенностью. Он указывает на родовой признак предмета, не указывая его в и д о в о г о признака. И я, конечно, не позабуду об этом в своем изложении. К | указанному мною родовому признаку я прибавлю также видовой признак. Но прежде чем сделать это, я хочу обратить ваше внимание вот на какое обстоятельство.

Хотя данное мною определение искусства, как одного из духовных продуктов общественной жизни, и страдает мною же указанной неопределенностью, но оно все-таки дает нам возможность выяснить себе, если не то, чем о т л и ч а е т с я искусство от других идеологий, то, по крайней мере, то, что с в о й с т в е н н о ему вместе с ними.

4 | Что же именно свойственно ему вместе с другими идеологиями? Что общего у него с ними?

Да именно то, что оно, подобно всем им, представляет собою духовный продукт общественной жизни. Каждый из таких продуктов отражает собою общественную жизнь особым свойственным ему образом. Еще Гегель сказал, что философия есть: «ihre Zeit in Gedanken erfasst»\*. Что касается религии, то, разумеется, ни один верующий человек не согласится с тем, что 5 его религия есть лишь выражение своего времени. | Но всякий верующий человек, не лишенный некоторых знаний по истории религий, согласится признать по крайней мере то, что все остальные религии, кроме той, которую он считает истинной, известным образом выражают собой то время, [к] которому относится их возникновение и развитие.

Наконец, почти трюизмом, избитым общим местом...

## II

1

Лекция — ая\*\*

(2-я редакция)

Вступление. Дарвин и Уоллес. Сказал, что ныне—искусство низших охотников. Отсутствие разделения на классы. Раздел[ение] между мужчиной и женщиной. Роль женщины в истории культуры. Мужчина охотник; женщина изобрела пле-

\* Выражение своего времени в мысли.—Р е д.

\*\* Повидимому 2-я.—Р е д.

тение; гончарное искусство; тканье; земледеле. Богиня Церера<sup>1</sup>. Этим обуславливается и различие ролей в истории искусства. В прошлый раз—упоминал о живописи и скульптуре первобытных охотников. Что они изображ[ают]? Животных, а иногда охотничьи сцены. Это—дело рук мужчины. Выписки из Мортилье и Фритша\*.

| Откуда эта способность. Замечание Фритша\*\*. Объяснение 2 с точки зрения Seip—Denken\*\*\*. Образ жизни. Охота. Наблюдательность. Острота зрения. Верность глаза. Подражание. Примеры.

Сношение посредством знаков. Мнение Иохельсона. Две выписки<sup>2</sup>. Рассказ Фон-ден-Штейнена о любимом занятии индейцев. История рыбы. Моляри—«Picture-writing of the american Indians»\*\*\*\*. Это им необходимо в борьбе за существование, и эта их необходимость обуславливается состоянием их производительных сил: охота.

| Охота налагает свою печать—животный эпос; украшение гончарных изделий. Замечание фон-ден-Штейнена. Гончарное дело—дело женское. Тут однако влияние охоты и на женское дело. Замеч[ание] фон-ден-Штейнена. Zeichen—zeichnen.

Вывод: На почве борьбы за существование развивается из-

\* Приводим выписки, озаглавленные:

#### Мортилье

«Одной из самых замечательных и самых неожиданных черт конца четверичной геологической эпохи является расцвет первобытного искусства, очень наивного, но в то же время отличающегося большим реализмом».

#### Фритш

«На одном подъеме недалеко от Гоп-Тоуна я нашел на камнях целые тысячи рисунков, изображавших животных, которых было иногда до двадцати на одной и той же каменной глыбе. Легкость, с которой туземцы совершают эту работу, доказывается тем обстоятельством, что одна и та же фигура, врезавшаяся в их память, иногда повторяется во множестве на одном и том же рисунке, так что образуются целые ряды таких фигур. Верность же руки видна из замечательного сходства этих фигур с оригиналами».

Что изображается? Живые существа, из мертвых только корабли европейцев; дичь, хищные звери, скот.—Ред.

\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

Густав Фритш: Die Eingeborenen Süd-Afrikas, Breslau 1872. Schärfe der Sinne... Talent der Nachahmung [Уроженцы Южной Африки, Бреславль 1872. Острота чувств... Талант подражания].

Эти презираемые дети пустыни выработали в себе талант живописи, между тем как оседлые племена, готтентоты и А-банту (одно из кафрских племен) не могут с ними померяться в этом отношении. В этом он видит доказательство их eigentümlichen Natur [своеобразной натуры]. Но ведь эта Natur не объяснение.—Ред.

\*\*\* Бытие—сознание.—Ред.

\*\*\*\* Рисунки-письмена у американских индейцев.—Ред.

вестная способность. Она потом требует самостоятельного упражнения: *бескорыстное отношение*. Но каково содержание? Изображается то, что важно. Замечание о *бескорыстном отношении*.

4 | Орнаментика. Замечание Гекевельдера<sup>3</sup>. Орлиный клюв и свиная морда.

Далее см. бернскую третью лекцию.

### III

## ИСКУССТВО

(ВТОРОЙ ВЕЧЕР. ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА)

Предварительное замечание насчет некоторых условий эстетического [человеческого] ощущения, коренящихся в самой природе человека. Ритм. Симметрия. Природа человека: его психологическая природа. В XVIII в. именно так и смотрели. Так же смотрел и Ог[юст] Конт. Его (Сен-Симон) закон 3 фазисов коренится в природе человека. Но одно из двух: или природа человека неизменна, и тогда она не может объяснить историю, которая есть совокупность изменяющихся явлений. Или природа человека изменяется, и тогда спрашивается—отчего. Природа человека это все равно, что касса наборщика: касса дана, и характер букв дан, но как сочетаются буквы, это зависит не от кассы, а от наборщика. Тут роль наборщика играют общественные отношения. Что такое общество? Tarde<sup>4</sup> говорит: общественная группа есть совокупность людей, подражающих друг другу. Он думает, что это опр[еделение] противоположно...\*\*

### IV

## ОБ ИСКУССТВЕ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

### МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ ИСТОРИИ\*\*\*

Что такое материалистическое понимание истории? Чтобы ответить на этот вопрос, я употреблю прием, который можно было бы назвать *объяснением от противного*, подобно тому как существует прием, называемый *доказательством от противного*. Я покажу сначала, в чем состоит *идеалистическое* понимание истории, и затем покажу, чем отличается от него «противное», т. е. *противоположное* ему *материалистическое* понимание.

< В чем же заключ[ается] *идеалистическое* понимание истории?

\* Заголовки Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* На этом рукопись обрывается.—Р е д.

\*\*\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

Я отвечаю на это примером, заимствуемым из той эпохи исторической мысли, в течение которой почти безраздельно господствовал идеалистический взгляд на человеческое общество и на его развитие. Эта эпоха есть XVIII век. >

Идеалистическое понимание истории заключается в том убеждении, что развитие мысли и знаний есть последняя, самая отдаленная причина развития человечества. Этот взгляд почти безраздельно господствовал в XVIII в., откуда он перешел и в XIX в. Его держатся Огюст Конт и Бокль, его же держались и многие социалисты, например, учитель Огюста Конта—Сен-Симон. Чтобы нагляднее объяснить Вам особенности этого взгляда, я приведу Вам в пример взгляд этого замечательного человека на происхождение общественного строя древней Греции. Греция имеет здесь особенное значение потому, что, по мнению Сен-Симона, c'est...\*

V

ОБ ИСКУССТВЕ\*\*

1

(Продолжение)

Данному первобытному способу производства соответствует, в самых различных климатах и у самых различных рас, та же первобытная форма искусства.

Первобытный способ производства: охота и соби-  
рание растений.

Охотничий способ производства—бродячий. Стало быть, тут исключена архитектура (у Гегеля самое раннее искусство). Постоянные жилища существуют только у эскимосов. Искусство вообще: *ästhetische Thätigkeit... eine solche, die in ihrem Verlaufe oder in ihrem directen Ergebnisse einen unmittelbaren Gefühlswerth besitzt. Selbstzweck\*\*\**. Практическая деятельность—*ist nur Mittel. Der Künstler arbeitet nicht nur für sich, sondern auch für Andere\*\*\*\**.

Поэзия охотничьих племен. Наши сведения о ней. Мы очень плохо знаем их язык; потому возможны ошибки. Значение перевода на чужой язык. | Перейдем же к первобытному искусству и начнем с первобытной поэзии. Орган поэзии—язык. Поэтому, я прежде всего напомним вам справедливое замечание Летурно<sup>5</sup>. *Si le langage articulé a graduellement remplacé le cri, ce grand progrès est résultat de la vie en société, des sympathies et antipathies, surtout de la nécessité*

\* На этом рукопись обрывается.

\*\* Загелски Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\*\* Эстетическая деятельность... это такая, которая в своем процессе или в прямом своем результате обладает непосредственной эмоциональной ценностью. Самоцель.—Р е д.

\*\*\*\*—есть только средство. Художник работает не только для себя, но и для других.—Р е д.

de s'entendre pour combiner les efforts individuels de tous les membres d'une horde ou d'un clan. Pour qu'un langage se crée, la vie sociale est absolument nécessaire\*. Я прибавлю—и вы увидите, что я делаю это с полным правом—я прибавлю, говоря, что так же точно, как существование языка предполагает существование общества, его развитие предполагает и отражает на себе общественное развитие...

3 | Поэзия обязана своим господствующим положением книгопечатанию.

Die Poesie vereint die Menschen, welche die Interessen des Lebens trennen\*\*. 259. Так ли это? Это опровергается его собственным примером Кагзака.

Rink<sup>6</sup> рассказывает, что когда Dr. Kane посетил в первый раз эскимосов на Smith's Sund, то они очень удивились, узнав, что они не единственные люди на земле.

Поэзия передает...\*\*\*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> У древних римлян богиня плодородия, земледелия, а также брака и гражданского устройства.

<sup>2</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду выписки из книги Йохельсона «По рекам Ясачной и Коркодону», 1897, стр. 33—34 и 34—35. Они приведены в его печатаемой выше статье «Письма без адреса».

<sup>3</sup> Рассказ миссионера Гекевельдера—см. «Письма без адреса». Письмо первое (Соч., т. XIV, стр. 22, примечание).

<sup>4</sup> Тард Габриэль (1843—1904)—французский социолог и психолог, работавший главным образом над вопросами коллективной психологии. Основным фактом социальной психологии Тард считает подражание (в форме обычая или моды), распространяющееся наподобие гипноза.

<sup>5</sup> Дальнейшая выписка взята из книги Letourneau, 'L'évolution littéraire dans les diverses races humaines, Paris 1894, стр. 12.

<sup>6</sup> Ринк Генрих-Иоганн (1819—1893)—датский путешественник-исследователь. Написал несколько трудов о жизни, быте, преданиях и обычаях эскимосов. Перевел сам некоторые из этих работ на английский язык.

#### МЫСЛИ И ЗАМЕТКИ

#### ИСКУССТВО—ПОДРАЖАНИЕ ЖИЗНИ

Платон и Аристотель считают истинным содержанием искусства, и в особенности поэзии, вовсе не природу, а человеческую жизнь.

\* Если членораздельный язык постепенно заменил крик, то этот большой прогресс есть результат общественной жизни, симпатий и антипатий, главным образом необходимости взаимного понимания для комбинирования индивидуальных усилий всех членов орды или клана. Чтобы создался язык, социальная жизнь абсолютно необходима.—Р е д.

\*\* Поэзия объединяет людей, которых жизненные интересы разделяют.—Р е д.

\*\*\* На этом рукопись обрывается.—Р е д.

Из подражания «природе» выходит описательная и дидактическая поэзия; из изображения действительной жизни (людей)—настоящее искусство.

Уважение к действительности, недоверчивость к априорическим, хотя бы и приятным для фантазии гипотезам—вот характер направления, господствующего ныне в науке. Автору кажется, что необходимо привести к этому знаменателю и наши эстетические убеждения, если еще стоит говорить об эстетике.

\* \* \*

Комедия—*Saurin*<sup>1</sup> «*Beverley*» (1768). Герой—жертва страсти к картежной игре. Он разоряется и попадает в тюрьму. Подражание Лилло. Бомаршэ: *Eugénie* (1767), *La mère coupable*\*. Его идеал; драма=*une moralité en action*\*\*.

Трагедия.

Тот же *Saurin*—*Spartacus* (1760). Спартак стремится к свободе. Отказывается даже от женитьбы на любимой девушке и, в своих речах, постоянно твердит о свободе и человечестве. *Lemierre*<sup>2</sup>: *Guillaume Tell* (1766). «*La veuve de Malabar*» (1770)\*\*\*. Против жрецов.

\* \* \*

Беру пример. В книге миссионера Л. Жюно «*Les chants et les contes des Ba-Ronga*», между другими «*Contes moraux*» я нахожу сказку о «*Набаджи, девушке, питавшейся жабами*»<sup>3</sup>. Эта сказка изображает злоключения одного молодого человека, который, выбирая себе жену, не нашел нужным посоветоваться со своими родителями. Несчастный муж скоро сознал свою ошибку и, разделавшись с неудачно выбранной женой, которая оказалась чем-то вроде колдуньи, просит своих родителей найти ему новую жену, причем обещает подчиниться их выбору даже в том случае, если он падет на кривую или безрукую девушку. Что представляет собою эта сказка? Образное выражение той мысли, что молодые люди при вступлении в брак должны следовать указаниям своих родителей. Мысль эта запечатлевается в уме черного слушателя с помощью чувства ужаса, вызываемого превращениями своевольно выбранной жены-колдуньи. Но целью сказки является именно внушение слушателю мысли о необходимости повиновения родителям, а возбуждение чувства ужаса служит лишь средством для достижения этой цели. И таково отношение чувства к мысли во всех нравоучительных сказках, сыг-

\* Виновная мать.—Р е д.

\*\* Действенная мораль.—Р е д.

\*\*\* Вильгельм Телль (1766). «Малабарская вдова» (1770).—Р е д.

равших огромную роль не только в истории нравственного воспитания первобытного человека, но также и в истории первобытной поэзии\*.

### К ВОПРОСУ О «ФАКТОРАХ»

Eloquence: «Chose admirable! Du premier coup elle est supérieure; dès qu'il y a une tribune, il y a des orateurs. Mirabeau, Barnave, Vergniaud, la Gironde, quelle splendide réunion de talents! Où ces jeunes hommes, obscurs hier, sans expérience politique, ont ils pris cette assurance, ce ton dominateur et superbe, cette puissance de persuader, d'entraîner? C'est l'âme de la France nouvelle qui les anime, qui vibre en eux». ([Paul Albert. Les origines du romantisme.] Introduction, p. 8)\*\*.

Конечно, в них говорит душа Франции. Но она иначе говорила бы, если бы трагедия не подготовила политического красноречия. Французское просвещение не разложило своим реактивом литературных традиций. У нас оно их разрушило, у нас после 60-х годов трудно было быть красноречивым («друг мой, Аркадий Николаевич» и т. д.)<sup>4</sup>. Вот вам трагедия в качестве «фактора», влияющего на развитие красноречия. Первое впечатление—сознание страшной сложности явлений, невозможности распутаться в них.

Но ведь дело не в этих факторах, дело в тех общественных отношениях, которые и проч. Фактор сам по себе так же мертв, как и «капитал». Конечно, «нельзя без капитала», как говорят вульгарные экономисты. Но вопрос в том, кем он создан и кем создается прибыль, идущая на капитал. А на это один ответ: т р у д о м. А в идеологиях ответ: общественными отношениями. «Факторы производства» богатств несколько похожи на «факторы», производящие историю.

В конце XVIII и в начале XIX в. на развитие литературы чрезвычайно влияет политическая жизнь (см. у Альбера стр. 8—9)<sup>5</sup>. Бывают такие периоды, когда влияние политической жизни заметно в отрицательном смысле. Политика влияет на литературу своим отсутствием. От отсутствия политического поприща мысль устремляется в анализ личных отношений; оно и понятно, отношения индивидуальные раньше изменяются, чем политические. Пойдите найдите «законы» влияния одной идеологии на другую, если вы будете смотреть на дело с точки зрения саморазвития этих «факторов» или их взаимодействия (что не исключает их саморазвития). Чтобы выйти отсюда, надо стать на точку зрения общественных отношений.

\* Сказка о Набаджи написана на клочке бумаги не плехановским почерком, но с его поправками. Она представляет собой примечание, но к какому тексту оно относится, установить не удалось.—Р е д.

\*\* Красноречие: «Изумительная вещь! С первого момента оно на высоте; как только явилась трибуна, явились и ораторы. Мирабо, Барнав, Верньо, жирондисты, какое великолепное собрание талантов! Откуда эти молодые люди, вчера еще неведомые, не имеющие политического опыта, обрели эту уверенность, этот властный и гордый тон, эту силу убеждать, увлекать? Душа новой Франции восдушевляет их, вибрирует в них». ([Поль Альбер. Происхождение романтизма]. Введение, стр. 8).—Р е д.

В известные моменты общественного развития влияние на литературу политического фактора сильнее, чем влияние на него фактора экономического, напр. в XIX в. (при реставрации). В корне и там лежит экономия, но иногда она не влияет через политику, а например, через философию. Это зависит от того, как и где общественные отношения выросли на данной экономической почве, а кажется, как будто тут дело зависит от того, что факторы, по какой-то непонятной причине, то слабее, то сильнее действуют один на другой.

Надо строго различать человека, стоящего перед зеркалом, от его изображения в зеркале, и надо столь же строго различать общественные отношения людей от отражения этих отношений в сознании. Когда мы говорим: действовал «религиозный фактор», это значит: общественные отношения отразились через религиозные очки. Об исторической науке Поль Альбер говорит, что она была выдвинута развитием политической жизни, борьбою партий. Это так. Стало быть, она пришла к чисто субъективным выводам? Нет, говорит Поль Альбер, она исследовала источники и проч., а потому не ограничилась одними партийными интересами, а стала наукой. Ну, этого мало. Нужно было (см. мое соображение о Гизо)<sup>6</sup>. (У Поля Альбера см. стр. 10—11)<sup>7</sup>.

XIX век создал «un lyrisme nouveau, la poésie individuelle, la plus vibrante, la plus passionnée, la plus délicieusement caressante. Plus d'épopées artificielles, plus de poèmes didactiques et descriptifs, vains jeux de mots, tours de force puérils, mais le moi humain vibrant et la nature, associée aux orages du coeur» (p. 14)\*. Поль Альбер спрашивает: «Qui a remué les âmes à ces profondeurs mystérieuses, qui a agrandi leur horizon et les a rendues si savantes dans le langage de la douleur, du désir et de la plainte?» (p. 15)\*\*. Души, конечно, были более «remuées» в XIX в., чем в XVII, но douleur и жалобы знали и они. Только они выражали их в молитвах. Вот почему Брюнетьер должен был принять в соображение исчезновение религиозного чувства. «Que de fois j'ai entendu déclamer contre le prosaïsme de ce siècle livré tout entier aux intérêts matériels! D'autres ajoutaient même que le développement des sciences exactes était la mort de la poésie, qui ne vivait que des fictions et qui étouffait sous le joug des réalités impitoyables»\*\*\*. Поль Альбер отвечает на это указанием на

\*XIX в. создал «новый лиризм, индивидуальную поэзию, самую страстную, самую трепетную и нежно ласкающую. Вместо искусственных эпоей, вместо дидактических и описательных поэм с их пустой игрой слов и детскими усилиями—трепещущее человеческое я и природа, приобщенная к душевным бурям» (стр. 14).—Р е д.

\*\* «Кто всколыхнул души до этих таинственных глубин, кто раздвинул их горизонты и сделал их столь мудрыми в языке скорби, желаний и жалоб» (стр. 15).—Р е д.

\*\*\* «Сколько раз я слышал разглагольствования против прозаичности этого века, целиком поглощенного материальными интересами. Некоторые прибавляли даже, что развитие точных наук было смертью для поэзии, которая жила только фикциями и задыхалась под гнетом безжалостной реальности».—Р е д.



развитие лиризма. Но лиризм (индивидуалистический лир[изм] XIX в.) [был] порожден именно экономией этого века (об этом см. у Лафарга, *Origines du romantisme*).

Неприменно справиться, кто это говорит в *Hernani: vieillard, va-t-en donner ta mesure au fossoyeur!*<sup>8</sup> и поставить в конце моей статьи «о наших усыпителях»<sup>9</sup>.

Нравственный «фактор» в истории литературы: «les deuils, les regrets, les ardeurs impatientes, les ambitions sublimes et je ne sais quelle vague tristesse qui suit toujours les grandes catastrophes et rend les âmes plus profondes: tout se réunissait pour féconder les imaginations et susciter des oeuvres dignes enfin d'un siècle qui inaugurerait une société nouvelle» (р. 26)\*\*. Но откуда это нравственное настроение? Оно причинено было общественными потрясениями, переменами в общественных настроениях.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сорен Бернар-Жозеф (1706—1781)—французский драматург. Наибольший успех из его пьес имели «Спартак» и «Беверлей».

<sup>2</sup> Лемьерр Антуан-Мари (1723—1793)—французский поэт, член Академии, написал несколько трагедий, в том числе «Вильгельм Телль».

<sup>3</sup> Сказка о Набанджи заимствована Г. В. Плехановым из книги Henri A. Junod, «Les chants et les contes des Ba-Ronga de la baie de Delagoa» («Песни и сказки Ба-Ронга с залива Делягоа»). Она находится в четвертой главе этой книги: «Les contes moraux» («Нравоучительные сказки») на стр. 246—253 и называется «Nabandji, la fille aux sgarauds».

<sup>4</sup> Цитата из романа Тургенева «Отцы и дети» (разговор Базарова с Кирсановым):

«— О друг мой, Аркадий Николаевич!—воскликнул Базаров,—об одном прошу тебя: не говори красиво.

— Я говорю, как умею... Да и наконец это деспотизм. Мне пришла мысль в голову, отчего ее не высказать?

— Так; но почему же и мне не высказать своей мысли. Я нахожу, что говорить красиво—неприлично» (Тургенев, Соч., изд. 1891 г., т. II, стр. 150).

<sup>5</sup> Цитата из П. Альбера, стр. 8 (в переводе):

«Таким образом, рассматриваемая в целом, литература XIX в. являет волнующую нас картину смятения, беспорядочности, несдержанности. Когда мы проникаем в ее детали, нас поражает ее острая напряженность, ее оригинальность и разнообразие! Что может быть логичней? На протяжении 24 лет политическая, социальная и религиозная среда оказывает на нее сильнейшее воздействие. Столько потрясений всякого рода, и холодная, спокойная, размеренная литература—разве это возможно?»

<sup>6</sup> Взгляд на Гизо до 1898 г. был высказан Г. В. Плехановым наиболее обстоятельно в книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». Приводим цитату оттуда:

«...у Гизо политический строй объясняется гражданским бытом. Но французский историк идет еще дальше в анализе «общественного состава». По его сло-

\* Старик, пойдя к гробовщику, пусть он снимет с тебя мерку.—Р е д.

\*\* «Скорбь по утратам, сожаления, нетерпеливая горячность, возвышенные честолюбивые стремления и не поддающаяся определению смутная грусть, которая всегда сопровождает великие катастрофы и делает души более углубленными,—все соединилось, чтобы оплодотворить воображение и вызвать наконец к жизни произведения, достойные эпохи, которая создала новое общество» (стр. 26).—Р е д.

вам, у всех народов, явившихся на историческую сцену после падения Западной римской империи, «гражданский быт» людей находился в тесной связи с поземельными отношениями (états des terres), а потому изучение их поземельных отношений должно предшествовать изучению их «гражданского быта»... «С этой точки зрения Гизо и изучает историю Франции двух первых династий. Она является у него историей борьбы различных слоев тогдашнего общества. В своей истории английской революции он делает новый шаг вперед, изображая это событие, как борьбу буржуазии против аристократии, и молчаливо признавая таким образом, что для объяснения политической жизни данной страны надо изучить не только ее поземельные отношения, но и все ее имущественные отношения вообще». (Плеханов, Соч., т. VII, стр. 74.)

<sup>7</sup> Цитата из П. Альбера, стр. 10—11 (в переводе):

«Так новые потребности, политическая жизнь с ее битвами, катастрофами, страстями, дают начало новому творчеству... Есть одно славное завоевание, которого никто никогда не оспаривал у нашего века: создание исторической науки. Но если бы история была только местом свиданий высокопоставленных лиц и полем сражения враждующих партий, она оказалась бы лишь одним из проявлений духа XIX в. Она не была бы одним из самых прочных его завоеваний. Она возвысилась до чистых сфер подлинной науки, она поднялась к ее истокам, она обратилась к изучению документов, которые игнорировались до тех пор...»

• «Эрнани»—известная драма Виктора Гюго, написанная в 1830 г. и сыгравшая большую роль в борьбе романтизма с классицизмом во Франции. Ее постановку можно считать моментом утверждения романтизма на французской сцене.

Приводимую Г. В. Плехановым фразу герой драмы Эрнани произносит в первой сцене первого действия.

<sup>9</sup> Г. В. Плеханов называет этим словом легальных народников; в своей статье «Несколько слов нашим противникам» он пишет:

«Рецензенту «Русской мысли» эти писатели кажутся может быть настоящими светочами, спасательными маяками. Ну, а что если г. Бельтов считает их гасильниками и усыпителями?» (Плеханов, Соч., т. VII, стр. 294).

### ЗАПИСИ ПРЕНИЙ НА ДОКЛАДАХ ОБ ИСКУССТВЕ\*

...\*\*странно, что мат[ериализм] говорит: без цели нет движения? Мы говорим—справедливость буржуазная выдумка: Мы этого не говорили. Мы говорили совсем другое.

Мы никогда не видели в истории людей, которые жили без религии, без искусства и проч. Нет, мы видели дикарей без религии: вы просто не знаете этнографии. А вот насчет искусства мы поговорим...

...Не только к производительным операциям (напомним сочинение Наполеона о комментариях Цезаря). Живопись: изображение животных. (Заметить насчет растительного орнамента). Трудно говорить об эстетике у дикарей. Зачем дикарь тратит силы на танцы. XVII век. Почему я не говорил о греческом искусстве? О Греции: см. Эпинаса. См. Тэна. Искусство XVII в.—сословно. Следует ли из существования сословий сословный характер искусства. Я показал, что—да. Классовое искусство—потому оно и плохое искус-

\* Записи прений, печатаемые здесь, относятся очевидно не к одному и тому же докладу.—Р е д.

\*\* Первое слово не разобрано.—Р е д.

ство. Греческое искусство—тоже сословное искусство. Какое? Гомер..

...Микель-Анджело—рисуют здоровое тело. Это—реакция против идеала духовенства. Искусство 18-го века наложило свою печать на все искусство Европы. В этом искусстве—элемент общечеловеческий. (Вообще о Расине см. Тэна). Тартюф—есть нападение на духовенство. Расин дал ли общечеловеческое, что принадлежит всем эпохам? Я сказал, что Расин был художником истинной страсти. У Шекспира тот же анализ общечеловеческих страстей. Та сторона, которая занимается человеком. Шенье. Жаль, что я не объяснил Шатобриана, Вальтер Скотта и т. д. Напомнить, что говорит Брандес...

...3 рода причин: 1) историч[еская] среда; 2) эстетич[еское] чувство; 3) личность художника. Плеханов заключил свой реферат ролью искусства...

**ОТРЫВКИ ИЗ ОПУБЛИКОВАННЫХ ПОСМЕРТНО  
СТАТЕЙ И ЛЕКЦИИ**



## ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ МАТЕРИАЛИЗМА

Печатаемые отрывки, относящиеся к 1896 г., взяты из публикации, помещенной в «Вестнике Коммунистической академии» за 1933 г., № 2—3, и представляют собой неизвестные до того времени варианты главы о Марксе из «Очерков по истории материализма». Перевод, напечатанный в журнале, сделан с французского автографа, сохранившегося в архиве в виде значительного количества разрозненных листов. Первый из публикуемых отрывков находится на стр. 191—192 № 2—3 «Вестника Коммунистической академии», второй — на стр. 194—195;

Перейдем теперь к идеологиям, к «прогрессу человеческого духа» в собственном смысле слова.

Что общего между французской драматической литературой XVII столетия и производительными силами, которыми располагает Франция того времени? Или возьмем другой пример: в чем на голландской живописи могло сказаться влияние экономической эволюции Нидерландов? Казалось бы, что подобными вопросами теория Маркса доводится до абсурда, а между тем на них нетрудно ответить, лишь бы только те, кто их предлагает, дали себе труд понять их значение.

Было бы нелепо предполагать, что способ производства предметов, которые потребляли или продавали за границу французы времен «короля-солнца»<sup>1</sup>, имел непосредственное влияние на гений Расина<sup>2</sup> или на литературные вкусы его читателей. Но прочтите превосходную работу И. Тэна о Расине<sup>3</sup>, и вы поймете, как ложноклассическая французская литература была создана нравами господствовавшего тогда класса, аристократии, прирученной монархией. Когда это станет ясным, нам останется спросить себя: не было ли чего-нибудь общего между социальной структурой тогдашней Франции и состоянием этих производительных сил? С марксистской точки зрения этот вопрос не вызывает никаких сомнений. Да, социальная структура общества всегда определяется состоянием производительных сил, которыми это общество располагает. Следовательно история литературы косвенным образом связана с состоянием этих сил\*.

---

\* Что касается влияния литературы одного общества на литературу другого, то пока мы не принимаем его в расчет, о нем мы будем говорить ниже.—  
Прим. Г. В. Плеханова.

Когда в XVIII в. производственные отношения Франции, устарелые и обветшалые, созрели для гибели, начались сомнения в основательности старых эстетических теорий. На сцене разрешают появляться, жалуются новаторы, только несчастным царям (ложноклассическая трагедия) или глупым подданным (комедия); нам нужно другое! Это та же тенденция, которая проявилась в политике: третье сословие, «подданные» по преимуществу, готовилось занять более почетное место. Очень часто те же люди, которые выражали социальные и политические устремления буржуазии, в своих исследованиях о «естественном праве» защищали новую эстетическую теорию в области литературы в собственном смысле слова. Достаточно вспомнить, в каких кругах нашла горячий прием слезливая комедия Дидро.

Что касается «изобразительных искусств», их методы, как это отлично знал уже «абсолютный» идеалист Гегель, всегда были в большом долгу у «технической ловкости» своего времени. Но это прямое влияние ничтожно в сравнении с косвенным влиянием «экономикки», осуществляющимся через посредство социальной психологии, определяемой структурой и историческим движением общества, где эти искусства процветают. Таким образом, если вернуться к голландской живописи доброго старого времени, совершенно ясно, что своим реалистическим характером она была обязана состоянию голландского общества семнадцатого столетия. Она отражает до мельчайших подробностей моральную физиономию голландского буржуа-протестанта, прозаического, экономного, трудолюбивого, обожающего свой «угол» и наслаждающегося только что завоеванной им «разумной» свободой. Эта истина настолько известна и общепризнана, что пожалуй нет ни одного труда по истории этой живописи, который не повторял бы ее до пресыщения. Вы можете ее найти в Эстетике Гегеля\*; но вам наза чем итти так далеко: довольно и первого попавшегося «Путеводителя по Голландии».

\* \* \*

Когда развитие производительных сил создает для одной части общества возможность жить, не принимая участия в общественном процессе производства, интеллектуальная эволюция человечества получает новый размах: раньше или позже появляются философы, ученые, писатели, завладевающие различными отраслями изящной литературы (*der schönen Literatur*) и т. д. и т. д. Но это дает место обмену нового порядка: литературы различных стран передают друг другу свои приобретения, они подпадают, хотя и в различной степени, одна под влияние другой. Вот повидимому новая движущая сила в развитии идеологии. Греческая литература повлияла не только на литературу римлян, но и на литературу всех современных

\* Том I, стр. 217, т. II, стр. 222—223.—Прим. Г. В. Плеханова.

Выводы. <sup>Как у: секретности, др.</sup> <sup>не в ее индивидуальности</sup>  
Цель общества идеала.

Искусство есть средство общения между  
людьми а также и средство борьбы  
между ними. Во обществе, партикулярно  
не класси, искусство выражает то, что  
создано добрыми и великими <sup>человеками</sup>  
делами и боится все же, что хорошие  
Занимает ~~то~~ в настоящее время  
классы, науки и искусство, как <sup>выражает</sup>  
Маркс. Но ~~уже~~ с 17<sup>м</sup> и 18<sup>м</sup> веком  
сознание того, что важно не само искусство  
Николай (с 18 в. ~~это~~ оно ~~только~~  
Английский союзники). Это сознание  
Во обществе, партикулярно не класси,  
тоже все ~~отражается~~ не непосредственно  
классовой, а <sup>иными</sup> ~~иными~~ <sup>общественными</sup>  
отношениями и ~~идеями~~, ~~идеями~~  
различия на ~~то~~ существующее.  
Наоборот

Заключительная страница второй лекции об искусстве из цикла,  
прочитанного в Льеже и Париже в 1904 г.





цивилизированных стран. В чем это влияние зависит от экономической эволюции каждого из этих народов?

Сравните «Энеиду»<sup>4</sup> с «Илиадой»<sup>5</sup> или ложноклассическую французскую трагедию с трагедией греков. Сравните ложноклассическую французскую трагедию с русской трагедией XVIII в. Недостаточно хотеть подражать: подражатель отдален от своего образца всем расстоянием, разделяющим общества, к которым каждый из них принадлежит. И, заметьте, мы говорим не только о форме, о ее большем или меньшем совершенстве, мы имеем главным образом в виду душу литературных произведений. Является ли расиновский Ахилл греком или же это маркиз-придворный старого режима? И разве персонажи «Энеиды» в сущности не римляне времен Августа?...

Итак: влияние литературы одной страны на литературу другой находится в прямом отношении к сходству социальных структур, свойственных каждой из этих стран. Оно совершенно не существует, когда это сходство ничтожно. Пример: Турция, которая до сих пор повидимому совершенно не поддается влиянию европейских литератур. Оно односторонне, когда одной стране нечего дать другой ни в отношении формы, ни в отношении содержания. Пример: французская литература XVIII века, имевшая влияние на литературу России северной Мессалины, совершенно не испытала русского влияния. Оно взаимно, когда и поскольку каждая из двух стран в состоянии наложить отпечаток на литературу другой. Пример: французская литература оказала влияние на английскую литературу, и *vice versa*\*, эта последняя оказала влияние на первую.

Французская ложноклассическая литература пришлась по вкусу английскому двору и аристократии, боровшимся с буржуазией. Но английские подражатели никогда не сравнивались со своими французскими образцами. Это потому, что все усилия роялистов не могли пересадить в Англию режим, породивший французских ложноклассиков. Различие социальной среды—различие литературных произведений...

Итак, класс пробивает себе дорогу в литературе своей страны. Когда в другой стране тот же класс начинает тоже пробивать себе дорогу в литературе, он завладевает уже существующими образцами. Но он видоизменяет их, он их превосходит или же отстает от них соответственно различию между его собственным положением и положением, в котором находится класс, создавший его образцы.

Одно замечание во избежание недоразумений. Когда Virgil написал «Энеиду», римское общество ни в чем не походило на греческое общество или, вернее говоря, на греческие общества вре-

\* Обратнo.—Р е д.

мен Гомера. Это не помешало Виргилию подражать Гомеру. Но здесь подражание, несмотря на все усилия латинского писателя, ограничивается формой; здесь весь интерес исследования сводится к следующему вопросу: почему римлянам этот род подражания удался только во времена Августа, хотя попытки подражания начинаются с гораздо более древних времен?

Когда существует,—как в Европе, начиная со средних веков,—целая система обществ, влияющих одно на другое, эволюция идеологий в каждом из этих обществ становится такой же сложной, как их экономическая эволюция под влиянием международных торговых сношений. Тогда мы имеем как бы одну литературу, общую всему цивилизованному человечеству. В то же время мы имеем национальные литературы, безмерно разнообразящие общий запас идей.

### ОБ «ЭКОНОМИЧЕСКОМ ФАКТОРЕ»

Печатаемый отрывок взят из статьи Г. В. Плеханова, опубликованной посмертно в журнале «Под знаменем марксизма», 1931 г., № 4—5, стр. 40—44. Статья написана в 1897 г.

Развитие производительных сил ведет к разделению общества на классы. Низшие классы, с трудом удовлетворяющие самые неотложные потребности своего тела, почти всецело подчинены «экономическому фактору», а высшие, имея много свободного времени, погружаются в искусства, в науки, предаются мечтам и страстям. Они обидятся, если вы подумаете, что экономический фактор играет в их жизни самую главную роль. Мы можем допустить, что они действительно больше думают об искусствах и науках, чем о потребностях тела, но это не мешает нам сказать, что как сами эти высшие классы, так и господствующие в их среде «мечты и страсти», созданы развитием общественных отношений, происхождение которых уже не составляет теперь для нас никакой тайны.

В первой из своих статей о судьбах русской критики<sup>6</sup> я, чтобы выяснить г. Волынскому<sup>7</sup> совершенно неизвестные ему взгляды современных материалистов, указал на ход развития французской живописи. Я вернусь теперь к тому же примеру.

Передо мной на письменном столе лежит превосходная гравюра с картины Бушэ «Les grâces au bain»\* и фотография с картины Давида: «Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils»\*\*.

Памятуя извлеченное мною из сочинений г. Кареева<sup>8</sup> определение «экономического фактора»<sup>9</sup>, я довольно легко объясняю себе, какое отношение имеют изображенные Бушэ грации к потребностям «тела», особенно «тела» тогдашнего французского аристократа,—но для меня совсем непонятно, как относится к ним живопись Давида. Как я ни бьюсь над этим вопросом, я не могу разрешить его даже с точки зре-

\* «Купающиеся грации».—Р е д.

\*\* «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей».—Р е д.

ния «саморазвития форм производства и обмена», приписанной г. Михайловским сторонникам «экономического материализма»<sup>10</sup>. Я не понимаю, как это саморазвитие могло вызвать появление вышеназванной картины. Как быть? Я развертываю известную историю искусства Любке и нахожу там следующее место\*:

[«Хотя современная живопись и отказалась от классической традиции несравненно более решительно, чем это сделала и когда-либо сможет сделать пластика, однако и она ведет свое происхождение по прямой линии от политического, социального и экономического движения, которым отмечены последние годы прошлого столетия. Именно революция резко оборвала нить изящной, чисто французской традиции XVIII в., самой изящной, самой типичной французской. Внучатный племянник Бушэ—Давид—был тем, кто осудил будуарную и кабинетную живопись любителей, чтобы заменить ее искусством подлинно добродетельным и республиканским на основе природы и древности... С первого своего опыта (Велизарий, Лувр, 1781) Давид обнаружил себя таким, каким он должен был остаться на всю жизнь: человеком труда и размышления, полным высоких прозрений, но недоступным, добросовестным и в то же время претенциозным, более манерным в своем роде, чем какой-нибудь Бушэ в своем, наконец, моралистом, философом скорее, чем художником... Надо перенестись во времена революции, чтобы оценить по достоинству эти картины, которые кажутся нам театральными, педантичными и холодными, но которые были настоящим откровением для современников».]

... давала тогда история древнего мира. И вот передовые люди Франции обращаются к этой истории: вспомните рассказ m-me Ролан о том, как она в юности зачитывалась Плутархом. После этого уже нельзя удивляться тому, что Давид написал своего Брута; не удивителен и тот успех, который имела его картина; не удивительно, наконец, даже и то, что она была лишь выполнением официального заказа. Это последнее обстоятельство хорошо разъясняет Эрнест Шесно<sup>11</sup>. «В последние годы царствования Людовика XVI,—говорит он,—всеобщее увлечение древними республиками вызвало в официальном мире живой интерес к художественному воспроизведению—в пластике, живописи и литературе—подвигов греческих и особенно римских героев. Уступая этому направлению французского вкуса, господин д'Анживиллье, директор всех королевских зданий, поручил Давиду нарисовать две картины, окончательно упрочившие его репутацию: «Le serment des Horaces»\*\* и «Les licteurs rapportent à Bru-

\* Здесь в рукописи пропуск, недостает одной страницы, где находилась повидимому цитата из книги Любке. Ввиду отсутствия точных указаний приводим из имеющейся в библиотеке Плеханова книги Wilhelm Lubke, «Essai d'histoire de l'art», Paris 1887, место, наиболее соответствующее тексту рукописи. Место это находится на стр. 437—438 т. II указанного сочинения. Даем его в русском переводе.—Р е д.

\*\* «Клятва Горациев».—Р е д.

tus les corps de ses fils»\*. Д'Анживиллье был увлечен напором общественного мнения, а направление общественного мнения определилось тогдашними общественными отношениями Франции, которые в свою очередь созданы были развитием производительных сил, глубоко видоизменившим всю ее «экономику». Но есть в этом деле и другие еще неясные для меня «пункты».

Указанные причины объясняют мне выбор Давидом сюжетов для своих картин. Но ведь он сделал целый переворот во французской живописи. Неужели к выбору сюжетов сводится все значение этого переворота?

Нет. Дело далеко не в одних только сюжетах: изменилось все отношение живописца к технике своего искусства. Школа, против которой восстал Давид, отличалась страшною манерностью и вычурностью, которые были доведены до последней степени Карлом Ван-Лоо<sup>12</sup> и его учениками. Художественная деятельность Давида была реакцией против этого вычурного направления, поэтому вычурность и манерность заменились у него суровой простотой\*\*. Но где же можно было искать лучших образцов такой простоты? Опять в древности и опять преимущественно в римской древности, с которой тогда были лучше знакомы, чем с греческой. И вот Давид подражает древним. Но древняя живопись нам мало известна; для новейших народов скульптура являлась искусством, наиболее ярко выражающим эстетические понятия античного мира. Это обстоятельство имело огромное влияние на художественные приемы Давида. Его не даром упрекали в том, что каждая его картина представляет собою лишь собрание хорошо нарисованных статуй. При некотором внимании не трудно видеть, что это обстоятельство объясняет многие недостатки его школы. Конечно, можно сказать, что самым главным ее недостатком было отсутствие в ней очень больших талантов. И этого недостатка, конечно, нельзя объяснить ни предшествующим состоянием французской живописи, ни характером полученного от древности художественного наследства. Но он очень хорошо объясняется тогдашним общественным состоянием Франции, сильно способствовавшим развитию рассудочности, но неблагоприятным для развития художественных талантов. У Давида рассудочность совершенно преобладала над воображением, отчего он, разумеется, много терял как живописец. Живописцы-романтики бесспорно имели гораздо более художественную организацию, чем живописцы школы Давида. Но романтизм соответствует иной ступени общественного развития Франции.

\* La peinture française au XIX siècle, 3-me éd., p. 10.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* «Autant on a été loin dans le contourné, le fadement gracieux, autant on va vouloir réagir dans le simple et l'austère». Arsène Alexandre, Histoire populaire de la peinture. École française, p. 284. [«Чем дальше заходила вычурность и пошлая изысканность, тем сильнее была реакция в сторону простоты и суровости»].—Прим. Г. В. Плеханова.

Итак, переворот, совершенный в живописи Давидом, был лишь художественным выражением освободительной борьбы третьего сословия. Если я знаю, как относится это движение к развитию экономической структуры французского общества, то я умею связать с этим развитием и художественную деятельность Давида. И для выяснения этой связи мне не нужно апеллировать ни к экономическому фактору, как его понимает г. Кареев, ни к тому «саморазвитию» экономических форм, которое совершается будто бы помимо людей и независимо от их общественных отношений.

А может быть я ошибаюсь, говоря, что художественная деятельность Давида выражала собою общественное движение третьего сословия? Может быть, эта моя мысль порождена той односторонностью и узостью понятий, в которой гг. эклектики не перестают упрекать современных материалистов? К счастью это не так, к счастью моя мысль не составляет моей исключительной собственности, а принадлежит всем тем, которые хоть немного знакомы с историей литературы и искусства во Франции прошлого века.

Раскройте хоть Геттнерову «Geschichte der französischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert»\*. Там вы найдете, во-первых, краткую, но верную характеристику взаимного отношения с о с л о в и й, а во-вторых, разъяснение того, в какой мере и каким [образом] эти классовые отношения выразились во французской литературе и во французском искусстве.

Посмотрим сначала, как обстоит дело с сословными отношениями.

«Дворянство все более и более разлагается и дичает, буржуазия крепнет и приобретает непредвиденную прежде силу и значение... Рядом с развращенным дворянством неожиданно становится молодое и сильное среднее сословие, заслуги и требования которого с каждым днем становятся важнее и настойчивее»\*\*.

Хорошо. Как влияют эти сословные отношения на психологию третьего сословия?

Оно начинает восставать против привилегий дворянства, роптать на сословные подразделения. Неудовольствие, вызываемое в нем этими привилегиями и подразделениями, становится все сильнее и сильнее и порождает учение об естественном равенстве всех людей, с точки зрения которого старые нормы права и старый государственный быт оказываются, конечно, совершенно несостоятельными\*\*\*.

Как же отразилось это настроение в литературе и искусстве? Отчасти мы уже знаем—как. Распространение учения об естественном равенстве людей было делом литературы. Но, может быть, вы хотите знать, что происходило тогда собственно в художественной литера-

\* Есть русский перевод.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Стр. 66 и 72 (я цитирую по Брауншвейгскому изданию 1881 г.).—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Ibid., стр. 76—77.—Прим. Г. В. Плеханова.

туре? И на этот счет вы найдете у Геттнера некоторые не лишённые интереса указания.

Вот что говорит он, например, об эпохе регентства в главе, носящей выразительное название: *Die gesellschaftlichen Gegensätze in Kunst und Dichtung*\*.

«Если смысл общественного брожения того времени сводится главным образом к тому, что, с одной стороны, дворянство дичает и падает, а с другой, напротив, возвышается и приобретает более важное значение среднее сословие,—говорит он,—то те же два течения замечаются и в поэтических изображениях тогдашних нравов. Одно воспроизводит легкомысленную жизнь высшего общества; другое описывает борьбу и приключения, радости и безумства поднимающейся буржуазии. Наиболее заметными представителями первого являются аббат Прево<sup>13</sup>, Кребийльон младший<sup>14</sup> и Грессэ<sup>15</sup>, представителями второго служат Мариво<sup>16</sup>, Детуш и Нивелль де ля Шоссе»\*\*.

Указанные общественные противоположности отражаются не в одной поэзии.

Испорченные нравы и вкусы дворянства выразились в картинах Бушэ и Ван-Лоо, а выразителем в живописи стремлений, представителями которых в литературе были Мариво, Детуш и Нивелль де ля Шоссе, был Шардэн. Жанр в живописи и чувствительная («слезливая») комедия порождены были одним и тем же движением среднего сословия\*\*\*.

С этим взглядом немецкого историка литературы полезно будет сопоставить взгляд французского критика Брюнетьера.

Говоря о происхождении «мещанской драмы» (т. е. той же «слезливой комедии») и указав на свойственную тому времени чувствительность, —черта, которую тоже не трудно объяснить тогдашними общественными отношениями,—Брюнетьер продолжает:

«Не забудьте последней черты: мы находимся в XVIII в., после крушения банка Лоу, когда, как вы знаете, почва все более и более ускользает из-под ног аристократии. Этот класс делает все от него зависящее, чтобы дискредитировать себя. Больше всего он разоряется, а соответственно этому буржуазия, третье сословие, становится богаче, приобретает более важное значение и новое понятие о правах, которые должны принадлежать ей. Неравенство становится для нее более обидным, злоупотребления более возмутительными... Могла ли она не воспользоваться при этом такими средствами пропаганды? Еще того более: могла ли эта уже торжествующая буржуазия довольствоваться вечным изображением на сцене императоров и королей и, так сказать, не воспользоваться своими сбережениями для того, чтобы заказать свой собственный портрет»\*\*\*\*?

\* Общественные противоположности в искусстве и поэзии.—Р е д.

\*\* Ibid., S. 100.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\* Ср. стр. 121, 228 и 334.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* Les époques du théâtre français.—Прим. Г. В. Плеханова.

Слезливая комедия,—точно так же, как и картины Шардэна,—не была созданием экономического фактора в Кареевском смысле: она явилась вовсе не для удовлетворения потребностей «тела». Точно так же не была она создана и тем саморазвитием форм производства и обмена, какое придумано было г. Михайловским. Она не имеет никакого прямого отношения к самым этим формам, ни к их непостижимому «саморазвитию». Экономическое развитие Франции создало более высокое общественное положение для некогда униженной буржуазии; это более высокое положение дало сильнейший толчок развитию ее самосознания, а это самосознание вызвало появление мещанской драмы. В свою очередь этот род драматических произведений содействовал дальнейшему развитию самосознания буржуазии, которое было необходимо для устранения отживших общественных отношений производства, мешавших дальнейшему развитию производительных сил. Такова истинная связь событий. Тому, кто понял ее, нет надобности всюду лезть с экономическим фактором для того, чтобы уметь объяснить связь духовной «надстройки» с экономическим развитием данной страны.

### О МНИМОМ КРИЗИСЕ В МАРКСИСТСКОЙ ШКОЛЕ

Публикуемый отрывок взят из лекции, прочитанной Г. В. Плехановым в 1898 г. и опубликованной посмертно в журнале «Летописи марксизма», 1927 г., кн. IV. В архиве сохранился оригинал лекции, написанный рукой Г. В. Плеханова на французском языке.

...раз дана социальная структура, легко понять, каким образом она определяет состояние нравов и понятий людей...

Возьму другой пример, и на этот раз я его заимствую из истории искусства Франции.

Потрудитесь рассмотреть эти две гравюры, сделанные по Бушэ, и эти две фотографии с двух знаменитых картин Луи Давида. Они представляют две совершенно различные ступени в истории французской живописи. Заметьте отличительные черты в живописи Бушэ, сравните их с отличительными чертами живописи Давида и скажите мне—возможно ли объяснить разницу, существующую между этими двумя живописцами, общими свойствами человеческой природы? Я, со своей стороны, совсем не вижу этой возможности. Не понимаю я также, как эти свойства человеческой природы могли бы мне объяснить переход от живописи Бушэ к живописи Давида. И, наконец, я не понимаю, в силу каких свойств человеческой природы переход от живописи Франсуа Бушэ к живописи Л[уи] Давида должен был совершиться именно в конце восемнадцатого столетия. Человеческая природа ничего не объясняет. Обратимся к материалистическому пониманию.



## МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ИСТОРИИ

## Лекция четвертая

(23 марта 1901 г.)

Отрывок взят из посмертной публикации, появившейся в двух изданиях: в сборнике «Группа Освобождение труда», № 4, стр. 47—52, и в Собр. соч., т. XXIV, стр. 376—380.

...Перейдем к искусству.

Наука в настоящее время признает, что животные (высшие) употребляют не все свои мускульные и психические силы на добывание себе средств материального существования, а что они тратят их также и с бескорыстной целью, не рассчитывая на какие-либо выгоды,—только для того, чтобы забавляться; словом, они отдаются играм. Люди также забавляются играми, а игра—это зародыш артистической деятельности.

Рассмотрим сперва наиболее дикое из всех искусств—танец. Самцы птиц некоторых видов исполняют совсем настоящие танцы перед своими самками, когда хотят их очаровать.

Танцы этого рода существуют также и у людей: это любовные танцы. Их характер меняется вместе с эволюцией нравов. Но наряду с этими танцами появляются другие, значение которых совсем иное.

Охотничий танец. Он сводится к подражанию движениям и ухваткам животного, за которым преимущественно охотится племя. Так, например, австралийцы пытаются подражать движениям кенгуру и эму, потому что охота за этими животными и ловля их являются главным делом их жизни. Точно так же танец камчадалов копирует аляповатые движения медведя. У краснокожих танец буйволов, исполняемый в подобающих нарядах, предшествовал охоте на это животное. Я мог бы удлинить ряд примеров этого рода, но полагаю, что приведенных примеров достаточно, и предпочитаю перейти к женским танцам.

Серьезные танцы. Эти танцы обычно изображают мимикой те или другие явления из их борьбы за существование, их труда. Так, например, австралийская женщина представляет, как она ныряет в воду на ловле раковины, как она выкапывает съедобные корни в пищу своим детям, как она карабкается на деревья для ловли виргинской двуутробки и т. д.

Прибавим к этому, что игры детей являются подражанием работе взрослых.

Что же представляют собою все эти танцы? Воспроизведение в развлечении, в примитивном искусстве, производственной деятельности людей. Искусство есть непосредственный образ процесса производства.

Военные танцы. Война есть лишь другой вид охоты, в которой человек служит дичью для человека; она также имеет свои танцы. Эти танцы воспроизводят сцены сражения. Иногда они со-

проводятся драматическими диалогами. Так, жители Новой Каледонии танцевали, ведя диалог со своими начальниками:

— Атакуем мы наших врагов?

— Да.

— Сильны ли они?

— Нет.

— Мужественны ли они?

— Нет.

— Мы их убьем?

— Да.

— Мы их съедим?

— Да.

и т. д.

Иногда танец сопровождается пением—и тогда он становится настоящим произведением искусства, как тот танец фаланги, который Стэнли описывает в своей книге «Dans les Ténèbres de l'Afrique». См. цитату<sup>17</sup> (op. cit., p. 407).

**Пение.** У первобытных народов пение всегда сопровождает работу. Мелодия здесь вещь совершенно второстепенная, равно как и текст. Главное—это ритм. Ритм песни точно повторяет ритм работы,—музыка обязана своим происхождением труду. В зависимости от того, производится ли работа одним лицом или группой лиц, существуют песни для одного голоса или для группы голосов.

#### Выводы Бюхера.

«Мои исследования привели меня к тому выводу, что труд, музыка и поэзия самым тесным образом связаны между собою. Можно поэтому поставить такой вопрос: были ли сперва эти три элемента независимы друг от друга, или же они вместе и родились и отделились друг от друга лишь впоследствии после длительного процесса постепенной дифференциации? А если так, то какой из этих трех элементов составлял ядро, к которому прибавились затем другие? **О т в е т.** Труд был тем элементом, который составлял ядро, и к нему присоединились затем два другие элемента—музыка и поэзия».

**Примеры:** Песня негров носильщиков английского путешественника Бертон (Burton).

**С о л о:** Злой белый человек прибыл с берега.

**Х о р:** Пути! Пути!

**С о л о:** Мы последуем за ним—за злым белым человеком.

**Х о р:** Пути! Пути!

**С о л о:** И мы останемся с ним, пока он нас будет хорошо кормить.

**Х о р:** Пути! Пути!

#### Песня молотильщиков пшеницы в Литве:

Клапп, клапп, клапп,

Клипп, клипп, клипп,

Клипп, клипп, клапп, клапп!

И это сопровождается выпадами против надсмотрщика или против хозяина:

Песня литовской мельничихи (ручная мельница):

Пой, пой, моя мельница!  
Сдается мне, что я не одна.

Или еще:

Зачем остановил ты взор свой,  
О ты, нежный молодец,  
На мне, бедной девушке?

и т. д.

**Ж и в о п и с ь.** Охотничьи народы—хорошие живописцы.

**О р н а м е н т а ц и я.** Орнаментация этих отдаленных времен ясно обрисовывает путь развития декоративных искусств. Первобытные горшечные произведения представляют чисто прямолинейный орнамент, образуемый из зигзагов, излучин и разнообразных рисунков из ромбов, косоугольников и крестообразных линий.

Но оставим наших антиподов и переберемся через эвкалиптовые леса на европейский континент. А здесь мы, по многим причинам, сделаем лучше всего, остановившись на Франции.

Франция XVII и Франция XVIII столетий была страной цивилизованной. В ней можно было разыскать еще лишь некоторые следы первобытного коммунизма. Уже в течение ряда веков ее население разделено было на два крупных класса: на аристократию и на п р о с т о л ю д и н о в, третье сословие.

Какое влияние оказывало это разделение на французское искусство? В ответ на этот вопрос прошу вас припомнить слова М а д е л о н в пьесе Мольера «Les précieuses ridicules»:

«Ах, отец мой, да вы говорите, как самый последний м е щ а н и н. Мне прямо стыдно слушать, когда вы так говорите...»

Для дворянина было позорно говорить, «как м е щ а н и н». Манера выражаться, следовательно, также различалась соответственно форме социальной структуры. И эта тенденция неизбежно должна была проявляться как в литературе, так и в искусстве. Ипполит Тэн уже показал, каким образом французская трагедия порождена была нравами и вкусами французской аристократии XVII столетия. Эти вкусы и эти нравы имели настолько сильное влияние на литературу не только во Франции, но и в Англии, что в эпоху английской реставрации (1660—1688) Ш е к с п и р впал в полную немилость у читающей публики. Пьеса «Ромео и Джульетта» считалась...

В то же время укоренился обычай выводить на сцену только королей и королев, героев и принцев и заставлять говорить о вещах не менее важных, чем обладание короною и сокрушение государств. Подобно мольеровской Маделон, боялись казаться «мещанами». На сцене превращали во французских маркизов героев самой отдаленной древности: в середине XVIII столетия выводили еще Цезаря на сцену в ч е т ы р е х у г о л ь н о м п а р и к е, а Улисс показывался среди волн весь п о с ы п а н н ы й п у д р о й. «Вольтер

о Гамлете». «Вообразите себе, господа, Людовика XIV в его зеркальной галлерее (в Версале), окруженного блестящим двором, и представьте, что покрытый лохмотьями шут расталкивает толпу героев, 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 бы подобного шута?»

**Р е а к ц и я.** Слезливая, или чувствительная, комедия (*la comédie larmoyante*) — жанр, средний между комедией и трагедией, выводящий частных лиц, добродетельных или почти добродетельных, в серьезных, торжественных, иногда патетических действиях, и побуждающий нас к добродетели, растрогивая зрелищем несчастья и заставляя нас аплодировать торжеству добродетели. Этот жанр комедии ввел во Франции Ла-Шоссэ (*La Chaussée*), но он зародился в Англии. Безграничная распущенность литературы, и в особенности театра, в эпоху реставрации вызывает в конце XVII столетия реакцию, которой содействовали политические события. Настроение публики толкало писателей в направлении чрезмерной добродетели. Посредственный поэт Блэкмор (*Blackmore*) первый открыл крестовый поход против цинической распущенности театра. Но решительный удар нанес ей Джереми Колльер (*Jeremy Collier*)<sup>18</sup>, а за ним последовал Вильям Лилло (*Lillo*) («*Fatal curiosity*», 1737 г.), где два старца...

Таким образом, в первобытном, более или менее коммунистическом обществе искусство подвергается непосредственному влиянию экономического положения (*de la situation économique*) и состояния производительных сил. В цивилизованном обществе эволюция изящных искусств определяется б о р ь б о й к л а с с о в. Борьба классов, конечно, определяется экономической эволюцией, но действие экономической структуры во всяком случае п о с р е д с т в е н н о.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Прозвище французского короля Людовика XIV (1643—1715).

<sup>2</sup> Р а с и н Жан (1639—1699)—французский драматург, один из крупнейших представителей французской классической драмы.

<sup>3</sup> Н. Т а i n e, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris 1865.

<sup>4</sup> Поэма римского поэта Вергилия, описывающая скитания одного из легендарных героев Троянской войны Энея. Поэма эта, написанная в царствование первого римского императора Августа, представляет апофеоз этого царствования.

<sup>5</sup> Древнегреческая поэма, описывающая осаду греками города Трои в Малой Азии. В ней рисуются военный и общественный быт древних греков и их верования. Поэма эта приписывается Гомеру.

<sup>6</sup> Г. В. Плеханов имеет здесь в виду свою статью «Волынский. Русские критики. Литературные очерки», напечатанную в «Новом слове», 1897 г., № 7 (апрель).

<sup>7</sup> В о л ы н с к и й—псевдоним Акима Львовича Ф л е к с е р а (1863—1926)—литературный критик идеалистического направления, автор работ по вопросам искусства.

<sup>8</sup> К а р е е в Н. И. (1850—1933)—историк и публицист, один из представителей «субъективной школы в социологии».

<sup>9</sup> Здесь Г. В. Плеханов имеет в виду следующую, неоднократно цитируемую им фразу из статьи Кареева «Экономический материализм в истории» («Вестник Европы», 1894, № 7): «И у тела и у души есть свои потребности, ищущие своего удовлетворения и ставящие отдельную личность в различное отношение к внешнему миру, т. е. к природе и к другим людям... Отношение человека к природе, в зависимости от физических и духовных потребностей личности, создает поэтому, с одной стороны, разного рода искусства, направленные на то, чтобы обеспечить материальное существование личности, с другой стороны—всю умственную и нравственную культуру».

<sup>10</sup> М и х а й л о в с к и й Н. К. (1842—1904)—публицист, виднейший теоретик народничества. Вел ожесточенную полемику с марксистами, главным образом по вопросам о роли экономического фактора в истории и о путях развития России. Был приверженцем «субъективного метода в социологии».

«Саморазвитие форм производства и обмена»—формула Михайловского, употребленная им в обзоре «Литература и жизнь».—«Русское богатство», 1894, № 10, стр. 116.

<sup>11</sup> Имеется в виду книга: E r n s t C h e s n e a u, Les chefs d'école, Paris 1883.

<sup>12</sup> В а н - Л о о Карл (1705—1765)—голландский художник. Работал одновременно с Бушэ, во внешне сходном с ним стиле, но отличался большей серьезностью и сухостью замысла и исполнения.

<sup>13</sup> П р е в о д'Э г з и л ь Антуан-Франсуа (1697—1763)—французский писатель, несколько лет бывший монахом бенедиктинского монастыря. Выйдя из монастыря, вступил в связь с протестанткой и уехал в Англию. С тех пор посвятил себя литературной деятельности, встречавшей резкое осуждение со стороны критиков из лагеря иезуитов, но пользовавшейся большим успехом у светской публики. Лучшая его вещь—«История Манон Леско».

<sup>14</sup> К р е б и л ь о н Клод-Проспер-Жольо, младший (1707—1777)—французский писатель, в своих романах описывавший страсть к наслаждениям и распущенность нравов тогдашнего общества. Был любимым писателем придворной аристократии.

<sup>15</sup> Г р е с с е Жан-Батист-Луи (1709—1777)—французский поэт, автор стихотворных новелл, высмеивавших духовенство и монахов. Лучшее произведение его в этом жанре—поэма «Vert-Vert», рассказ о воспитанном в женском монастыре попугае, который был развращен монахами и своими непристойностями испугал сестер. За эту поэму Грессе был исключен из ордена иезуитов. Произведения Грессе издаются и поныне и пользуются популярностью.

<sup>16</sup> М а р и в о Пьер-Карлэ де-Шамбон (1688—1763)—французский писатель, автор ряда романов и комедий, являющихся шагом в направлении к психологическому реализму. Герои его романов принадлежат к низшим классам общества—городскому мещанству и даже крестьянству, причем Мариво надеется их такими чувствами, которые описывались до него только у представителей высших классов. Язык комедий Мариво отличается изяществом, изысканностью и манерностью. Этот стиль получил удержавшееся до сих пор название «мариводажа».

<sup>17</sup> Цитата приведена в опубликованном выше пятом «Письме без адреса»—см. стр. рукописи 22<17>—23<18>.

<sup>18</sup> К о л л ь е р Иеремия (1650—1726)—английский священник. Вся его жизнь была непрекращающейся литературной борьбой. Особенной известностью пользуется его книга «Short view of immorality and profaneness of the english Stage» («О безнравственности и распущенности английского театра»).

# **ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ**



Настоящая публикация представляет цикл статей и рефератов Г. В. Плеханова на тему о соотношении искусства и общественной жизни. Как известно, все эти работы отлились в окончательную форму в статье «Искусство и общественная жизнь», опубликованной в журнале «Современник» за 1912 г., № 11 и 12, и за 1913 г., № 1 (вошла в XIV т. собр. соч.). В примечании к этой статье Г. В. Плеханов указывает, что она является переделкой реферата, читанного им в том же году в Париже и Льеже. Этот реферат, найденный среди рукописей Г. В. Плеханова, записан им в отдельной тетради, с собственноручным заголовком: «Искусство и общественная жизнь. Реферат, читанный в Париже 10 ноября 1912 г., 1-й час». Однако тетрадь включает не только 1-й, но и 2-й час. Но если 1-й час совершенно разработан и по форме приближается к статье, лишь изредка сбиваясь на конспективную запись, то 2-й час разработан только в своей первой половине, вторая же половина представляет собой конспект. Характерно, что лишь в этой первой части 2-го часа страницы пронумерованы (1—10), во второй же половине, где все имеет характер конспекта или наброска, и страницы остались пронумерованными.

Как бы то ни было, этот реферат, публикуемый нами на первом месте, есть наиболее полная запись того прочитанного в Париже реферата, который лег в основу статьи «Искусство и общественная жизнь». Сопоставление реферата с печатной статьей показывает, что при написании ее он был использован почти целиком. Не вошли в статью и являются новыми только указания на участие в революции 1848 г. Леконта де Лиля и Луи Менара, да цитаты из книги Ландсберга «Los von Naupthmann» и повести Сергеева-Ценского «Бабаев». С другой стороны, в печатной статье использован кое-какой материал из других конспектов и набросков Г. В. Плеханова на ту же тему. Таких набросков в архиве сохранилось немало; один из них даже носит то же заглавие: «Реферат. Искусство и общественная жизнь». Однако все эти наброски или находятся в чересчур разрозненном состоянии, или являются почти не отличающимися друг от друга многочисленными вариантами той или другой страницы и представляют интерес лишь как свидетельство неутомимой работы Г. В. Плеханова над данной темой. Поэтому для печати мы остановились лишь на одном из них, записанном в тетради и сохранившемся в цельном виде. В общих чертах этот конспект, в более сжатой форме, соответ-



ствуется парижскому реферату, но расположение материала в нем несколько иное. Отличается он также от парижского реферата и некоторыми подробностями, как то: указание на стихотворение Некрасова «Рыцарь на час», указание на взгляд Чернышевского, что искусство должно служить объяснением жизни, и др. Отметим также характерную фразу, которую Г. В. Плеханов не внес в печатную статью, но которая своей меткостью оживляет реферат: «Главная мысль стихотворений «Чернь» и «Поэту»,—надоели вы хуже горькой редьки с вашим покровительством и с вашим нравственным величием». Интересно и следующее замечание: «Чувство разлада дополняется чувством единства—чувством соборности, как сказал бы Андрей Белый». Во второй части отметим упоминание о Яне Каспровиче, которого нет в парижском реферате, цитату из романа Мережковского «Юлиан-Отступник», упоминание об Эрике Фальке из романа Пшибышевского «Ното sapiens». Кое-что из всего этого, не войдя в парижский реферат, вошло в печатную статью (таково указание о Чернышевском, упоминание об Эрике Фальке); кое-что, оставшись неиспользованным, является дополнением как к первому реферату, так и к печатной статье. Помимо этого конспект представляет интерес как один из этапов работы Г. В. Плеханова над данной темой. Очевидно конспект этот был составлен до парижского реферата, так как статья началась печатанием уже в ноябрьской книжке «Современника», т. е. сейчас же вслед за прочтением реферата, и составлять краткий конспект его уже не имело бы никакого смысла. Во всяком случае его почти полное соответствие парижскому реферату заставляет отнести его к тому же периоду.

Иначе обстоит дело с третьей частью нашей публикации: статьей «Искусство и жизнь». Статья эта по всей видимости представляет собой первоначальную редакцию статьи «Искусство и общественная жизнь» или, вернее, парижского реферата, носящего это название. Об этом говорят как содержание и название статьи, так в особенности ряд страниц с двойной нумерацией. Это—страницы данной редакции статьи, заново перенумерованные Г. В. Плехановым и переложенные им в парижский реферат. Таковы стр. 8 bis <27>, 11 <30>, 13 <32>, 14 <33>, 15 <34>, 17 <15>, 18 bis <41>, 19 <42> и 20 bis <44>\*. Такой страницей была повидимому и недостающая страница 16 bis, судя по аналогии с другими страницами, имеющими нумерацию bis. Все эти страницы мы печатаем в парижском реферате, здесь же даем лишь немногие более или менее цельные отрывки, представляющие самостоятельный интерес. Только страницы 14 <33> и 15 <34> мы помещаем как там, так и здесь, так как они входят в один из таких цельных отрывков. Остальные сохранившиеся листы этой рукописи чересчур разрознены, чтобы из них можно было составить сколько-нибудь цельные отрывки, и не представляют особенного интереса, являясь почти буквальным повторением текста как

\* Страницы в угловых скобках относятся к первоначальной редакции.—Р е д.

парижского реферата, так и опубликованной статьи. В печатаемых же нами более или менее цельных отрывках мы находим ряд мест, не вошедших ни в парижский реферат, ни в печатную статью. Такова 2-я страница рукописи, трактующая вопрос о том, под чьим влиянием Пушкин написал свое стихотворение «Чернь»; таковы ссылки на современную эпоху—на отношение к теории искусства для искусства в России тогдашнего времени (т. е. повидимому эпохи реакции—стр. 5 рукописи), на споры о судьбах капитализма в России (т. е. повидимому на споры с социалистами-революционерами—стр. 7 рукописи); такова более подробная, чем в парижском реферате, и несколько иная разработка вопроса об отношении Пушкина к теории искусства для искусства, с указаниями на новые нарождающиеся в обществе элементы, с цитатой из Рылеева и т. д. Все это придает печатаемым нами отрывкам интерес и свежесть совершенно новой статьи, сравнительно мало похожей на известные.

Вопрос о времени написания статьи отчасти определяется имеющимися в ней указаниями, но к сожалению указания эти относятся только к одной из предельных дат, отграничивающих период времени, когда могла быть написана статья, а именно к первой из них. Указания на эпоху 1905—1906 гг. (стр. 69 рукописи), характеристика взглядов на искусство «в наше время» (стр. 5), ссылка на «еще не вполне законченный спор о том, должна или не должна Россия выступить на путь капитализма» (стр. 7)—все это заставляет отнести написание статьи к эпохе реакции, т. е. не раньше 1907 г. Более точная датировка устанавливается библиографическим указанием, имеющимся в статье, а именно ссылкой на 2-й том рассказов Сергеева-Ценского, вышедший в 1908 г. Таким образом статья могла быть написана не ранее 1908—1909 гг. Что касается второй предельной даты, то для установления ее в статье не имеется данных, и такой датой мы должны считать 1912 г., т. е. время написания парижского реферата.

Последняя часть публикации—конспект реферата—примыкает к первоначальной редакции и теснейшим образом связана с ней. Здесь находим ряд ссылок на страницы рукописи, причем имеется в виду рукопись первоначальной редакции, в чем можно убедиться из сопоставления этих ссылок с теми из уцелевших страниц рукописи, на которые ссылки сделаны. В расположении материала, насколько можно проследить по уцелевшим страницам рукописи, конспект следует за рукописью, почти не отступая от нее. Здесь мы находим и начало цитаты из стихотворения Пушкина «Свободы сеятель пустынный», приводимого в первоначальной редакции, и указание о Рылееве и т. д. Так как вторая часть рукописи не уцелела, мы лишены возможности проследить соотношение между ней и конспектом. Между тем эта часть конспекта, в целом соответствующая парижскому реферату и печатной статье, рядом интересных черточек дополняет круг мыслей и примеров, повторяющихся во всех статьях и конспектах. Что касается времени написания, то ясно, что «Рефе-

рат» был написан после первоначальной редакции, на страницы которой он ссылается, и до парижского реферата, являющегося завершением—до печатной статьи—всей работы Г. В. Плеханова над данной темой.

Если ко всему описанному здесь материалу прибавить печатаемые нами варианты отдельных мест парижского реферата, а также ряд мыслей и заметок, имеющих отношение к той же теме, то процесс работы Г. В. Плеханова над статьей «Искусство и общественная жизнь» выявится с достаточной полнотой. Дополнением к этому материалу служит разбор книги А. Кассаня «Теория искусства для искусства во Франции». Над этой книгой Г. В. Плехановым проделана чрезвычайно тщательная и кропотливая работа. В архиве сохранилась тетрадь с собственноручной надписью Г. В. Плеханова: «Albert Cassagne. La théorie de l'art pour l'art». Тетрадь эта заключает детальный разбор книги: отмечается страница за страницей с приведением интересующего Г. В. Плеханова места или же с замечанием Г. В. Плеханова по поводу того или иного места, которое либо приводится тут же, либо оказывается отчеркнутым в книге. Разбор этот занимает в тетради 12 страниц и дополняется такими же заметками на полях и на обложке книги. Мы постарались восстановить картину работы Г. В. Плеханова над этой книгой, выбрав для этого наиболее существенные места как в тетради, так и в книге.

При составлении комментария к настоящему отделу учтено то обстоятельство, что многие места, неясные в публикуемых конспектах, подробно развиты в печатной статье. В этих случаях мы считали комментарий излишним.

## РЕФЕРАТ 10 НОЯБРЯ 1912 г. И ЕГО КОНСПЕКТ

Парижский реферат, как мы уже говорили, написан в особой тетради, заполняя ее почти целиком; остались незаполненными только последние семь страниц. На красной обложке тетради имеется надпись рукой Г. В. Плеханова: «Искусство и общественная жизнь (Париж, 10. XI—12 г.)». Та же надпись повторена и на первой странице: «Искусство и общественная жизнь. Реферат, читанный в Париже 10 ноября 1912 г. (1-й час)». В самой тетради реферат занимает 36 листов, из которых 1-й час занимает 24 листа, исписанных с одной стороны, с нумерацией от 1 стр. до 34, с пропусками. Пропуски эти восполняются отдельными листами, которые Г. В. Плеханов заимствовал из первоначальной редакции статьи, соответственно меняя нумерацию перекладываемых страниц (отсюда двойная нумерация). Но не все из этих страниц удалось разыскать, остались не найденными стр. 9—10, 12 и 21. Кроме страниц, имеющих нумерацию, в тетрадь вложен еще лист без нумерации, озаглавленный «К концу 1-го часа»; он помещен нами после стр. 33. Стр. 34 вся перечеркнута и приводится в подстрочном примечании. Первый час весь написан на одной стороне листа; только стр. 29 bis написана на обороте стр. 28, да кое-где на оборотах имеются вставки, но эти обороты не пронумерованы. Второй час занимает 12 листов (всего 20 стр.) и написан на обеих сторонах листа. Несовпадение числа листов с числом страниц объясняется четырьмя неисписанными оборотами. Весь реферат написан рукой Г. В. Плеханова с многочисленными пометками и вставками, крупным, размашистым почерком.

Варианты отдельных страниц реферата написаны частью на отдельных листах, частью в одной из тетрадей с выписками. Конспект реферата написан в особой тетради с красной обложкой и занимает в ней 12 листов, исписанных рукой Г. В. Плеханова, с незначительными поправками, частью с одной, частью с обеих сторон. Остающиеся 11 листов тетради не заполнены. Ответ Луначарскому (см. Записи прений, мысли, заметки) записан в тетради, отдельные мысли и заметки—на отдельных листах, вырванных из тетради. Приводимые нами выписки, на которые ссылается Г. В. Плеханов, находятся частью в тетради, частью на отдельных, вырванных из тетради листах. Одни из них написаны рукой Г. В. Плеханова, другие—почерком одного из его секретарей.

### *ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ\**

1

*РЕФЕРАТ, ЧИТАННЫЙ В ПАРИЖЕ 10 НОЯБРЯ 1912 г.*

*1-й час.*

Гг.

Вопрос об отношении искусства к обществ[енной] жизни играл и играет важную роль во всех литературах, достигших

---

\* Заглавие и подзаголовки принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

известной ступени развития. Чаще всего он решается в двух прямо противоположных смыслах.

Одни говорят: не человек для субботы, а суббота для ч[елове]ка. Не общество для художника, а худ[ожник] для общества. Искусство должно содействовать развитию человеческого сознания и улучшению общественных учреждений.

2 Другие решительно отвергают этот утилитарный взгляд на искусство. По их мнению, искусство не должно быть средством для достижения каких-нибудь посторонних, хотя бы и благородных целей. Оно само себе служит целью. Оно должно пользоваться самой полной независимостью, и превращать его из цели в средство значит унижать достоинство художественного произведения.

3 Первый из этих двух взглядов на искус[ство] горячо отстаивал Белинский в течение последних лет своей жизни и деятельности; не менее горячо отстаивали его передовые люди 60-х гг.: Черн[ышевский], Добролюбов и их последователи. От этих критиков и публицистов он перешел также и ко многим русским художникам. Достаточно напомнить в поэзии Некрасова, а в живописи Крамского\*<sup>1</sup>.

\* Приводим отдельную страницу, найденную в архиве и пронумерованную цифрой 11 <9>, где более подробно развит взгляд шестидесятников на вопрос о «наслаждении искусством»:

«... отношения к искусству, так плохо понятого и так нелепо истолкованного русскими охранителями того времени и русскими декадентами наших дней. Для передовых людей шестидесятых годов вопрос об искусстве был прежде всего нравственным вопросом; они спрашивали себя: имеем ли мы право наслаждаться искусством в то время, когда большинство наших ближних лишено не только этого наслаждения, но и возможности удовлетворить самые элементарные, но зато и самые насущные, самые неотложные нужды. А их обвиняли в безнравственности, в грубости чувств, в узости понятий и даже чуть ли не в равнодушии к интересам тех самых бедняков, ради которых они отказывались и от наслаждения искусством, и от прочих жизненных благ».

В тесной связи с этой страницей находится другая страница, озаглавленная Г. В. Плехановым «Вставка к стр. 10», на которой рукой В. И. Засулич сделана выписка под заголовком:

#### {Н а с л а ж д е н и е и с к у с с т в о м

«Что мне в том, что для избранных есть блаженство, когда большая часть и не подозревает его возможности? Прочь же от меня блаженство, если оно достояние мне одному из тысяч! Не хочу я его, если оно у меня не общее с меньшими братьями моими... Сердце мое обливается кровью и судорожно содрогается при взгляде на толпу и ее представителей. (Горе, тяжелое горе овладевает мною при виде и босоногих мальчишек, играющих на улице в бабки, и оборванных нищих, и пьяного извозчика, и идущего с портфелем под мышкою чиновника). Подавши грош нищей, я бегу от нее, как будто сделавши худое дело и как будто не желая услышать шелеста собственных шагов своих. И это жизнь: сидеть на улицах в лохмотьях с идиотским выражением на лице, набирать днем несколько грошей, а вечером пропить их в кабаке—и люди это видят, и никому до этого

Противоположный взгляд имел могучего и яркого выразителя в лице Пушкина николаев[ской] эпохи: вам всем известны, конечно, такие его стихотворения, как «Чернь» и «Поэту».

В стихотворении «Чернь» поэт г[ово]рит:

Не для житейского волненья,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

4

Народу, к[ото]рый требует, чтобы поэт содействовал улучшению общ[ественной] нравственности, поэт отвечает презрительно и даже грубо:

Подите прочь и т. д. См. выписку № 1\*.

Это теория искусства для искусства в ее самом крайнем и резком выражении.

В нашей литературе возникал спор о том, откуда заимствовал Пушкин эту теорию—из Германии или из Франции. Для нас это здесь совершенно безразлично. Несомненно, что [эта] теория искусства пришла к нам | с Запада, как и противополож- 5  
ная ей теория, требующая от художников подчинения своего творчества требованиям общ[ественной] пользы.

В области теорий Россия вообще очень много заимствует у более передовых западных стран. Признания этого неоспоримого факта соверш[енно] достаточно для нас сегодня.

Какая же из этих двух теорий справедлива? | Чем должно 6  
быть искус[ство]—средством или целью?

Переходя к рассмотр[ению] этого вопроса, надо прежде всего заметить, что он плохо формулирован. Его нельзя решить с точки зрения обязанности, д о л г а\*\*. Если художники одной эпохи склоняются к у т и л и т [ а р н о с т и ] и с к у с [ с т в а ], а в другое время они предаются и с к у с [ с т в у ] для и с к у с -

дела нет! И это общество, на разумных началах существующее явление действительности! И после этого имеет ли право ч е л о в е к забываться в искусстве, в знании!».—Р е д.

\* Приводим выписку, озаглавленную:

№ 1. П у ш к и н, с т и х о [ т в о р е н и е ] « Ч е р н ь »

Подите прочь—какое дело  
Поэту мирному до вас?  
В разврате каменейте смело;  
Не оживит вас лиры глас!  
Душе противны вы, как гробы;  
Для вашей глупости и злобы  
Имели вы до сей поры  
Бичи, темницы, топоры,—  
Довольно с вас, рабов безумных!—Р е д.

\*\* На обороте страницы имеется следующая заметка Г. В. Плеханова: «Слово: «должно», «должен» имеет 2 смысла: 1) нрав[ственной] обязанности; 2) неизбежности. Человек без пищи «должен» умереть не потому, что он нрав[ственно] обязан сделать это, а потому, что смерть организма неизбежна при продолжит[ельном] отсутствии пищи».—Р е д.

[с т в а], то это происход[ит] не оттого, что кто-нибудь о б я-  
з ы в а е т их держаться того или другого направл[ения], а  
потому, что есть в общ[ественной] жизни такие условия, которые  
7 п р е д р а с п о л а г а ю т их к усво[ению] той или другой  
эстетич[еской] теории. Вот эти-то условия нам и надо рассмот-  
реть. А для этого мы опять вернемся к Пушкину\*.

Заметьте, что он не всегда был сторонником искус[ства] для  
искусства, не всегда говорил, что поэты рождаются для звуков  
сладких и молитв. Было время, когда он сам не чуждался жи-  
тейского волнения, стремился в битвы: александровская эпоха.  
Что же вызвало в нем перемену взгляда?

Заметьте, что ст[ихотворение] «Чернь» написано в 1828 г.,  
а «Поэту» в 1830 г. Тогдашнее настроение Пушкина.

8 | Известно, что оно было тогда крайне тяжелым. Как г[ово]-  
рит Герцен, уровень общ[ества] заметно понизился, декабри-  
сты сошли со сцены, дрянь александровской эпохи быстро пошла  
в гору<sup>2</sup>. Пушкин очень плохо уживался с тогдашним «общест-  
вом». В тогдашних его письмах мы встречаем постоянные указа-  
ния на это\*\*. | В одном из его писем, относящихся к  
8 bis  
<27> январю того самого года, в котором написано было стихотво-  
рение «Чернь», мы читаем: «Признаюсь, что шум и суэта  
Петербурга сделались мне совершенно чужды, я с трудом их  
переношу». В том же письме он говорит: «Вы видите, что мои  
вкусы остались поэтическими, несмотря на гнусную прозу  
(vilaine prose: письмо написано по-французски.— Г. П.) моего  
нынешнего существования». Он постоянно жалуется на ску-  
ку и пошлость обеих наших столиц. Но он страдал—и, в  
конце концов, погиб,—не только от пошлости «общества»...\*\*\*.  
11  
<30> ...[по]рядочный шалопай, но если удастся направить его перо  
и его речи, то э т о б у д е т в ы г о д н о». Последние слова  
этого отрывка раскрывают перед нами тайну оказанного Пуш-  
кину «покровительства». Из него хотели сделать певца существ-  
ующего порядка вещей. Николай I и Бенкендорф поставили  
себе задачей направить его прежде буйную музу на путь офи-  
циальной нравственности. Когда после смерти Пушкина фельд-  
маршал Паскевич писал Николаю: «жаль Пушкина как ли-  
тератора», тот отвечал ему: «мнение твое я совершенно раз-  
деляю, и про него (т. е. про Пушкина, а не про мнение.— Г. П.)  
можно справедливо сказать, что в нем оплакивается будущее,  
а не прошедшее»\*\*\*\*. Это значит, что незабвенный император

\*См. ниже варианты этого места.—Р е д.

\*\* Следующая страница 8 bis переложена из первоначальной редак-  
ции.—Р е д.

\*\*\* Стр. 9 и 10 отсутствуют. Стр. 11 переложена из первоначальной  
редакции.—Р е д.

\*\*\*\* П. Е. Щ е г о л е в, Пушкин, очерки, Спб., 1912., стр. 351.—  
Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

ценил погибшего поэта...\*|... находясь в таком положении, неся на себе цепь такой опеки и выслушивая такие наказания, вполне позволительно было возненавидеть «нравственное величие», проникнуться отвращением ко всей той «выгоде», которую может принести искусство, и по адресу советников и покровителей воскликнуть:

13  
<32>

Подите прочь! Какое дело  
Поэту мирному до вас?

Другими словами: находясь в таком положении, Пушкину вполне естественно было сделаться сторонником теории искусства для искусства и сказать поэту, в своем собственном лице:

Ты царь: живи один, дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.

| Ни о какой борьбе не могло быть и речи, оставалось лишь от- вернуться. Пушкин так и сделал. И это выразилось в его стих- [отворениях] «Чернь» и «Поэту»\*\*.

14  
<33>

| Вывод: у нас выходит, как будто, вот что:

15  
<34>

Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой\*\*\*.

| Мне возражат, пожалуй, что одного примера слишком мало для прочного обоснования этого вывода. Я готов согласиться с этим. Возьму второй пример.

16

Совр[еменные] Пушкину фр[анцузские] романтики тоже были, за немногими исключениями, сторонниками искусства для искусства. Теофиль Готье<sup>3</sup>. Предисловие к «Mademoiselle Mairi»\*\*\*\*. См. выписку № 3\*\*\*\*\*. Потом стр. 16 bis.

| ...от моих прав француза и гражданина, чтобы видеть подлин-

17  
<15>

\* Стр. 12 отсутствует. Стр. 13 переложена из первоначальной редакции.—Р е д.

\*\* Стр. 14 переложена из первоначальной редакции. Весь ее первоначальный текст Г. В. Плехановым зачеркнут, и сверху написаны три фразы, которые мы здесь и приводим. Зачеркнутый же текст воспроизводится нами в первоначальной редакции.—Р е д.

\*\*\* Стр. 15 переложена из первоначальной редакции. Первоначальный текст ее зачеркнут, оставлена только фраза: «Склонность ...средою». Вверху же страницы прибавлена фраза: «Вывод... вот что». Первоначальный текст воспроизводится нами в первоначальной редакции.—Р е д.

\*\*\*\* Мадемуазель Мопэн.—Р е д.

\*\*\*\*\* Приводим выписку № 3:

«Нет, глупцы, нет, зобастые кретины, из книги нельзя приготовить желатиновый суп, из романа пару сапогов без швов... Клянусь кишками всех пап будущего, прошедшего и настоящего времени, нет и двести тысяч раз нет... Я принадлежу к числу тех, которые считают излишнее необходимым; моя любовь к вещам и людям обратно пропорциональна тем услугам, которые они могут оказать». После выписки снова пропуск: недостает стр. 16 bis. Стр. 17 переложена из первоначальной редакции.—Р е д.



ную картину Рафаэля или нагую красавицу». Дальше этого итти некуда. А между тем с Готье согласились бы все парнасцы, хотя кое-кто из них, вероятно, сделал бы некоторые оговорки насчет той слишком парадоксальной формы, в какой выражен у него взгляд на отношение искусства к общественной жизни.

18 | Теперь припомним, что известно нам о настроении романтиков и парнасцев и о причинах этого настроения. Тут мы опять обратимся прежде всего к Т. Готье\*.

18 bis  
<41>

| В декабре 1857 г. он в статье, написанной по поводу возобновившихся на сцене Théâtre français\*\* представлений известной пьесы Альфреда де Виньи «Чаттертон», вспоминал об ее первом представлении, состоявшемся 12 февраля 1885 г., и говорил так:

19  
<42>

«Партер, перед которым выступал Чаттертон, был переполнен бледными, длинноволосыми юношами, твердо верившими, что нет другого достойного занятия на земле, кроме писания стихов или картин, и смотревшими на буржуа с тем презрением, с которым вряд ли может сравниться презрение гейдельбергских и иенских фуксов к филистерам\*\*\*».

20 | Кто же были эти презренные буржуа? Готье отвечает так: «к ним относились почти все: банкиры, маклера, нотариусы, купцы, лавочники и т. д.,—каждый, кто не принадлежал к таинственному сéпасе (т. е. к романтическому кружку.—Г.П.) и кто прозаическим образом добывал себе средства к существованию».

20 bis  
<44>

А вот свидетельство одного из самых видных парнасцев, Теодора де Банвиля<sup>4</sup>. | В комментарии к одной из своих «O d e s f u n a m b u l e s q u e s»\*\*\*\* Теодор де Банвиль признается, что он уже пережил эту ненависть к «буржуа». «На языке романтиков,—поясняет он,—слово буржуа означало человека, поклоняющегося только пятифранковой монете, не имеющего другого идеала кроме сохранения своей шкуры и любящего в поэзии сантимен[тальный роман, а в пластических искусствах—литографию]...\*\*\*\*\*».

22 | Вместе с тем мы видим, что романтики были сторонниками искусства для искусства. Это очень знаменательно.

Хотите еще примеров? Они, пожалуй, не помешают.

Обратимся к так наз[ываемым] парнасцам.

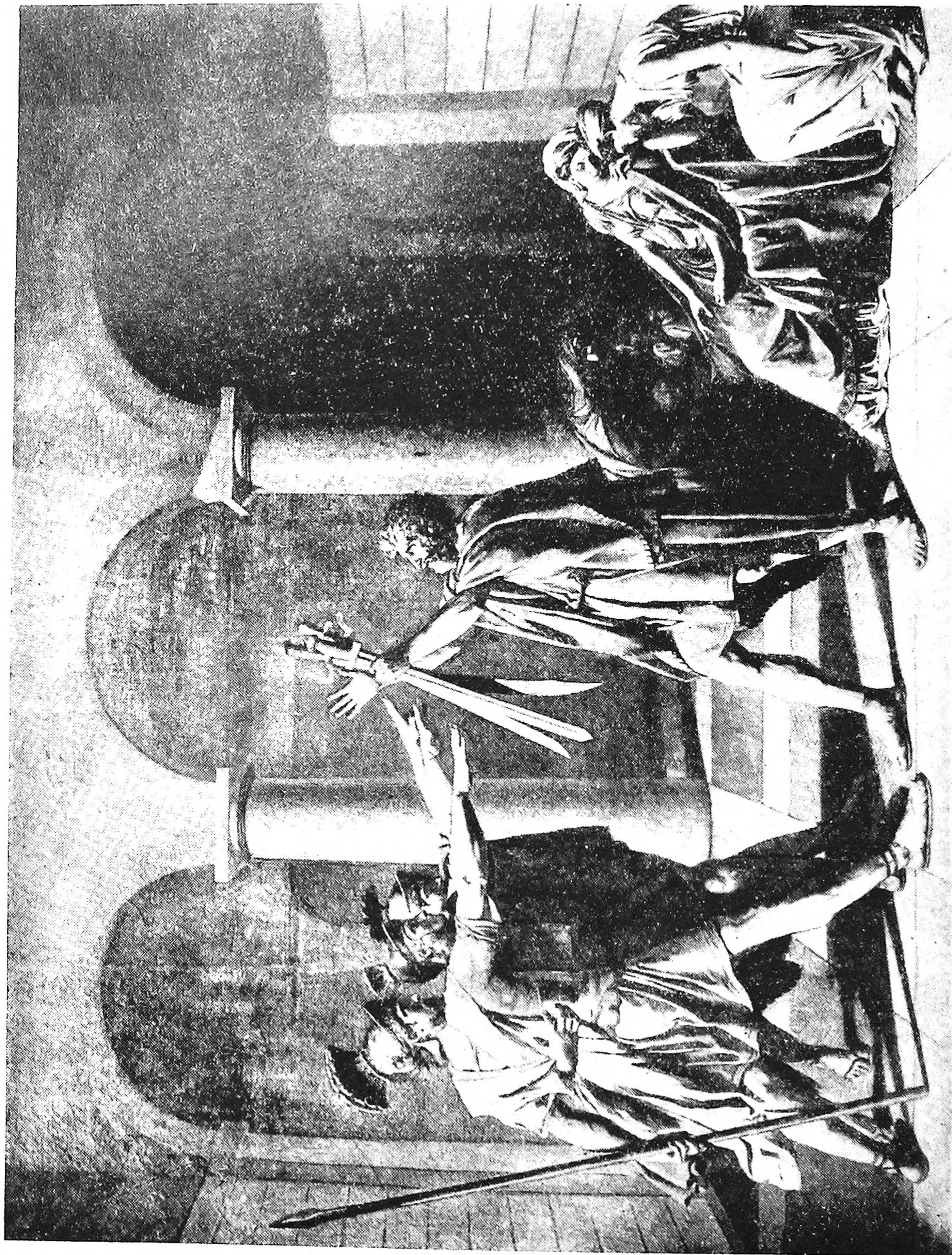
\* Следующие две страницы—18 bis и 19—переложены из первоначальной редакции.—Р е д.

\*\* Французский театр.—Р е д.

\*\*\* «Histoire du romantisme», Paris 1895, стр. 153 — 154. — Прим. Г. В. Плеханова.

\*\*\*\* «Акробатические оды». —Р е д.

\*\*\*\*\* Стр. 20 bis переложена из первоначальной редакции. Стр. 21 отсутствует. Конец цитаты восполнен по печатному тексту статьи «Искусство и общественная жизнь» (Соч., т. XIV, стр. 128).—Р е д.



Давид. Клятва Горациев



Они тоже беспредельно презирают окружающее их буржуазное общество. Если они и печатают свои произведения, то, по их словам, отнюдь не для широкой публики, а для немногих избранных, «для неизвестных друзей», как выражается Флобер<sup>5</sup> в одном из своих писем (Соч., II, 357).

| По их мнению, нравиться сколько-нибудь широкой читающей публике может только писатель, лишенный дарования. (L e c o n t e d e L i s l e<sup>6</sup>, Signe d'infériorité intellectuelle)\*. Они тоже непрестанно поносят буржуа. Они тоже с величайшим увлечением отстаивают искусство для искусства.

Словом, всюду, где мы наблюдаем разлад между служителями искусства, с одной стороны, и обществом—с другой, мы наблюдаем у художников склонность к названной теории.

| Теперь пора точнее охарактеризовать этот разлад. 24

В конце 18 в., перед революцией 1789 г., революционер Давид и художники одного с ним направления были против существовавшего тогда порядка вещей. Следовательно, тогда тоже существовал разлад между художниками изв[естного] направления и господствовавшим тогда «обществом». И этот разлад, этот разрыв был, конечно, безнадежен в том смысле, что Давид и его единомышленники не надеялись переубедить тех, против кого они восставали, как против «привилегированных». Но если они не надеялись иметь на своей стороне а р и с т о к р а т и ю, то они знали, что за ними идет, в рядах и колоннах, то третье сословие, которое,—они твердо верили в это,—скоро должно было, по известному выражению Сийеса, сделаться всем. Стало быть, чувство разлада с господ[ствующим] обществом дополнялось у них чувством единства и солидарности с н о в ы м обществом, | сложившимся 25 в недрах старого и готовым разбить старую скорлупу, вырваться наружу. 26

А у романтиков и парнасцев мы видим совсем другое: они не ждут,—да, как сейчас увидим, и не желают,—никаких перемен в общественном строе современной им Франции\*\*. | Поэтому 27 их взгляд на окружающую их общественную среду глубоко пессимистичен. То же и с Пушкиным Николая. И вот на почве этого-то пессимизма, из этой-то безнадежности и выросла,—

\* Л е к о н т д е Л и л ь, Показатель низкого умственного уровня.—Р е д.

\*\* Приводим место, вычеркнутое на стр. 26 внизу и на стр. 27 наверху: «Они консерваторы, пожалуй даже реакционеры. Т. Готье одобрял Карла X за его знаменитые ордонансы, так сильно стеснившие свободу печати и послужившие сигналом для революции 1830 года. Он говорил, что запрещение журналов—заслуга, потому что, благодаря им, «la royauté et la poésie, ces deux plus grandes choses du monde, deviennent impossibles» (Préface de Mad[emoiselle] de Maupin, Cassagne, 164). [«Королевская власть и поэзия, эти две самые великие в мире вещи, становятся невозможны» (Предисловие к Мадемуазель Мопэн, Кассань, 164)].—Р е д.

как и всегда вырастает,—их склонность к искусству для искусства.

28 | Ввиду этого я могу дополнить сказанное мною прежде, прибавив, что склонность художников к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей средой, а расположение их к усвоению утилитарного взгляда на искусство, радостная готовность переживать «жизненное волнение» и принимать участие в «битвах»

29 родится там, где между ними и, по крайней мере, частью общества есть взаимное сочувствие и где художники выражают в своем творчестве идеалы этой части общества\*.

29 bis | До какой степени это справедливо, окончательно доказывает вот какой факт. Когда грянула буря февральской революции 1848 г., очень многие из тех франц[узских] художников, которые держались теории искусства для искусства, отвергли ее. Пример: Леконт де Лиль оказался в числе тех 500 делегатов, к[ото]рых Центральный Комитет парижских клубов или Club des clubs\*\*, послал в провинцию<sup>7</sup>; он отказался от политики только после июньских дней<sup>8</sup> того же года. Луи Менар<sup>9</sup> писал вдохновенные стихи для Прудоновского «Le peuple»\*\*\*, Бодлэр<sup>10</sup> издавал революционный журнал «Le salut public» (2 №№, 27 и 28 Février)\*\*\*\*. Еще в 1852, в предисловии к Chansons\*\*\*\*\* Пьера Дюпона<sup>11</sup>, он называл теорию искусства для искусства «ребяческой» (puérile) и утверждал: l'art est désormais inséparable de la morale et de l'utile\*\*\*\*\*.

29 (прод.) | А потом, после торжества реакции, опять вернулись к теории искусства для искусства.

30 Чтобы покончить с этой стороной вопроса, скажу еще, что господствующая политическая власть почти всегда будет предпочитать утилитарный взгляд на искусство. Оно и понятно: ей всегда желательно привлечь к себе на службу все духовные силы общества. Говорю: «почти всегда будет предпочитать» — потому что иногда, в переходные эпохи, в периоды т[ак] н[азываемых] успокоений, для данного правительства может оказаться выгодным способствовать распространению теории искусства для искусства, как противовеса для эстетических теорий революционеров.

\* Далее идет вставка, написанная на стр. 29 bis, а потом, продолжается стр. 29.—Р е д.

\*\* Клуб клубов.—Р е д.

\*\*\* «Народ».—Р е д.

\*\*\*\* «Общественное спасение» (два номера, 27 и 28 февраля).—Р е д.

\*\*\*\*\* Песни.—Р е д.

\*\*\*\*\* Отныне искусство неотделимо от морали и пользы.—Р е д.

Роман Нарезного<sup>12</sup>. Николай I и Островский. Кн. Ширинский-Шихматов и тот же Островский. Louis XIV, Napoléon I, Napoléon III, «Les muses d'Etat» Laprade'a\*.

Таковы неоспоримые исторические факты. Установив их, пойдем дальше и посмотрим, как а я из двух противоположных теорий более благоприятна успехам искусства.

| Этот вопрос тоже не допускает безусловного решения. Тут 31 тоже дело зависит от условий времени и места. Вспомним Николая I и Бенкендорфа. Им хотелось сделать из Пушкина служителя синей нравственности корпуса жандармов<sup>13</sup>. Предположим, что им удалось осуществить это благородное намерение. Что вышло бы из этого?

| Ответить не трудно. Муза Пушкина, сделавшись «г о с у- 32 д а р с т в е н н о й м у з о й», стала бы обнаруживать несомненные признаки упадка и чрезвычайно много утратила бы в своей правдивости, силе и привлекательности. Ср. «К л е в е т н и к а м Р о с с и и».

Предположим далее, что Т[еофиль] Готье, Леконт де Лиль, Т[еодор] де Банвиль, Бодлэр,—словом, романтики и парнасцы, примирились бы с окружавшей их буржуазной средой и что романтическая муза сделалась | бы служанкой тех господ, к[о- 33 то]рые, по выражению Банвиля, прежде всего и больше всего ценили 5-франковую монету. Что вышло бы из этого? Ответить опять очень не трудно. Муза романтиков и парнасцев опустилась бы очень низко.

Ее произведения стали бы гораздо менее сильными, гораздо менее правдивыми и гораздо менее привлекательными. Это вряд ли может подлежать сомнению. А если это так, то вывод, на котором я могу остановиться, заканчивая первую часть своей сегодняшней беседы с вами, может быть формулирован так:

Бывают общественные условия, бывают общественные отношения, при которых искусство очень много выигрывает от того, что художники,—по крайней мере, наиболее чуткие между ними,—держатся теории искусства для искусства\*\*.

### *К концу 1-го часа*

Художественное произведение очень много выигрывает от крайнего увлечения художника своим делом. Когда он работает

\* Людовик XIV, Наполеон I, Наполеон III, «Государственные музы» Лапрада.—Р е д.

\*\* Весь дальнейший текст, написанный на стр. 34, вычеркнут. Приводим его:

«Б ы в а ю т о б щ е с т в е н н ы е у с л о в и я и о т н о ш е н и я, п р и к о т о р ы х х у д о ж н и к и х о р о ш о д е л а ю т, п р о в о з-

«для корысти», это очень плохо. Романтики работали не для корысти, и это было очень хорошо. Но что касается «битв», тут другое.

1

2-й час

Гг.

Я сказал: бывают и т. д. (см. выше в конце 1-го часа). Но как я вам пояснял уже не раз, в вопросах этого рода нет ничего безусловного, а все зависит от обстоятельств времени и места. Поэтому естественно предположить, что бывают такие общ[ественные] условия, при к[ото]рых искусство п а д а е т, если художники смотрят на него, как на самоцель. Так оно и |есть в действительности\*.

Чтобы пояснить мою мысль, я опять начну с франц[узских] романтиков, а из них опять выберу вполне последовательного и типичного Готье.

3 В его нападках на сторонников утилитарного взгляда на искусство |есть, между прочим, такие строки:

«Боже и т. д.» см. в ы п и с к у № 1\*\*.

Кто г[ово]рил о способности рода человеческого к самоусовершенствованию? Социалисты, и именно—сен-симонисты.

Стало быть, мы должны заметить, что, опровергая сторонников утилитарного взгляда на искусство, Готье нападает не на то общество, пошлость которого породила склонность романтиков к искусству для искусства, а [на] социалистов, т. е. людей, которые стремились, хотя и мирными путями, перестроить это общество. К а к возражает им Готье?

Ссылаясь на маршала Бассомпьера<sup>14</sup>, который мог выпить целый сапог вина, и на Милона Кротонского<sup>15</sup>, к[ото]рый за один присест съедал целого быка, он спрашивает, усовершенствуемся ли мы когда-нибудь до такой степени, чтобы превзойти этих замечат[ельных] людей. Само собою разумеется, что сен-симонисты г[ово]рили не о таком совершенствовании челове-

глашая искусство самоцелью и отказываясь делать из него средство к достижению общественных целей».

Внизу страницы не вычеркнута только одна фраза: «(См. второй час)». Повидимому Плеханов заменил эту страницу другой, озаглавленной «К концу 1-го часа» и не имеющей нумерации. На ней первые три строки после заголовка вычеркнуты. Приводим их: «В глазах художника ничего, не должно быть выше его произведения».—Р е д.

\* Дальше в рукописи вычеркнуто:

«Я убежден, что в настоящее время художники очень много выиграли бы, если бы могли отказаться от искусства для искусства».—Р е д.

\*\* Приводим относящуюся сюда выписку № 1:

«Боже, как глупа эта мнимая способность человеческого рода к самоусовершенствованию, которою нам прожужжали все уши. Можно подумать, что человеческая машина способна улучшаться и что, исправив в ней какое-нибудь колесо или лучше расположив ее части, мы заставим ее с большей легкостью совершать свои отправления».—Р е д.

ческого рода: у них шла речь об усовершенствовании обществ[енных] отношений. Но Готье не хотел понять их.

Романтики восставали против буржуа, но, — 4  
опять подобно парнасцам, — они сами, за некоторыми исключениями, стояли на почве буржуазного порядка. Они считали себя большими революционерami; но революция, к[ото]рую они совершали, была чисто литературной. В области общ[ественных] отношений они были консерваторами. У парнасцев это заметно еще более, нежели у романтиков. Бодлэр ненавидел буржуа. Но, неспособный проникнуться прочным сочувствием к пролетариям, он заражается аристократич[ескими] пристрастиями. Его отзывы об аристократии: — Выписка № 2\*. Ренан<sup>16</sup>. Выписка № 3\*\* Флобер, выписка № 4\*\*\*.

Флобер, великий художник Флобер — тоже реакционер, как и Бодлэр. Барбэ|д'Орвильи<sup>17</sup>. В его книге «Les poètes» вы найдете такое рассуждение о Laurent Richat<sup>18</sup>. См. выписку № 5\*\*\*\*. 5

\* Приводим выписку, озаглавленную:

№ 2 (Бодлэр)

«Chez un peuple sans aristocratie le culte du beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître... Il n'y a que trois êtres respectables: le prêtre, le guerrier, le poète».

[В переводе Г. В. Плеханова (т. XIV, стр. 144): «У народа, лишённого аристократии, культ прекрасного может только испортиться, уменьшиться и исчезнуть... Есть только три почтенных существа: священник, воин, поэт».]

Под выпиской фраза: «Бодлэр — реакционер». — Р е д.

\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

№ 3 (Ренан)

в «De la réforme intellectuelle» требует сильного правительства, которое «qui force de bons rustiques de faire notre part de travail pendant que nous spéculons». Cassagne, 195.

[В переводе Г. В. Плеханова (т. XIV, стр. 145): «которое заставляло бы добрую деревенщину исполнять за нас часть труда в то время, когда мы предаемся размышлению». К а с с а н ь, 195]. — Р е д.

\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

№ 4 (Flaubert, письмо к Жорж Занд). Кассань, 195.

«Le premier remède serait d'en finir avec le suffrage universel, la honte de l'esprit humain... le nombre domine l'esprit, l'instruction, la race et même l'argent, qui vaut mieux que le nombre».

[В переводе Г. В. Плеханова (т. XIV, стр. 143—144): «Первым средством было бы покончить со всеобщим избирательным правом, этим стыдом человеческого ума... число господствует над умом, над образованием, над расой и даже над деньгами, которые стоят больше нежели число»]. — Р е д.

\*\*\*\* Приводим выписку, озаглавленную:

Барбэ д'Орвильи о Laurent Richat

«Если бы он захотел растоптать ногами атеизм и демократию, эти два бесчестия (ces deux déshonneurs) его мысли... он был бы, может быть, большим поэтом, а теперь он только отрывок большого поэта» (Les poètes, ed. MDCCCXCIII, p. 260). — Р е д.



И это продолжается до сих пор. Современное искусство в лучшем случае равнодушно к освободит[ельному] движению пролетариата. А чаще оно ему враждебно. Это доказывается очень распространенным теперь у эстетов взглядом на социализм, как на выражение мещанских тенденций.

- 6 | Этот взгляд, в корне ошибочный сам по себе, есть одна из разновидностей духовной борьбы,—борьбы духовным оружием,—буржуазии с пролетариатом. П р и м е р ы. Гамсун<sup>19</sup> с его драмой «У царских врат». Герой пьесы, молодой писатель Ивар Карено, называет себя человеком «с о с в о б о д н ы м и, к а к п т и ц а, м ы с л я м и». О чем же пишет этот свободный, как «птица», человек? О с о п р о т и в л е н и и. О н е н а в и с т и. К к о м у? К п р о л е т а р и а т у. Не правда ли, характерный герой? Но писатель, проповедующий сопротивление рабочему классу, есть и д е о л о г б у р ж у а з и и. Посмотрите же, какой тут произошел поворот:
- 7 люди | воображали себя врагами буржуазии, а на деле оказались ее духовными защитниками. Да какими! Теперь есть художественные произведения, создаваемые авторами, далеко не лишенными таланта, и содержащие в себе целые трактаты в защиту капитализма,—трактаты, к[ото]рым позавидовал бы сам Бастиа. François de Curel<sup>20</sup>. «Le repas du lion»\*. На самом
- 8 деле, рабочие—антилопа, а | шакалы это—идеологи, художественные и нехудожественные, буржуазии. Буржэ<sup>21</sup> с его пьесой «L a b a r r i c a d e»\*\*. Его противоречие.

- 9 Что значит все это? Вот что. Начали эти люди с в о с с т а н и я п р о т и в б у р ж у а, а кончают а п о л о г и е й к а п и т а л и з м а. Начали с того, что восстали против и д е й н о с т и в искусстве, кричали, что они чуждаются житейского волнения и битв, а пришли к тому, что внесли в свои произведения и д е ю, стали стремиться к б и т в а м. Какую и д е ю? Консервативную. В каких битвах? В битвах против пролетариата, стремящегося | к своему освобождению.

Откуда же взялось это противоречие? Очень просто. Невозможно изгнать идейное содержание из худож[ественного] произведения. Худож[ественное] произведение всегда что-нибудь выражает, а то, что оно выражает, и есть его идея. Тургенев. [10]\*\*\*отстаивая теорию искусства для искусства, | сказал однажды: Венера Милосская несомненнее принципов 1789 г. Это, конечно, так. Но позволительно спросить: для кого несомненнее? Для готтентота принципы 1789 г. вовсе не отличаются несомненностью: он не имеет о них ни малейшего понятия. Но ведь и Венера Милосская для него совсем не несомненна. У него есть

\* Франсуа де Кюрель. «Трапеза льва».—Р е д.

\*\* «Баррикада».—Р е д.

\*\*\* Дальнейшие стр. Г. В. Плехановым не перенумерованы.—Р е д.

свои понятия о красоте, у него есть свой идеал красоты, изображения которого часто встречаются в руководствах по антрополог и под названием «Готтентотская Венера». Венера Милосская «несомненна» лишь для белой расы. Для этой расы она в самом деле «несомненное» принципов 1789 г. Но почему? Только потому, что эти принципы выражают та- [11] кие отношения, которые соответствуют лишь известной фазе в развитии белой расы, а Венера Милосская выражает такой идеал человеческой,—и именно женской,—наружности, который соответствует многим фазам этого развития. Многим, но не всем. У христиан был другой идеал женской наружности. Его можно найти на наших иконах с изображением богородиц и великих мучениц. | Для художников, писавших этих мучениц [12] и богородиц, Венера Милосская была бы «белой дьяволицей» (Мережковский, «Воскрешие боги»)²², а вовсе не чем-то несомненным. А потом пришло такое время, когда она опять понравилась. Это тоже зависело от обстоятельств времени и места. Но противопоставление неуместно.

Освободительное движение горожан «возродило» старый идеал красоты. Это возрождение старой красоты было продуктом того самого движения, которое нашло самое яркое выражение в принципах 1789 г.

| Схема истории итальянского искусства: монашество ото- [13] двигается на задний план горожанином, стремящимся к своему освобождению.

Итак без идейности нельзя. Это до такой степени так, что начали | отрицанием идейности, а кончили символизмом, т. е. [14] смутною, темною идейностью. Рёскин: Девушка может петь о потерянной любви, а ростовщик не может петь об утраченных им деньгах. Искусство выражает то, что соединяет людей. Пока данный общественный класс идет во главе истор[ического] развития общества, его идея может объединить всех мыслящих членов общества; а когда этот класс становится консервативным, его идея сохраняет свою притягательную силу только | для [15] людей, так или иначе заинтересованных в сохранении его привилегированного положения.

Тогда его идея все более и более приближается к идее ростовщика, охраняющего свое золото. Произведения, вдохновляемые такой идеей, падают и не могут не падать в худож[ественном] отношении.

Вагнер<sup>23</sup>, Гамсун, Де-Кюрель. Буржэ. Противоречия.

Но это еще не все. Чтобы отстаивать данный класс, | хотя бы [16] и господств[ующий], нужны социальные чувства. А буржуазный режим есть режим индивидуализма. (Wir sind Idealisten, Individualisten, Romantiker)\*<sup>24</sup>.

\* Мы идеалисты, индивидуалисты, романтики.—Р о д.

К чему приводит он? См. Барэса\*<sup>25</sup>. См. Гиппиус<sup>26</sup>. «Не  
[17] добро быть человеку единому». | Гиппиус говорит: «исчезла воз-  
можность поэтического общения». Результат. Гипертрофия субъек-  
тивизма. «Люблю себя как бога» (Гиппиус). Полная фантастич-  
ность желаний.

Увы, в печали безумной и т. д.

«C'est nous qui créons l'univers»\*\*<sup>27</sup>.

Landsberg—цель искусства теперь das Irrationelle, das Un-  
begreifliche\*\*\*<sup>28</sup>.

Отсюда—все кубизмы. «Бледная немочь выдумала искус-  
ство», г[ово]рит у Сергеева-Ценского поручик Бабаев<sup>29</sup>.  
Тако е искусство продукт бледной немочи. Это неоспоримо.

\* \*  
\*

Насчет мещанства.

[18] |

Вагнер

(изложение своими словами)

О мещанстве<sup>30</sup>

Смысл освободительного движения—стремление выйти из-  
под власти прозаических условий нашего времени, к художе-  
ственному существованию. Ибо это есть der Drang nach würdi-  
gem Genusse des Lebens, dessen materiellen Unterhalt der Mensch  
[19] sich nicht mehr mit dem Aufwande aller seiner | Lebenskraft  
mühselig mehr verdienen, sondern dessen er sich als Mensch  
erfreuen soll (40)\*\*\*<sup>31</sup>.

Мой вывод: я не г[ово]рю: современные художники  
«должны» вдохновляться освободит[ельными] стремле-  
ниями пролетариата. Нет, яблоня «должна» родить яблоки,  
грушевое дерево—груши. Если большинство совр[еменных]  
художников отворачивается от этих стремлений, то на это есть

\* Сюда относится следующая выписка, озаглавленная:

Индивидуализм

Барэс

«Наша нравственность, наша религия, наше национальное чувство—  
все это рушилось... мы не можем заимствовать у них жизненных правил.  
И в ожидании того времени, когда наши учителя восстановят для нас  
достоверные истины, нам приходится держаться за единственную реаль-  
ность, за наше я». («Sous l'oeil des barbares», édition 1901, p. 18).—Р е д.

\*\* «Мы—творцы вселенной».—Р е д.

\*\*\* Иррациональное, непонятное.—Р е д.

\*\*\*\* В переводе Г. В. Плеханова (т. XIV, стр. 174): «... стремление  
к достойному пользованию жизнью, материальные средства к которой  
человек уже не должен будет добывать путем затраты всей своей  
жизненной силы».—Р е д.

достаточные причины: совр[еменные] художники—плоть от плоти буржуазии. Искусство времен упадка буржуазии «должно» быть упа|дочным. Но как г[оворит] Маниф[ест] Ком[муни- [20] стической] Партии<sup>32</sup>... их миросозерцание много выигрывает от этого. И если между ними окажутся художники, то, несомненно, их творчество очень много выиграет от такого перехода.

### ВАРИАНТЫ ОТДЕЛЬНЫХ МЕСТ РУКОПИСИ

#### Варианты стр. 6

##### Первый вариант

Чем должно быть искусство: средством или целью?

Переходя к рассмотрению этого вопроса, я прежде всего замечу, что его надо иначе формулировать. В самом деле, какой смысл может иметь здесь слово «должно». Разве есть такая инстанция, к[ото]рая могла бы предписать искусству его обязанность? Такой инстанции нет и быть не может. Правда, нек[ото]рые правительства и некоторые литературные и политические партии очень старались внушить художникам известные понятия об их обязанностях в отношении к обществу. Я уже упомянул о передовых людях 60-х годов, как о защитниках утилитарного взгляда на искус[ство]. Но не думайте, что только передовые люди, только новаторы, —реформаторы и революционеры,—смотрели на искусство с утилитарной точки зрения. Далеко нет. Вот несколько доказательств противного.

В 1814 г. вышли три первые части романа Нарезного «Российский Жиль Блаз». Его запретили. За что?...

##### Второй вариант

...теоретически неправильна. Нет на земле такой власти, которая могла бы сказать искусству: «ты должно итти в эту, а не в ту сторону», как нет на земле власти, которая могла бы предписать то или иное направление научной или философской мысли.

#### Вариант стр. 19—20\*

##### Вывод окончательный]

Я не говорю: «искусство должно». Нет. Яблоня должна родить яблоки, а не персики. Буржуазное искусство должно выражать буржуазные идеалы и настроения. Бур[жуазное] искусство времени упадка должно быть упадочным, декадентским. Но в момент упадка, как заметили Маркс и Энгельс, отдельные группы переходят на сторону нового класса. Их миросозерцание выигрывает от этого. То же будет и с теми художниками, которые перейдут теперь на сторону

\* Вариант находится в одной из тетрадей с выписками.—Р е д.

пролетариата. При данных размерах таланта каждый из них сделает гораздо больше. Но такие художники не должны повторять за Пушкиным, что они рождены не для битв и не для житейских волнений. Именно для битв, и в них надо искать вдохновения.

Началом премудрости должно быть недоверие к модернизму в искусстве. Если чем увлек[аться], то произвед[ениями] той эпохи, когда боги были более похожи на людей, а люди на богов.

### Вариант стр. 33\*

... выразительница благородных стремлений тех почтенных господ, которые, по выражению Банвиля, уважали прежде и больше всего 5-фр[анковую] монету. Что вышло бы из этого? Ответить опять не трудно, муза романтиков и парнасцев опустилась бы очень низко. Ее произведения стали бы гораздо менее сильными, гораздо менее правдивыми и гораздо менее привлекательными.

От чего же это?

Оттого, что достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом того чувства, глубиной той идеи, которые оно выражает. Т. Готье очень ошибался, когда говорил, что поэзия не только ничего не д о к а з ы в а е т, но даже не рассказывает. Напротив. Она всегда р а с с к а з ы в а е т, потому что всегда что-нибудь в ы р а ж а е т. Но рассказывает по-своему, т. е. художественными образами.

Знаменитый английский критик Рёскин как нельзя более справедливо говорит: см. выписку № 1 \*\*.

### КОНСПЕКТ РЕФЕРАТА 10 НОЯБРЯ 1912 г.

#### РЕФЕРАТ\*\*\*

#### КОНСПЕКТ

#### 1-й час

Вопрос играл важ[ную] роль в лит[ературе] всех стран. У нас м[ожет] б[ыть] в особенности. Белинский. Обычная его постановка: должно ли искусство служить каким-нибудь общественным целям, или оно само себе цель. Два пр[ямо] против[оположных] решения. Пушкин: «Чернь», «Поэ-

\* Вариант написан на двух сторонах листа, помеченных цифрами 33 и 34.— Р е д.

\*\* Приводим относящуюся сюда выписку № 1:

«Девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах (Рёскин).

Ваше искусство есть прославление того, что вы любите (он же). NB. Радость от обладания; горе от потери. Оттого в искусстве есть много радости и много грустного». — Р е д.

\*\*\* Заголовок и подзаголовки принадлежат Г. В. Плеханову.— Р е д.

ту». Некрасов: «от ликующих» и т. д.<sup>33</sup>. Живопись: Перов, Крамской, вообще передвижники<sup>34</sup>. В критике: Белинский посл[еднего] периода, Чер[нышевский], Добролюбов. Чер[нышевский]: искусство должно служить объяснением жизни. Но не одни прогрессисты отвергают теорию искусства для искусства. Консерваторы. У нас роман На-режного—«Рос[сийский] Жиль Блаз». Запрещение его Разумовским. Выписка № 1\*. Николай I о пьесе Остр[овского] «Не в свои сани не садись»: *Se n'est pas une pièce\*\**. Его министры—то же. Ширинский-Шихматов—Островскому: «автор должен писать так, чтобы видно было, как порок терпит наказание еще на земле». Наполеон I, На-п[олеон] III. Де-Лапрад—«*les muses d'Etat*». Крайности нередко сходятся.

Какое решение вопроса верно? Постановка неправильна. О «до л-жн о» не должно быть речи. Вот правильная постановка: ка-ковы наиболее важные из тех общ[ественных] условий, благодаря которым у художников является склонность к искусству для искусства? Решение этого вопроса проливает яркий свет на 2-й: ка-ковы наиболее важные из тех условий, благодаря которым эта склонность пропадает?

Вернемся к Пушкину. Он не всегда был сторонником иск[усства] для иск[усства]. Александровская эпоха. Катастрофа 14 декабря. Изменение общ[ественного] настр[оения], тяжелое состояние духа Пушкина. Жалобы на скуку и пошлость обеих столиц. Но не только это: отношение к нему правительства. Бенкендорф: он порядочный шалопай, но выгодно будет направить его перо и его речи. Жуковский—талант ничто—главное нравственное величие. Естественно было: подите прочь... «Главная мысль» стихотворений «Чернь» и «Поэту»—«надоели вы хуже горькой редьки с вашим покровительством и с вашим нрав[ственным] величием». Пушкину в его тогдашнем положении естественно было сделаться стор[онником] и ск[усства] для иск[усства]. Склонность—где разлад между художником и обществом.

\* Приводим выписку, озаглавленную:

№ 1. Граф Разумовский

«Между издаваемыми вновь романами выходят многие, которые, хотя и не содержат в себе мест, явным образом противных какой-либо статье цензурного устава, но, вообще, по цели своей, двусмысленным выражениям и ложным правилам могут быть почитаемы противными нравственности. Часто бывает, что авторы романов, хотя, по видимому, и вооружаются против пороков, но изображают их такими красками или описывают такой подробностью, что тем самым увлекают молодых людей в пороки, о которых полезнее было бы вовсе не упоминать. Каково бы ни было литературное достоинство романов, они только тогда могут являться в печати, когда имеют истинно нравственную цель».—Р е д.

\*\* Это не пьеса.—Р е д.

Необходимость проверки. Франция. Готье. Предисловие к «Mad[e] m[oi] s[e] l[e] Ma[ur]i[n]»: «Кретины». Отказ от политич[еских] прав. Готье—стор[онник] теории искусств[ва] для иск[усства]. Настр[оение] романтиков. Опять Готье. Теодор де Банвилль. Комментарии к «Odes funambulesques». Вывод: всюду, где разлад, там теория искусств[ва] для искусств[ва]. Более точная характеристика разлада. Давид и его товарищи. У них тоже разлад. Но другой. Там—надежда. Чувство разлада дополняется чувством единства—чувством соборности, как сказал бы Андрей Белый<sup>35</sup>. А у романтиков и парнасцев—б е з н а д е ж н ы й р а з л а д. Пессимизм их. Проверка: 1848 г. Бодлэр: иск[усство] для искусств[ва]—r[un] é g i l e. Издает «L e s a l u t r i b l i c». Леконт де Лиль—эмиссар du club des clubs (союз союзов). Л. Менар—стихи для «Peuple». Какое из двух реш[ений] вопроса наиболее благопр[иятно] для искусств[ва]? Также нет безусловного решения. Бенкендорф и Пушкин. Романтики и люди 5-фр[анковой] монеты. Еще хуже, если бы они стали писать для 5-фр[анковой] монеты. А «битвы»? Они тоже «бились» против скуки и пошлости бурж[уазного] существ[ования]; но они ничего не противопоставляли бур[жуазному] обществу. У них не было своей и д е и. Это отсутствие увлечения идеей могло улучшить форму. Особого рода реализм. Флобер.

О к о н ч [ а т е л ь н ы й ] в ы в о д первого часа: скл[онность] к теории искусства для искусства была во Франции в течение известного времени благопр[иятна] для успехов худож[ественного] твор[чества].

### 2-й час

Повторение первого вывода. Но ничего нет безусловного. Все течет, все изменяется—Vernunft wird Unsinn\*<sup>36</sup>. Так было и с влиянием теории иск[усства] для иск[усства] во Фр[анции]. Она стала вредить искусству. Почему? Объяснения этого надо искать в настроении художников.

Опять романтики, опять Готье: Боже, как глупа... и т. д. Консервативный элемент в его теории, ведущий к тому, что Готье с больной головы валит на здоровую. Давид—революционер, 3-е сословие было тогда революц[ионно]. Готье—консерватор, 3-е сословие—консерв[ативно]. Еще консервативнее парнасцы—Бодлэр. Его аристократические сочувствия. Три рода достойных уважения людей: священник, солдат и поэт. Ренан. Флобер. Барбэ Д'Орвильи. Ян Касапрович<sup>37</sup>. Начали с восстания против буржуазии, а скоро стали защищать ее и кончили а п о л о г и е й к а п и т а л и з м а. Начали восстанием против идейности, а кончили идейной защитой буржуазного порядка. Говорили, что они против битв, а теперь зовут на битву. Какая идейность? Какие битвы? Э к к л е з и а с т: притесняя других, мудрый делается глупым.

\* Разумное становится бессмысленным.—Р е д.

Я скажу: мудрый ничего не выигрывает и тогда, когда защищает притеснителей.

**Результат.** Нельзя художественно отстаивать нелепую идею. Гамсун, Буржэ. Без идейности нельзя, но идея идее рознь. Рёскин. Искусство выражает то, что соединяет людей. Развитие: расцвет и падение класса. При падении—его идеи приближаются к идее ростовщика, оплакивающего свое золото. **Э т о п е р и ф р а з м н е н и я В а г н е р а.**

Но это еще не все. Защищают буржуазию все-таки те, которые имеют об[щественные] чувства. Крайний индивидуализм современного западного интеллигента. **Б а р э с.** Юний Маврик Авзонию: всему измен[ил]<sup>38</sup>. **Г и п п и у с.** Не добро быть человеку единому. Духовная жизнь субъекта не опирается на объективный ход событий. Результат—фантастичность. *Das Irrationelle, das Unbegreifliche.* Опять Гиппиус: хочу чего не бывает. **Барэс.** *C'est nous qui créons l'univers.* Отсюда все кубизмы. Суб[ъективный] идеализм. Гете: все реакционные эпохи субъективны<sup>39</sup>. И они же иррациональны. **Э р и к Ф а л ь к у П ш и б ы ш е в с к о г о**<sup>40</sup>. Юний Маврик. Начали с культа красоты, а довели до того, что она совершенно отсутствует в произведениях наиболее «передовых мастеров» нашего времени. *Salon de printemps\**. Академизм; *Salon d'automne\*\**—где красота?

О мещанстве социализма. Вагнер. Мой окончательный вывод.

Я не говорю: художники должны увлекаться освобод[ительными] стремлениями пролетариата. Нет, на вербе н е д о л ж н ы расти яблоки. Я только говорю: отрицание или равнодушие к этим стремлениям в настоящее время понижает уровень художественных произведений.

Я не говорю: д о л ж н ы перейти на сторону пролетариата. Вообще не должны. Но если художник перейдет, то много выиграет.

Подумайте над словами Экклезиаста:

Притесняя других, мудрый становится глупым.

### ЗАПИСИ ПРЕНИЙ, МЫСЛИ, ЗАМЕТКИ

*Луначарский*<sup>41</sup>

Распространение слуха о будущих возражениях Луначарского. Недостаточно развита одна сторона дела, недостаточная ясность дела.

Я обещал быть объективным. А выступил с объективным критерием. Современное русское правительство н е п р е к р а с н о.

Кюрель. Я не сказал, что его идея плоха, потому [что] она не социалистична. Я сказал, что она не верна. В музыкальном произведении нет идеи. Если бы мы спросили Бетховена, он сказал бы, нет, есть идея.

\* Весенняя художественная выставка.—Р е д.

\*\* Осенняя художественная выставка.—Р е д.



Вывод моего оппонента: нет объективного мерил красоты. Все дело вкуса. Есть такие, которые колеблются. Приходится доказывать. Я не сказал, что социализм нужен. Это не верно: я привел слова Вагнера о том, насколько *нужен социализм с точки зрения эстетики.*

Усилением нашей позиции может быть приведение в систему наших стремлений. Цитадель—пролетарская культура. Я ее не создал, но и мой оппонент пришел не с полными ка[рманами]...

\* \*  
\*

Заметить.—В конце статьи сопоставить поздних последоват[елей] Пушкина с ним самим.

\* \*  
\*

### Вывод

Талант не ничто. И нравственное величие не «главное».

\* \*  
\*

Белинский, IV, 481, идея и художественная форма<sup>42</sup>. Белинский о З. Гиппиус: она живой мертвец, IV, стр. 261<sup>43</sup>.—Ср. Барэса (moi),—оказывается рождены для житейского волнения, для корысти, для битв, но за что? Для классовой корысти и для битв за корысть.

Белинский о патриотизме. IV, 265<sup>44</sup>.

IV. Поэзия и нагота отвлеченных идей. IV, 291<sup>45</sup>.—Психология Барэса, З. Гиппиус и других—ср. с Гус[евым]-Оренб[ургским], черную тетрадь<sup>46</sup>.

Кстати о доброте ср. Ландсберга о Гауптмане, стр. 24<sup>47</sup>.

\* \*  
\*

### О форме

Равнодушие к содержанию удесяттеряет их заботу о форме. По Готье, поэзия не только ничего не доказывает, она даже не рассказывает ничего, а сводится к музыке и ритму. И что же, его стихи очень звучны. Я прибавил бы: у Гонкуров, а особенно у Флобера и у Мопассана развивается склонность к особому рода реализму: «Madame Bovary», «La maison Tellier» и т. д. Но тут собственно нет равнодушия к содержанию: тут внимательное изучение и заботливое изображение той самой буржуазной пошлости, против которой восставали романтики. Тут идейный энтузиазм, энтузиазм отрицательного отношения к окружающей среде. А потом энтузиазм пропадает, остается описание для описания. Это скоро надоедает. Гюисманс начинает с реализма в духе Золя. В *entrevue*\* с Huret<sup>48</sup> признается, что ему страшно надоел реализм. «A r e b o u r s»\*\*—декадентство, крайний инди-

\* В беседе.—Р е д.

\*\* Навыворот.—Р е д.

видуализм. Надоедает и это. Конец Гюисманса: крайний мистицизм. Это—почти типично, не все кончают мистицизмом, но все увлекаются «непонятым», «иррациональным» и этим объясняются все шалости.

\* \*  
\*

Все им надоело: Бар[ес]—*tout a été dit, tout a été redit, rien ne vaut que par la forme\**. У Мережковского, в Юлиане, Юний Маврик говорит Авзонию: всему изменил, ото всего отрекся, а дорожишь хорошим слогом.

Hans Landsberg—*Nicht auf das «was», nur auf das «wie» kommt es an in der Dichtung\*\**. Преобладание формы над содержанием: бессодержательность и уродство, ибо красота есть соответствие формы содержанию. Отсюда то, что С. Maclair назвал: *la crise de la laideur\*\*\**. Начали с культа красоты, а кончили безобразием.

NB. Век галилейского уныния<sup>49</sup>.

\* \*  
\*

#### К плану

Дальше: из Гэффа<sup>50</sup>. Объяснить. Преобладание домашней добродетели в драме ведет к возрождению трагедии (Ж. М. Шенье) и к возрождению классицизма в искусстве (Давид). Но это произошло уже совсем накануне революции. Переход к России. Россия крепостническая страна. Преломление французских идей в русской призме.

\* \*  
\*

К вопросу об эротизме. Он есть крайнее, но и естественное выражение индивидуализма. Ср. Гиппиус. Ср. также Пшибышевского (*Todtenmesse\*\*\*\**). Ср. Скрябина: *L'eroïsme de l'extase\*\*\*\*\**.

\* \*  
\*

#### К плану

### О вырождении реализма

NB

Huysmanns

Bourget—

буржуазный теоретик борьбы классов, т. е. отрицатель, значит, теории иск[усства] для иск[усства]. Де-Кюрель, Гамсун. Начали проповедью безидейности, а кончили проповедью реакционных идей. До какой степени немыслима безидейность.

---

\* Все было сказано, все было пересказано, во всем ценна только форма.—Р е д.

\*\* В поэзии важно не «что», а «как».—Р е д.

\*\*\* Кризис безобразия.—Р е д.

\*\*\*\* Похоронная месса.—Р е д.

\*\*\*\*\* Поэма экстаза.—Р е д.

\* \* \*

К плану второй части, а также к концу первой о Гюисманс *vie idéale, vie réelle*\*.

NB

\* \* \*

За что презирает теперь «толпу» сверх-человек? За то, что она не умеет отстаивать свои классовые интересы. Буржэ прямо говорит это. Это значит—«толпа» не умеет дорожить к о р ы с т ь ю в широком масштабе, дорожит 5-фр[анковой] монетой, а не умеет отстаивать отношения, р о д я щ и е эти монеты. Что значит для сверх-человека быть «п о т у с т о р о н у д о б р а и з л а»? Это значит не стесняться в борьбе с прол[етариатом] даже тем небольшим добром, которое есть. Сверх-человек против Schläfrigen, они хотят не сонного застоя, а движения, но какого? О х р а н и т е л ь н о г о в его противоположности—о с в о б о д и т е л ь н о м у. Отсюда вся психология. Где тайна неудачи таких произведений? В ложности их психологии. Пример из *La baggicade*. Старик—хорош. Нет, он—р а б. Ложь в стремлении изобразить рабское чувство возвышенно. «Царь, слово его все едино. Он хвалит свово господ[ина]» А это невозможно для нынешнего врем[ени].

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> К р а м с к о й И. Н. (1837—1887)—художник, член и идеолог группы так называемых «передвижников». Проповедывал служение искусства обществу и необходимость «обличительного» искусства. Однако сам Крамской на путь обличения не вступил. Писал портреты, а также картины на философские и поэтические темы.

<sup>2</sup> Г е р ц е н, Былое и думы, ч. IV. Полн. собр. соч. под ред. М. К. Лемке, т. XIII, стр. 30.

<sup>3</sup> Г о т ь е Теофиль (1811—1872)—французский поэт, романист и критик, представитель младшего поколения романтиков. Стремясь освободить поэзию от всяких моральных и политических тенденций, Готье придумал для такого оторванного от жизни искусства ставшую знаменитой формулу: «искусство для искусства». Стихотворения Готье отличаются отточенностью формы, превалирующей над содержанием, что делает его родоначальником «парнасцев». Парнасцы—группа французских поэтов 60-х годов, получивших это название от заглавия «Современный Парнас», под которым они издавали сборники своих стихотворений. Во главе группы стоял Леконт де Лиль, в нее входили поэты К. Мендес, Ф. Коппе, Эредиа и др. Парнасцы заимствовали у Т. Готье принцип чистого искусства, отвергали всякую тенденциозность в поэзии и главное внимание обращали на форму.

<sup>4</sup> Б а н в и л ь Теодор де (1823—1891)—французский поэт, журналист и театральный критик. В поэзии выступил сначала как представитель романтизма, но затем эволюционировал к школе парнасцев. Большой мастер техники стиха.

<sup>5</sup> Ф л о б е р Гюстав (1821—1880)—крупный французский писатель-реалист. Изобразил мещанскую среду, ненависть к которой унаследовал от романтиков, в своих романах «Г-жа Бовари» и «Сантиментальное воспитание». От романтиков же (Т. Готье) Флобер получил в наследство культ формы и тщатель-

\* Жизнь идеальная, жизнь реальная.—Р е д.

Искусство

и

обустроенная жизнь

реферат, сданной в Ташкенте

10 ноября 1912 г.

(14 лет)

Россійская Соціалъдемократическая Рабочая Партія

---

Въ воскресенье, 10 ноября 1912 г.

**Salle d'Horticulture de France**

84, rue Grenelle, 84 (Nord-Sud: Bas)

**тов. Г. В. Плехановъ**

прочтеть рефератъ на тему:

**ИСКУССТВО**

— и —

**общественная жизнь**



**НАЧАЛО РОВНО ВЪ 8½ Ч. ВЕЧ.**



**ЦѢНЫ МѢСТАМЪ: 10, 5, 3, 2 и 1 фр.**



Предварительная продажа билетовъ производится: въ библиотекъ на avenue des Gobelins, 63, въ Тургеневской библиотекъ на rue St-Jacques, 328, въ библиотекъ на rue des Cordelières, 10, въ магазинѣ «Общее Дѣло» на Bd St-Jacques, 50, въ аптекѣ Гамбургъ на Bd de Port-Royal, 58, въ столовой на rue de la Glacière, 53 и въ papeterie, rue Claude-Bernard, 51.



Imp. L. n° 10, Bd Arago, Paris.

Афиша реферата Г. В. Плеханова в Париже 10 ноября 1912 г.

нейшим образом отделял язык своих романов. Флобер был фанатиком «чистого искусства» и стремился к «безличному» творчеству, изучая «документы» и углубляясь в исторические и археологические изыскания. Таким образом, воплощая в себе ряд черт романтизма, он в то же время был одним из предшественников натурализма.

<sup>6</sup> Леконт де Лиль Шарль (1818—1894)—французский поэт, глава школы парнасцев. В своих стихотворениях уходил в прошлое, но не в средневековье, как романтики, а преимущественно в античную древность.

<sup>7</sup> Леконт де Лиль был послан в Динан для подготовки выборов в Учредительное собрание.

<sup>8</sup> Июньские дни—рабочее восстание в 1848 г. в Париже. После февральской революции 1848 г., произведенной преимущественно руками рабочих, во Франции образовалась демократическая республика, обманувшая надежды рабочих и ничего не сделавшая для удовлетворения их нужд и требований. 24 июня рабочие подняли знамя восстания. Восстание было подавлено, и над рабочими была произведена жестокая расправа.

<sup>9</sup> Менар Луи (1822—1911)—французский писатель, художник, ученый и революционер. В 1848 г. принимал участие в революции и был вынужден эмигрировать. В поэзии примыкал к парнасцам; его стихи проникнуты философским духом и чувством античности. Написал ряд выдающихся исторических работ. Как художник обнаружил оригинальность и богатство идей, но оставался дилетантом в технике. Социалистическим идеалам остался верен до конца жизни.

<sup>10</sup> Бодлэр Шарль (1821—1867)—французский поэт, один из крупнейших представителей символизма и декадентства. Лучшее его произведение—сборник стихотворений «Цветы зла», рисующих картины порока и извращенных чувств. Книга эта является «евангелием» декадентов. Бодлэр оказал сильное влияние на европейскую поэзию и пользовался огромным успехом в России в эпоху расцвета символизма.

<sup>11</sup> Дюпон Пьер (1821—1870)—французский поэт-песенник, отразивший настроения французских рабочих в эпоху революции 1848 г. Находился под влиянием идей утопического социализма.

<sup>12</sup> Нарезный В. Т. (1780—1825)—автор ряда сатирико-бытовых романов, предшественник Гоголя. Роман «Российский Жиль Блаз, или похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» заключал в себе смелую сатиру на высшие круги русского общества и злоупотребления крепостным правом. Первые его три части были запрещены. Рукопись последних трех частей в семидесятых годах каким-то образом оказалась у редактора «Русской старины» М. И. Семевского. В настоящее время приступлено к работе над изданием полного текста «Российского Жиль Блаза».

<sup>13</sup> Чины жандармского корпуса носили форму синего цвета особого оттенка, получившего название жандармского.

<sup>14</sup> Бассомпьер, Франсуа де (1579—1646)—маршал Франции и дипломат. Провел 12 лет в заточении в Бастилии по приказу Ришелье. Оставил интересные мемуары.

<sup>15</sup> Милон Кротонский—знаменитый греческий атлет, живший около 520 г. до нашей эры.

<sup>16</sup> Ренан Эрнест (1823—1892)—французский мыслитель и историк религии. Его книга «Жизнь Иисуса» составила эпоху в области научного исследования христианства, так как превратила Иисуса-бога в человека не только в глазах ученых, но также в глазах самых широких кругов читающей публики.

<sup>17</sup> Барбэ д'Ореви́льи Жюль-Амедей (1808—1889)—французский писатель, эпигон романтизма. Происходил из помещичьей семьи с ультрареакционными традициями и был воспитан в ненависти к революционному движению. Среда и строгое католическое воспитание наложили отпечаток на творчество Барбэ д'Ореви́льи.

<sup>18</sup> Пиша-Лоран Леон (род. в 1823 г.)—французский поэт и журналист. Темы его стихов (сб. «*Libres paroles*», вышедший в 1847 г.) служили социально-политическими вопросами, волновавшими тогдашнее общество. После революции 1848 г. Пиша защищал новый порядок в газете «*Propagateur de l'aube*». Во время империи

редактировал журнал «Revue de Paris», который вскоре был приостановлен правительством. В Национальном собрании 1871 г. Пиша занял место на крайней левой. Пиша является также автором нескольких романов и сборников стихов.

<sup>19</sup> Г а м с у н Кнут (род. в 1859 г.)—крупный норвежский писатель. Произведения Гамсуна субъективны и автобиографичны, герои его болезненно эгоцентричны и неспособны к борьбе. Основной мотив творчества Гамсуна—ненависть к современной цивилизации; важнейшие проблемы для него—проблемы любви и пола; идеал его—возвращение к природе и естественной простоте человеческих взаимоотношений. Особенный успех Гамсун имел в России (после 1905 г.), где его прозвали «певцом любви и природы».

<sup>20</sup> К ю р е л ь Франсуа де (1854—1927)—французский драматург, идеолог крупной промышленной буржуазии.

<sup>21</sup> Б у р ж е Поль (род. в 1852 г.)—французский беллетрист и критик. В своих романах из жизни высших классов применяет метод психологического анализа. Первые его романы проникнуты пессимизмом и разочарованностью, в последних Бурже проповедует возврат к авторитетам прошлого, церкви и монархии.

<sup>22</sup> М е р е ж к о в с к и й Д. С. (род. в 1865 г.)—беллетрист, поэт, критик и публицист, представитель старшего поколения русских символистов, один из вождей так называемого богоискательства. В мистическом учении о «третьем царстве» Мережковский пытался дать синтез христианства и язычества. Идею о борьбе этих двух начал и их примирении («третье царство») Мережковский проводит в своих двух трилогиях. Роман «Воскресшие боги», составляющий вторую часть первой трилогии («Христос и Антихрист»), посвящен возрождению культа эллинской красоты. С 1920 г. Мережковский находится в эмиграции, где выступает как злейший враг советской власти.

<sup>23</sup> В а г н е р Рихард (1812—1888)—немецкий композитор, драматург и писатель. Создатель музыкальной драмы, Вагнер в своих произведениях пытался слить воедино поэзию, музыку и сценическое искусство, и оперы его составили новую музыкальную эпоху. Свои эстетические теории Вагнер обосновал в ряде литературных работ.

<sup>24</sup> Цитата из книги Hans Landsberg «Los von Hauptmann», Berlin, H. Walter, 1900. Цитированное место находится на 6-й стр. Приводим это место: «Wir treten in eine Epoche ein, die mit der Romantik grosse Ähnlichkeit hat. Wir sind Idealisten, Individualisten, Romantiker». В переводе: «Мы вступаем в эпоху, представляющую большое сходство с романтикой. Мы—идеалисты, индивидуалисты, романтики».

<sup>25</sup> Б а р р е с Морис (1862—1923)—французский писатель и политический деятель. Начав с прославления неограниченного индивидуализма, впоследствии перешел к проповеди шовинизма и католицизма.

<sup>26</sup> Г и п п и у с (Мережковская) З. Н. (род. в 1869 г.)—поэтесса и беллетристка. Вместе с Мережковским, Брюсовым и др. была одним из зачинателей символизма. Излюбленные мотивы ее поэзии—мотивы смерти и гибели. Для поэзии Гиппиус характерна также проповедь крайнего индивидуализма. В настоящее время Гиппиус находится в эмиграции и стоит на крайних антисоветских позициях.

<sup>27</sup> Цитата из брошюры Барреса: «Le culte du moi. Examen de trois idéologies». Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1892. Цитата находится на стр. 38.

<sup>28</sup> Цитата из книги Ландсберга «Los von Hauptmann» (стр. 8). Приводим это место полностью: «In jedem Kunstwerke ist die Hauptsache das, was dahinter liegt, was den Schaffenden stimuliert hat, das Irrationelle, das Unbegreifliche, seine Gefühlswelt». В переводе: «В каждом художественном произведении главное это то, что скрывается за ним, что дало автору толчок, иррациональное, непонятное, мир его чувств».

<sup>29</sup> С е р г е е в - Ц е н с к и й С. Н. (род. в 1876 г.)—писатель. В своих произведениях дореволюционного периода рисовал главным образом быт мелкого чиновничества и мещанства. Основным мотивом его творчества было одиночество людей в классовом обществе, их безволие и обреченность. В «Бабаеве» Сергеев-Ценский

дал образ армейского офицера из мелких помещиков, в котором предугаданы основные черты белогвардейского офицерства.

<sup>30</sup> Здесь Г. В. Плеханов имеет в виду изложение возражений Р. Вагнера на упрек в мещанстве, делаемый освободительному движению рабочего класса его противниками. Это изложение находится в статье «Искусство и общественная жизнь» (Соч., т. XIV, стр. 174).

<sup>31</sup> Цитата из книги Р. Вагнера «Die Kunst und die Revolution».

<sup>32</sup> Очевидно здесь оставлено место для следующей выписки из «Манифеста коммунистической партии», которую находим среди выписок Г. В. Плеханова: «В те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса, внутри всего старого общества, достигает такой сильной степени, что некоторая часть господствующего сословия отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего, и как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так переходит теперь к пролетариату часть буржуазии, именно буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

<sup>33</sup> Цитата из стихотворения Некрасова «Рыцарь на час». Приводим полностью эту строфу:

От ликующих, праздно болтающих,  
Обагряющих руки в крови,  
Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви.

<sup>34</sup> Передвижники—сокращенное обозначение участников «Товарищества передвижных выставок». К этому объединению принадлежали художники Мясоедов, Крамской, Перов, Ге и др. Термин «передвижники» стал нарицательным для обозначения так называемого идейно-реалистического течения в искусстве.

<sup>35</sup> Б е л ы й Андрей (псевдоним Бугаева Б. Н.) (1880—1934)—поэт и беллетрист, представитель младшего поколения символистов. Творчество Белого в дореволюционный период проникнуто религиозной мистикой. Стиль его крайне своеобразен, вычурен и причудлив.

<sup>36</sup> Цитата из «Фауста» Гете.

<sup>37</sup> К а с п р о в и ч Я н (1860—1926)—польский поэт. В молодости за участие в национально-народническом движении был арестован и просидел полгода в прусской тюрьме. К этому времени относятся революционные стихотворения Каспровича, но в дальнейшем Каспрович отошел от народническо-социалистического движения и в своих произведениях отрекался от прежних радикальных воззрений, особенно горячо восставая против толпы. Среди выписок Г. В. Плеханова находится следующая выписка из Каспровича: «Я н К а с п р о в и ч. Обращается к народной массе с таким приветствием: «Король в лохмотьях, сидящий в короне, с которой содраны бисер и позолота. Твои глаза горят огнем зависти, похоти искажают уста твои в гнусную пасть. Ты тарачишь страшные глаза василиска, или же хитро прикрываешь их притворством... Ты—враг духа! Оловянными ступнями ты затоптал те цветы, которые посеяла рука божественного сеятеля», и т. д. (Я ц и м и р с к и й, Новая польская литература, т. II, стр. 284—285).

<sup>38</sup> В романе Мережковского «Юлиан Отступник» придворный Юний Маврик говорит другому придворному Авзонию: «Всему изменил, от всего отрекся, а дорожишь хорошим слогом».

<sup>39</sup> Приводим это место из «Разговоров Гете, собранных Эккерманом»: «Он [Гете]... подошел ко мне и, приложив палец ко рту, сказал следующее: «Я вам кое-что скажу, и в течение жизни вы увидите не раз подтверждение моих слов. Все эпохи, которые считаются ретроградными и разлагающимися,—субъективны, все же прогрессивные эпохи—объективного направления. Наше теперешнее время идет назад, а потому субъективно. Это видно не только в поэзии, но и в живописи и во многом другом. Всякое же верное стремление идет изнутри кнаружи, в мир,—что можно видеть во все великие эпохи, которые все объективны и характеризуются стремлением и преуспеванием» («Разговоры Гете, собранные Эккерманом», Спб, А. С. Суворин, 1891, ч. I, стр. 223—224).



<sup>40</sup> Пшибышевский Станислав (1868—1927)—польско-немецкий писатель-декадент. Его творчество носит следы сильного влияния Ницше и Достоевского. Эрик Фальк—герой одного из самых известных романов Пшибышевского «Homo sapiens».

<sup>41</sup> Эта страница очевидно представляет собой набросок возражений Луначарскому, выступавшему на реферате оппонентом. Возражения эти подробно развиты в напечатанной статье.

<sup>42</sup> Здесь Г. В. Плеханов очевидно имеет в виду следующую мысль Белинского, высказанную им в статье «Римские элегии Гете»: «Художественна только та форма, которая рождается из идеи, есть откровение духа жизни, свежо и здорово веющего». (Соч. В. Г. Белинского, М. 1883, т. IV, стр. 481). В экземпляре книги, имеющемся в библиотеке Плеханова, эта фраза взята в скобки и отмечена на полях чертой и NB.

<sup>43</sup> Приводим относящееся сюда и отчеркнутое Г. В. Плехановым место из статьи Белинского «Стихотворения М. Лермонтова»:

«Каждый человек есть отдельный и особенный мир страстей, чувства, желаний, сознания; но эти страсти, это чувство, это желание, это сознание принадлежат не одному какому-нибудь человеку, но составляют достояние человеческой природы, общее всех людей. И потому, в ком больше общего, тот больше и живет; в ком нет общего—тот живой мертвец» (Соч. В. Г. Белинского, М., 1883, т. IV, стр. 261).

<sup>44</sup> Приводим это место, находящееся в той же статье:

«Гражданин не должен уничтожать человека, ни человек гражданина; в том и другом случае выходит крайность, а всякая крайность есть родная сестра ограниченности. Любовь к отечеству должна выходить из любви к человечеству, как частное из общего. Любить свою родину—значит пламенно желать видеть в ней осуществление идеала человечества и по мере сил своих споспешествовать этому. В противном случае патриотизм будет китаизмом, который любит свое только за то, что оно свое, и ненавидит все чужое за то только, что оно чужое, и не нарадуется собственным безобразиям и уродством» (т. IV, стр. 265).

Место это в книге отчеркнуто и отмечено NB, а несколько первых строк подчеркнуто.

<sup>45</sup> Здесь Г. В. Плеханов очевидно имеет в виду следующее место из той же статьи:

«Поэзия не терпит отвлеченных идей в их бестелесной наготе, но самые отвлеченные понятия воплощает в живые и прекрасные образы, в которых мысль сквозит, как свет в граненом хрустале» (т. IV, стр. 278). Место это в книге отчеркнуто сбоку красным карандашом, двойной линией.

<sup>46</sup> Тетрадь эта повидимому не сохранилась, так как упоминание о Гусеве-Оренбургском нигде не найдено.

<sup>47</sup> На 24-й стр. книги Ландсберга «Los von Hauptmann», имеющейся в Доме Плеханова, отчеркнуто карандашом следующее место: «Er ist ganz der Anwalt der Armen und Enterbten, auch noch der beredte Verteidiger der Einfältigen im Geiste». В переводе: «Он ходатай за бедных и обездоленных, красноречивый защитник нищих духом».

<sup>48</sup> Гюрэ Жюль (род. в 1864 г.)—французский литератор. Издал книгу «Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans... Paris, Bibliothèque Charpentier, 1894. (Анкета о литературной эволюции. Беседы с Ренаном, Гонкуром, Эмилем Золя, Гюи де Мопассаном, Гюисмансом.)

<sup>49</sup> Цитата из романа Мережковского «Юлиан-Отступник».

<sup>50</sup> Г. В. Плеханов имеет здесь в виду книгу: Gaiffe F., Le drame en France au XVIII siècle, выписки из которой мы приводим в отделе «Заметки на полях книг».

## ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ РЕДАКЦИЯ СТАТЬИ И ЕЕ КОНСПЕКТ

Рукопись первоначальной редакции восстановлена из разрозненных листов. Всего таких листов имеется 72, из которых мы использовали для печати 44: 35— в первоначальной редакции, 7—в парижском реферате и 2—в обеих публикациях. Рукопись эта первоначально была повидимому написана в тетради, о чем свидетельствует ее внешний вид (собранная, она имеет вид тетради несколько меньшего, чем обычный, формата); но затем тетрадь могла быть разорвана, чтобы можно было переложить ряд листов в другую редакцию. Почерк не Г. В. Плеханова, а одного из его секретарей (таким почерком написаны многие из имеющихся в архиве рукописей, в том числе приведенные выше выписки), но на многих листах имеются пометки и вставки рукой Г. В. Плеханова. Это главным образом листы с двойной нумерацией, предназначавшиеся для перекладывания в другую редакцию. Вся рукопись написана на одной стороне листа.

Конспект реферата, соответствующий первоначальной редакции, написан в особой тетради в синей обложке, с надписью рукой Г. В. Плеханова: «Реферат. Оба часа». Он занимает 17 листов, исписанных с обеих сторон. Остающиеся три страницы не заполнены. Конспект написан рукой Г. В. Плеханова, частью карандашом, частью чернилами, с подчеркиваниями красным и синим карандашами.

### ОТРЫВКИ ИЗ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ РЕДАКЦИИ

#### ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ\*

1

Вопрос об отношении искусства к жизни занимает одно из первых мест в ряду тех вопросов, которыми занимается теория искусства. Он давно уже играет большую роль в истории развития наших литературных понятий. Чтобы не заходить слишком далеко, я укажу на Пушкина, выразившего вполне определенный взгляд на отношение искусства к жизни в своих стихотворениях «Чернь» (1828 г.) и «Поэту» (1830 г.). Шевырев<sup>1</sup> 2 утверждал, что первое из этих двух стихотворений написано было под влиянием эстетической теории Шеллинга<sup>2</sup>, проповедывавшей полную свободу художественного творчества и усвоенной им в кружке Веневитинова<sup>3</sup>. Впоследствии это утверждение Шевырева оспаривалось. Говорили, что указанное стихотворение написано Пушкиным не столько под влиянием Шеллинга, сколько под влиянием Андрэ Шенье<sup>4</sup>. Нам нет надобности раз-

\* Заглавие принадлежит Г. В. Плеханову.—Р е д.

бирать здесь, кто прав: Шевырев или оспаривавшие его исследователи. С нас достаточно того, что стихотворение «Чернь» не обнаруживает в Пушкине никакого интереса к общественной жизни. Поэт говорит у него черни:

Подите прочь—какое дело  
Поэту мирному до вас?  
В разврате каменейте смело\*.

5 | ...теорию. Он хотел, чтобы поэт не чуждался житейского волнения, чтобы он служил общественной жизни. И этот взгляд Писарева на задачу поэзии и вообще искусства разделяли у нас самые передовые люди 60-х и 70-х годов. В 80-х годах возникает реакция против него. В нашей литературе совершается более или менее полный, более или менее решительный возврат к теории искусства для искусства. В настоящее время теория эта может считаться господствующей. Теперь люди, претендующие на развитой эстетический вкус, презрительно пожимают плечами при упоминании об эстетических теориях 60-х и 70-х годов. Спрашивается, в какой мере основательно такое отношение к ним.

6 | Чтобы найти ответ на этот вопрос, удобнее будет придать ему более общую форму, т. е. спросить себя, какая из двух теорий справедлива: та ли, которая утверждает, что поэты рождаются не для житейского волнения, или же та, согласно которой общественная жизнь должна служить для поэтов сильнейшим и обильнейшим источником вдохновения. А этот вопрос с точки зрения нынешней общественной науки может быть решен только в том, на первый взгляд странном, смысле, что справедлива и та и другая теория. Как же это так? Вот как.

7 | Спрашивать себя, должен или не должен поэт искать вдохновения в общественной жизни, значит смотреть на искусство с отвлеченной, идеалистической точки зрения. Вопрос этот предполагает твердое убеждение в том, что мы можем предписать художественному творчеству то или другое направление, обязать его усвоить себе тот или другой характер. Спор о том, должно или не должно искусство служить общественной жизни, находится по своей теоретической природе в самом близком кровном родстве с недавно еще волновавшим русскую интеллигенцию, да [и] теперь еще не вполне законченным спором о том, должна или не должна Россия выступить на путь капитализма. В этом споре правы были только люди, утверждавшие, что вопросы этого рода не могут решаться с точки зрения «долга».

8 | В самом деле, та или другая страна выступает на путь капитализма не потому, что она исполняет этим какой-то «долг», а потому, что капиталистические отношения не могут не возникнуть

\* Стр. 3 и 4 отсутствуют.—Р е д.

в ней при данных условиях. Точно так же художники данной страны и данного времени чуждаются «житейского волнения» или, наоборот, жадно ищут его не потому, что они «должны» поступать так или иначе, а потому, что при данных общественных условиях ими неизбежно овладевает то или иное настроение. Стало быть научно-правильное отношение к предмету допускает здесь только один вопрос: вопрос о том, какими общественными условиями вызывается данное настроение деятелей искусства. Но общественные условия меняются в процессе исторического развития всякой данной страны. Поэтому меняется и настроение указанных деятелей. А ввиду этого нисколько не удивительно, что в одну эпоху они ищут «житейского волнения», а в другую и бегут от него: в одну—увлекаются теорией искусства для искусства, а в другую находят,—как находили, например, наши теперь так часто и так резко порицаемые «живописцы-передвижники»,—что высшая задача искусства заключается в служении общественной жизни. В каждую из таких эпох они правы. Все зависит от обстоятельств времени и места, но именно потому, что неодинаковы эти обстоятельства, мы, сказав, что правы как те художники, которые избегают «житейского волнения», так и те, которые идут ему навстречу, прибавим: «но и те, и другие правы на свой особый лад».

Эта прибавка имеет для [нас] немалое значение. Она лишает противников нашего взгляда логической возможности упрекнуть нас в том, что мы одинаково относимся к самым различным направлениям в искусстве. Говоря, что художники самых противоположных направлений одинаково правы на свой особый лад, мы этим вовсе еще не заявляем, что лично нам каждый особый лад одинаково приятен. Мы только отказываемся провозглашать свой эстетический вкус обязательным для художников всех времен и народов. Это невозможно для нас уж в силу нашего общего теоретического взгляда на ход развития идеологий. Мы знаем, что развитие это определяется в последнем счете вовсе не нашими соображениями о том, в какую сторону оно «должно» было бы направиться. Но мы не имеем в то же время никакого основания утаивать наши эстетические сочувствия. При случае мы [их] высказываем во всей их полноте. А поскольку мы желаем доставить торжество тому из направлений в искусстве, которое пользуется нашим сочувствием, мы уже не ограничиваемся рассуждениями на тему о том, к чему «должны» стремиться художники: мы заботимся о том, чтобы были налицо те общественные условия, при которых овладеет художниками симпатичное нам настроение. Как видите, это очень мало похоже на пассивное отношение к предмету.

Итак, все зависит от обстоятельств времени и места. Этим и объясняется тот факт, что нет ни одной культурной страны, в ок-

торой теория искусства для искусства не провозглашалась бы попеременно то единственно правильной, то совершенно несостоятельной. Так, например, во Франции второй половины XVIII и начала XIX в. люди, интересовавшиеся искусством, были убеждены, что оно должно ставить себе общественно-воспитательные цели: революционеры требовали, чтобы оно служило «добродетели и свободе»; реакционеры хотели определить его на службу монархическим идеям и религиозным верованиям. Потом является стремление сделать искусство «бескорыстным» (*désintéressé*). Часть романтиков и так называемые парнасцы горячо отстаивают теорию искусства для искусства. Теофиль Готье  
13 думал, что поэзия не только не должна «доказывать», но и «рассказывать» что-нибудь. Сторонники утилитарного взгляда на искусство раздражают его даже больше, чем раздражали они Пушкина эпохи стихотворений «Чернь» и «Поэту»...

\* \* \*

25 | ... [до]казывает, что понятие «искусства для прогресса» далеко не охватывает собою всех тех взглядов на задачи художественного творчества, которые могут быть противопоставлены теории искусства для искусства. В самом деле, какое отношение к прогрессу имели «государственные музы» Наполеона III или Николая I? Только отрицательное. Поэтому мы будем противопоставлять теории искусства для искусства не «искусство для прогресса», — как это делал Гюго, — а вообще «полезное искусство» — *art utile*, как выражались некоторые другие французские писатели. Этим выражением мы будем обозначать такое искусство, которое служит общественным целям, — все равно, каким именно: прогрессивным, консервативным или реакционным. И тогда  
26 вопрос, занимающий нас сегодня, получит такую формулировку:

Каковы наиболее важные из тех общественных условий, благодаря которым у художников и возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства?

А решение этого вопроса прольет свет и на другой, прямо противоположный ему, но не менее интересный для нас вопрос:

При каких общественных условиях возникает и распространяется в обществе склонность к «полезному искусству»?...

\* \* \*

<33>  
14 | < А если это так; если склонность Пушкина к «свободному» искусству и его отвращение от утилит[арного] искусства при указанных условиях вполне понятны, то для нас в данном случае

теряет значение совершенно частный вопрос о том, откуда именно заимствовал наш поэт теоретические доводы в пользу независимости искусства от общественной жизни: из Германии или же из Франции. Весь ход нашего исторического развития был таков, что мыслящим людям приходилось у нас обращаться к иностранным источникам: сначала к византийским, а потом к западно-европейским. Но вполне понятно, что усваиваться у нас могли только те мысли, выработанные в передовых странах, которые более или менее соответствовали нашему собственному положению. Так было и с теорией искусства для искусства. Ее выработал не Пушкин и не кружок Веневитинова. Но она была усвоена и Пушкиным и кружком Веневитинова в такое время, когда русская интеллигенция попала в условия, похожие на те, при которых мыслящие люди Западной Европы почувствовали себя вынужденными защищать свободу художественного творчества. Этого с нас достаточно. На основании того, что мы уже знаем теперь, мы имеем право утверждать следующее: >

<34>  
15

Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой.

<Я надеюсь, что это понятно и без дальнейших пояснений. Но на всякий случай прибавлю еще вот что: >\*

| В письме к П. А. Вяземскому<sup>5</sup> (1825 г.) Пушкин говорит: 35  
«Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабости могучего. При открытии всякой мерзости она в восхищении: он мал, как и мы, он мерзок, как и мы! Врете, подлецы, он и мал, и мерзок не так, как вы—иначе!»

«Толпа», которую так нелестно аттестует здесь Пушкин, есть та самая «чернь», которой его поэт презрительно говорит:

Для вашей глупости и злобы  
Имели вы до сей поры  
Бичи, темницы, топоры,—  
Довольно с вас, рабов безумных!

В обществе, в котором у лучших людей вырабатывается такой взгляд на «толпу», поэт не может относиться к «черни» иначе, чем он относится у Пушкина. Вопрос может быть лишь в том, 36  
имел ли право Пушкин презрительно смотреть на окружавшую

\* Страницы <33> 14 и <34> 15 первоначальной редакции при перенесении их в парижский реферат были Г. В. Плехановым перечеркнуты, за исключением одной фразы. Их текст был заменен другим, значительно более кратким, который мы и приводим в соответствующем месте реферата. Здесь же мы публикуем весь текст, относившийся к первоначальной редакции.—Р е д.

его толпу. А мы уже знаем, что—имел. Больше того. Мы можем утверждать, что его презрительный взгляд на «толпу» служит показателем его собственного нравственного достоинства.

Совершенно неоспоримо то обстоятельство, что в тогдашнем русском обществе уже нарождались элементы, отнюдь не заслуживавшие презрения. Тогда как раз подрастали Белинский, Герцен, Грановский<sup>6</sup> и др. Но, во-первых, они именно только п о д р а с т а л и; во-вторых, они были очень немногочисленны, и поэтому, в-третьих, сами они с удобством могли бы быть про-  
37 тивопоставлены презренной толпе. | Наконец, умственное течение, порожденное этими элементами, очень мало коснулось Пушкина, и оно совсем не могло своим положительным влиянием на него преодолеть несравненно более сильное отрицательное влияние царивших в окружавшем его обществе глупости и пошлости.

Во избежание недоразумений прибавлю еще вот что: цитированное мною письмо к Вяземскому относится к сентябрю 1825 г., т. е. написано до 14 декабря. Естественно заметить поэтому, что сказавшееся в нем отношение к толпе не может быть отнесено на счет реакции, овладевшей обществом после неудачной попытки декабристов. Дело в том, что неудача этой  
38 попытки только усилила реакцию, а не | породила ее: всем известно, какой мрачный характер имели последние годы царствования Александра I. Однако в эти годы происходило движение декабристов, порождавшее у передовых людей России надежду на лучшее будущее, и поскольку Пушкин был близок к декабристам, постольку он совсем не расположен был к искусству для искусства. Напротив, тогда он воспевал «вольность» и даже «кинжал»<sup>7</sup>. А когда влияние на него декабристов ослабевало, тогда исчезала у него всякая надежда на лучшее будущее, и тогда он писал:

«Изыде сеятель сеяти семена своя»

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды;  
Рукою чистой и безвинной  
В порабощенные бразды  
Бросал живительное семя,—  
Но потерял я только время,  
Благие мысли и труды...  
Паситесь, мирные народы,  
Вас не пробудит чести клич!  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь:  
Наследство их из рода в роды—  
Ярмо с гремушками, да бич.

39 | Тут мы видим как раз то настроение, которое выразилось в стихотворении «Чернь» и при котором становится понятным самое преувеличенное презрение к «толпе».

Впрочем, презрения к толпе не чужды были и сами декабристы. Рылеев жаловался в одном из своих стихотворений:

Всюду встречи безотрадные,  
Ищешь, суетный, людей,  
А встречаешь трупы хладные  
Иль бессмысленных детей<sup>8</sup>

«Людей» мало было в тогдашнем русском обществе. Кроме того, не надо забывать, что передовые русские люди 20-х годов увлекались романтизмом, одной из главных отличительных черт которого является презрение к «толпе».

Рылеев мог быть романтиком, не увлекаясь теорией искусства для искусства. Точно так же сам Виктор Гюго мог утверждать впоследствии, что его совершенно напрасно считают родоначальником этой теории во Франции. Тем не менее последовательный романтизм всегда склонялся к ней и всегда плохо уживался с «полезным искусством». Откуда же явилась у него эта склонность? 40

Вопрос этот переносит нас на Запад, откуда пришли к нам романтические влияния. А из западных стран мы остановимся на Франции, которая до половины прошлого века шла во главе всех других стран по пути общественно-политического развития.

Я сказал, что склонность...

\* \* \*

...Стало быть, мы имеем право отнести на счет этого\* | разлада 46 распространение в среде «бледных длинноволосых юношей» теории искусства для искусства.

Откуда взялся разлад? Я смею думать, что выписки, только что сделанные мною, достаточно объясняют это. Он породился ни чем иным, как тоскливой прозой буржуазного существования. Тогдашней буржуазной молодежи тем труднее было свыкнуться с этой прозой, что незадолго до того Франция пережила страшные бури великой революции и наполеоновской эпохи, возбудившие великие общественные страсти. Герцен, ненавидевший западно-европейское мещанство, так рисует положение, создаваемое им для искусства:

«Искусство не брезгливо,—говорит он,—оно все может изобразить, ставя на всем неизгладимую печать дара духа изящного и бескорыстно поднимая, в уровень Мадонн и полу-богов, всякую случайность бытия, всякий звук и всякую форму, сонную лужу под деревом, вспорхнувшую птицу, лошадь на водопое, нищего мальчика, обожженного солнцем. От дикой, грозной фантазии ада и страшного суда до фламандской таверны с своим отвернувшимся мужиком, от Фауста до Фобласа, от 47

\* Первые слова взяты из стр. 45.—Р е д.



Requiem'a до Камаринской, все подлежит искусству... Но и искусство имеет свой предел. Есть камень преткновенья, который решительно не берет ни смычок, ни кисть, ни резец: искусство, чтобы скрыть свою немоготу, издевается над ним, делает карикатуры. Этот камень преткновенья—мещанство...»

Далее Герцен поясняет, почему мещанство является камнем преткновенья для искусства.

«Дело в том, что весь характер мещанства, с своим добром и злом, противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре, и только всему человеческому при- сущие страсти могут, изредка врываясь в мещанскую жизнь, или лучше, вырываясь из ее чинной среды, поднять ее до художественного значения».

Само собою разумеется, что здесь речь идет у Герцена о мещанстве, достигшем господства и успокоившемся на нем. Пока западно-европейская буржуазия была восходящим классом, пока она боролась за свое освобождение, тогда ее характер не был противен и тесен для искусства, и тогда искусство накладывало неизгладимую печать своего духа даже на самые прозаические стороны буржуазной жизни, как это мы видим на картинах голландской и фламандской школ и на некоторых полотнах братьев Ленэн<sup>9</sup> или Шардэна<sup>10</sup>. Но когда буржуазия заняла господствующее положение в обществе, и когда проза ее жизни перестала согреваться огнем великой политической страсти, тогда искусству осталось одно: идеализация отрицания этой прозы. Романтическое искусство и явилось идеализацией такого отрицания]...

\* \* \*

54 ...Русский мир бар, служивших как лакеи, очень значительно отличался от французского мещанского мира. И если художнику одинаково плохо жилось в каждом из этих двух миров; если в каждом из них художник, по неизбежной психологической реакции, должен был стремиться к искусству для искусства, то все-таки в каждом из них стремление это должно было принять своеобразный вид. Так оно и было.

В стихотворении Пушкина «Чернь» поэт решительно отказывается заставить свою музу служить исправлению общественных нравов. Не хочет такого служения и Теофиль Готье. Он 55 требует не полезного, а излишнего. Но когда Готье высказывается против полезного искусства, мы слышим у него такие ноты, каких нет у Пушкина...

\* \* \*

64 ...подтверждается на примере романтиков и их преемников в области художественной идеологии. Чем дальше подвигается вперед общественное развитие Франции, тем слышнее стано-

вится в их эстетической теории та консервативная нота, которая все больше и больше превращает эту теорию из протеста против мещанской пошлости в протест против освободительных стремлений пролетариата. Однако, не будем забегать вперед в своих отзывах и приглядимся поближе к фактам.

\* \*  
\*

В своем Manuel de l'histoire de la littérature française Брюнетьер дает такое | определение романтизма: «Романтизм, как в ли- 65  
тературе, так и в искусстве, означает, прежде всего, торжество индивидуализма, или полную и абсолютную эмансипацию «я» (le r o m a n t i s m e, c'est avant tout, en littérature et en art, le triomphe de l'individualisme, ou l'émancipation entière et absolue du Moi)\*. Конечно, это правильно лишь до известных пределов. В капиталистическом обществе, которое, провозглашая господство частной собственности, в то же самое время ставит большинство своих членов в положение пролетариев, т. е. людей, собственности не имеющих и потому принужденных жить продажей своей рабочей силы, в таком обществе | невоз- 66  
можна полная и безусловная эмансипация человеческого «я». Но обыкновенно под индивидуализмом понимается то стремление к развитию своего «я», которое носит на себе печать буржуазных отношений. Индивидуализм узок и односторонен, как вообще узок и односторонен буржуазный взгляд на развитое человеческое «я». И с этой оговоркой делаемая Брюнетьером характеристика романтизма должна быть признана неоспоримой. Романтизм, в самом деле, означал вторжение в литературу индивидуализма, подготовленное развитием капиталистического способа производства. Романтики были костью от кости и плотью от плоти той самой буржуазии, которую они так презирали. Наиболее последовательные из них никогда не могли поми- 67  
ряться даже с утопическим социализмом, который, однако, чуждался принципа борьбы классов, признаваемого современным научным социализмом. Они чувствовали, что социалистические стремления не могут ужиться с дорогим для них индивидуализмом. Вот почему они величали глупостью толки о способности человеческого рода к самоусовершенствованию. Но их вражда с буржуазией, как ни поверхностна она была по своему существу, предохраняла их, по крайней мере, от некоторых буржуазных предрассудков и тем делала, по крайней мере наименее последовательных между ними, способными заинтересоваться социализмом, как новым и необычным умственным

\* «Manuel de l'histoire de la littérature française». Deuxième édition. Paris 1899. Стр. 421 [«Руководство по истории французской литературы». Второе издание. Париж 1899].—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

68 течением. К числу та|ких менее последовательных, т. е. менее буржуазных романтиков надо отнести, например, Жорж Занд, которая, как известно, не только заинтересовалась социализмом, но до того увлеклась одной из его разновидностей—учением Пьера Леру,—что посвятила его пропаганде довольно длинный ряд своих романов (Spiridion, Les sept cordes de la lyre, Le compagne de tour de France, Consuello и др.\*). И чем дальше подвигалось вперед рабочее движение во Франции, тем более сильное впечатление производило оно на «бледных и длинноволосых юношей» буржуазного происхождения. После февральской революции 1848 г. во Франции произошло явление, 69 очень похожее на то, которое можно было наблюдать | в России в 1905 и 1906 гг. Социалистами вдруг почувствовали себя, между прочим, такие люди, которые еще недавно выступали врагами социализма. Между ними было много романтиков и тех, которые примкнули впоследствии к так называемым парнасцам...

#### ОТРЫВОК ИЗ ДРУГОЙ РЕДАКЦИИ ТОЙ ЖЕ СТАТЬИ

48 ...влияния на них такой общественной среды, которая значительно ниже их в нравственном и умственном отношении. Оно выигрывает еще,—и, пожалуй, не меньше,—от того, что художники, не поддаваясь никаким политическим увлечениям, избегают риска превратиться, по крайней мере в некоторой степени,—в публицистов. Легко видеть, что подобное превращение не сулит искусству ровно ничего хорошего.

Художник мыслит о б р а з а м и. Публицист доказывает свою мысль с помощью л о г и ч е с к и х д о в о д о в. Когда художник превращается в публициста, тогда силлогизмы оттесняют у него на задний план художественные образы, отчего эти последние неизбежно страдают. Тогда его произведе- 49 ние из художествен|ного становится т е н д е н ц и о з н ы м. Те исторические периоды, когда художники увлекаются современными им общественными движениями, богаты тенденциозными произведениями, чем несомненно уменьшается общий итог художественного творчества этих периодов. Наоборот, те исторические эпохи, в течение которых художники склоняются к искусству для искусства, порождают гораздо меньшее число тенденциозных произведений, чем, несомненно, увеличивается общий итог свойственного им художественного творчества. Не отвлекаемый от своего предмета политическими страстями, художник получает психологическую возможность отнестись к своему предмету с таким же сосредоточенным вниманием,

\* Спиридион, Семь струн лиры, Странствующий подмастерье, Консуэло.—Р е д.

с каким ученый относится к предмету своего научного исследования. От этого, конечно, очень много выигрывает его произведение. И это, разумеется, необходимо учесть, имея дело с такими эпохами, как эпоха романтизма или «Парнаса».

Что касается эпохи романтизма, то ее нельзя собственно признать чуждой страстных увлечений. Романтики,—т. е. настоящие, последовательные романтики, а не такие исключения из общего правила, каким является, например, Жорж Занд,—чуждались политических увлечений; но их отрицание буржуазной умеренности и аккуратности было пропитано такой крайней страстностью, что их художественное творчество вовсе не было спокойным. Совсем не то мы видим у парнасцев. Ко времени возникновения «Парнаса» страсть, внесенная романтиками в свое восстание против буржуазных нравов, значительно улеглась, и такие писатели, как Флобер, продолжая всей душой ненавидеть «буржуа», в самом деле внесли в свое творчество очень много объективности. И это очень помогло им создать, действительно, замечательные произведения. Было бы очень большой ошибкой отрицать или хотя бы только недооценивать эту неоспоримую истину.

Но если в явлениях этого рода все зависит от условий времени и места, то перед нами возникает теперь следующий вопрос: могли ли художники, склонявшиеся к искусству для искусства...

### КОНСПЕКТ РЕФЕРАТА, СООТВЕТСТВУЮЩИЙ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ РЕДАКЦИИ СТАТЬИ

#### РЕФЕРАТ\*

##### 1-й час

Гг.

Вопрос об отношении искусства к жизни есть один из самых важных в теории искусства. Его решают весьма различно. Наиболее распространены два прямо противоположных решения. Одно из них гласит—искусство не должно преследовать какие бы то ни было общ[ественные] цели. Художеств[енное] произведение—само себе цель. Это—теория искусства для искусства. У нас ее представитель такой великан поэзии, как Пушкин. Его стихотворения «Чернь» и «Поэту».

Если мы обратимся к Западной Европе, то увидим, что эта теория была очень распространена между современными Пушкину романтиками. Пример—Франция, а во Франции—Т. Готье. Выписка. («Кретины»)<sup>11</sup>.

Противоположная теория у нас—шестидесятники. Писарев. Чер-

\* Заголовок и подзаголовок принадлежат Г. В. Плеханову.—Р е д.

нышевский. Искусство служит для объяснения жизни. Запад. Та же Франция. Пример. Социалисты (сен-симонисты). Гюго. Дюма-сын<sup>12</sup>. Рук[опись], стр. 16—17<sup>13</sup>.

Часто одно и то же лицо держалось попеременно то одного, то другого из этих взглядов. Тот же П у ш к и н: «Товарищ, верь, взойдет она, заря...»<sup>14</sup>. Во Франции Бодлэр. Готье хвалит его за его приверженность к теории искусства для искусства. Рук[опись], стр. 14. Но в 1848 г. Бодлэр решительно отвергал эту теорию. Выписка из книги Кассаня<sup>15</sup>.

Какая же из этих теорий верна? Должно или не должно искусство служить общ[ественной] жизни?

Этот вопрос важен. Но в данном виде его формулировка не верна. Можно ли предписать искусству его долг, его обязанность? Пример с вопросом—должна или не должна Россия пройти через фазу капитализма? Мы, марксисты, говорим: долга тут быть не может; все зависит от обстоятельств времени и места. Их и надо рассмотреть. А если мы рассмотрим их, то увидим, что Россия уже идет по пути капитализма. То же и с искусством. Его развитие определяется всем ходом развития общественной жизни, который зависит от обстоятельств времени и места. И если бывают эпохи, когда художники и теоретики искусства отворачиваются от общ[ественной] жизни, если бывают другие эпохи, когда они, наоборот, стремятся служить ей, то это, очевидно, зависит от общественных условий. Вопрос ставится так: каковы те условия и т. д. См. рукопись, стр. 26.

Решение этого вопроса решает и противоположный ему вопрос: каковы усл[овия]... Это единственная научная постановка. Тут важны оговорки. Гюго противопоставляет искусству для искусства—искусство для прогресса. Но не все противники теории искусства для искусства были прогрессистами. Далеко нет. См. рукопись, стр. 18. Дюма-сын. Разумовский. Ширинский-Шихматов. Николай I. Наполеон I. Наполеон III. «Les Muses d'Etat», рукопись 25-а.

Вернемся к П у ш к и н у. Его настроения после 1825 г. «Общество». Правительство. Письмо Бенкендорфа к Николаю, рукопись 29—30. Жуковский: талант ничто, главное—величие нравственное. Вывод, стр. 32. Р е з у л ь т а т—34. Склонность к теории искусства для иск[усства]—там, где разлад. Разлад подготов[лялся] еще и раньше 14-го декабря.

К чему стадам дары свободы?<sup>16</sup>

Два слова о Рылееве<sup>17</sup>. Переходим опять к Франции. Рук[опись], 41. Выписка 42. Теодор де-Банвилль. Выписка—44—45. Герцен—47.

Р о м а н т и з м—идеализация отрицания буржуазной прозы жизни. Ее отрицание в костюме. Готье, рукопись, 51.

Теперь понятно, почему романтики были против полезного искусства. Сделать его полезным значило отдать его на служение той

скуке, которая вызывала восстание этих детей буржуазии против буржуа. Понятно и то, почему в 1848 г. даже такой рьяный сторонник [теории] искусства для искусства, каким был Бодлэр, отказался от нее. Революция 1848 г. на время прогнала удушающую скуку буржуазного существования. А когда контр-революция взяла верх, романтики опять вернулись к теории искусства для искусства. Аналогия с русскими событиями 1905—1906 гг.

Объяснение насчет бодрых и грустных нот в искусстве\*. Итак, художник хорошо делает, отворачиваясь от общественной жизни, когда в ней царствует застой и пошлость. А когда—нет?\*\*— Тогда—наоборот, художник выигрывает, обращаясь к жизни, примыкая к ней.

Говорят: «цель искусства—красота». Но это вообще не верно. Возьмем «Пробуждение» Микель Анджело. Это—замечательная статуя. Но ясно, что не красота была целью художника. Собственно красавицей эту женщину как и «Ночь»<sup>18</sup> назвать нельзя. Отчего же она на всех производит впечатление великого художественного произведения? Оттого, что хорошо выражает идею беспредельной грусти. Но это не личная грусть. Диллетанты говорят о Мадоннах Рафаэля и думают, что они имеют отношение только к красоте. Опять не верно. Суть истории итальян[ского] искусства от Чимабуэ<sup>19</sup> (конец XIII в.) до Рафаэля.

И заметьте, что итальянское искусство выросло на единственном настроении между массой и художниками. История Мадонны Чимабуэ в Santa Maria Novella<sup>20</sup>. Время Рафаэля есть уже время разрыва. Но после Рафаэля, после Леонардо, Микель Анджело—упадок.

При разрыве искусство может предохранять себя от пошлости. Но оно скоро начинает страдать малокровием. Это инстинктивно чувствовали многие романтики, примыкая к революционному движению 1848 года. Бодлэр. Кроме того, тут надо помнить вот что. Искусство выигрывает, отворачиваясь от пошлости. Но когда оно отворачивается от великих исторических движений, оно само проникается элементом пошлости. Пример—рассуждения Готье. Против кого он выступал? Против социалистов. Романтики ненавидели буржуа, но стояли на точке зрения буржуазного порядка. И чем дальше, тем больше. У пар-

\* Дальше перечеркнуты почти две страницы. Приводим их: «NB. А отчего зависит глубина идеи, выражаемой искусством? От ее ценности для чел[овечества]. Но если это так, то художник не может творить так, чтобы не иметь никакого отношения к людям. Возьмем «Отелло» Шекспира. Идея ревности. Но ведь ревность—это общечеловеческое чувство. «Каменный гость» Пушкина. Идея скупости.

Слова Тургенева: Венера Милосская несомненнее принципов 1789 года. Конечно, но почему? Но если это так, то теоретики искусства для искусства ошибаются, полагая, что идея не имеет значения.

Имея это в виду, предположим, наоборот, что Пушкин вернулся к тому настроению, когда он увлекался идеалами...»—Р е д.

\*\* Здесь вставлено рукой Г. В. Плеханова: «Эвентуально 2-й час».—Р е д.

насцев это заметно еще больше, нежели у романтиков. Бодлэр. Он продолжает не любить буржуазию. Но, не умея сочувствовать рабочему классу, он проникается аристократическими пристрастиями. Его отзывы об аристократии: см. выписку № 2. Бодлэр имеет реакционные пристрастия. Стало быть, его искусство, его художественный дендизм, тоже имеет свою идею, но только аристократическую. Ренан. Выписка № 3. Flaubert. Он против всеобщего избирательного права. Его письмо к Жорж Занд. Выписка № 5.

Как видите, они не без тенденции, но только тенденция-то у них консервативная или реакционная. Это и теперь заметно. Гамсун «У врат царства». François de Curel: Капиталист—лев, говорит Jean de Sancy, рабочие это шакалы. Отзыв Landsberg'a о теперешнем искусстве (Ницше<sup>21</sup>, Ибсен<sup>22</sup>, Бёклин<sup>23</sup>): Sie ist herrisch, aristokratisch, voll Rasse, Kampfeslust und Leidenschaft (9)\*<sup>24</sup>.

Но быть убежденным реакционером значит все-таки любить общественную идею. Трудно любить ее, отвернувшись от общ[ественной] жизни. Крайний индивидуализм. Этот крайний индивидуализм мы видим, например, у Мориса Барэса: «Le culte du Moi»\*\*. Выписка № 6. См. его брошюру<sup>25</sup>. К чему ведет такой крайний индивидуализм? К упадку. Гиппиус. Предрассудок: коли современно, то и хорошо. Cela dépend\*\*\*. В обществе всегда несколько классов. Современное искусство—часто выражение падающего класса. У Сергеева-Ценского поручик Бабаев говорит: «бледная немочь выдумала искусство» (Рассказы, II, стр. 128). Отсюда—«la crise de la laideur». Landsberg—главное в художественном произведении—Das Irrationale, das Unbegreifliche есть die Hauptsache, 8.

Экклезиаст. Притесняя других, мудрый делается глупым. А не очень мудрый? «Зобастым кретином».

### Окончательный вывод

Если Г[ерце]н прав, если мещанство неблагоприятно для искусства, то неблагоприятно для него и то буржуазное отрицание буржуазной пошлости, какое мы видим в романтизме и в неоромантизме.

Расцвет искусства—когда осуществится мечта Вагнера—Kunst und Revolution\*\*\*\*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шевырев С. П. (1806—1864)—историк литературы, критик и поэт. По своим эстетическим взглядам примыкал к романтической философии Шеллинга и бр. Шлегелей. По общественным взглядам был близок к славянофилам

\* Оно властное, аристократичное, породистое, полное боевого задора и страсти.—Р е д.

\*\* «Культ Я».—Р е д.

\*\*\* Это зависит от обстоятельств.—Р е д.

\*\*\*\* Искусство и революция.—Р е д.

и защищал теорию официальной народности. Боролся с радикализмом западников, в частности резко полемизировал с Белинским.

<sup>2</sup> Шеллинг Фридрих (1775—1854)—немецкий философ-идеалист. Наиболее яркий представитель романтической философии, известен главным образом как создатель натурфилософии. В истории классического идеализма Шеллинг—непосредственный предшественник Гегеля. Влияние философии Шеллинга в России было очень значительно. Особенное влияние имели его эстетические взгляды.

<sup>3</sup> Веневитинов Д. В. (1805—1827)—поэт и критик пушкинской эпохи. Первый поэт «философского романтизма» на русской почве, приверженец философского идеализма Шеллинга. Веневитинов был вдохновителем кружка «любомудров», повлиявшего, по мнению некоторых исследователей, на мирозерцание Пушкина.

<sup>4</sup> Шенье Андре (1762—1794)—французский поэт и публицист. Присоединился к революционному движению, но затем выступил противником якобинцев и был казнен. Шенье является крупнейшим представителем неоклассицизма, развившегося в связи с культом античности в эпоху Великой французской революции.

<sup>5</sup> Вяземский П. А. (1792—1878)—критик и поэт, друг Пушкина.

<sup>6</sup> Грановский Т. Н. (1813—1855)—историк, профессор Московского университета. Один из видных русских гегельянцев, яркий представитель либерализма и западничества. Значение его заключалось не в научных трудах, а в его университетских и публичных лекциях, в которых чувствовался протест против существовавшего в России строя.

<sup>7</sup> Ода «Вольность» была написана в 1819 г., стихотворение «Кинжал»,—в 1821 г.

<sup>8</sup> Заключительная строфа из стихотворения Рылеева «Стансы (к А. Б—ву)».

<sup>9</sup> Ленэ, братья Антуан (1588—1648), Луи (1593—1648) и Матье (1607—1677)—французские художники. Старшие братья писали картины из жизни крестьян и ремесленников, младший—главным образом портреты.

<sup>10</sup> Шарден Жан Батист Симеон (1699—1779)—французский художник. Писал картины из домашнего быта французского мещанства.

<sup>11</sup> Эта выписка, как и все последующие, указанные в тексте, приведена в реферате 10 ноября 1912 г. и потому здесь не повторяется.

<sup>12</sup> Дюма-сын, Александр (1824—1895)—французский драматург, сын известного писателя Александра Дюма, автора авантюрных романов «Три мушкетера», «Граф Монтекристо» и др. В своих драмах Дюма-сын трактует проблемы брака, семьи, проституции. Драмы эти носят тенденциозный и морализирующий характер.

<sup>13</sup> Здесь, как и в дальнейшем, имеется в виду рукопись статьи «Искусство и жизнь» (см. выше). В ряде страниц текст точно отвечает ссылке, как это можно видеть в печатаемых отрывках; значительная же часть страниц, на которые делается ссылка, отсутствует.

<sup>14</sup> Строка из заключительной строфы стихотворения Пушкина «К Чаадаеву». Приводим эту строфу полностью:

Товарищ, верь, взойдет она,  
Заря пленительного счастья,  
Россия вспрянет ото сна,  
И на обломках самовластья  
Напишет наши имена.

<sup>15</sup> Имеется в виду книга: Albert Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. На экземпляре этой книги, имеющемся в библиотеке Г. В. Плеханова, на стр. 83 отчеркнуто следующее место: «Baudelaire parle de la «puérile utopie de l'école de l'art pour l'art» et prêche l'action, qui doit succéder à la mélancolie et à l'atonie romantiques. D'après lui la question est maintenant bien vidée et «l'art est désormais inséparable de la morale et de l'utilité». (Бодлэр говорит о «ребяческой утопии теории искусства для искусства» и проповедует дей-



стве, которое должно сменить собой романтические меланхолию и расслабленность. По его мнению, вопрос окончательно решен, и отныне искусство неотделимо от морали и пользы.)

<sup>16</sup> Стихотворение Пушкина «Свободы сеятель пустынный» приведено полностью в рукописи, на стр. 38.

<sup>17</sup> Рылеев К. Ф. (1795—1826)—декабрист, поэт. Поэзия Рылеева имела общественный характер, выражая стремления крайнего левого крыла декабристов.

<sup>18</sup> Статуи Микель Анджело «Пробуждение» («Утро») и «Ночь» находятся в усыпальнице Медичи во Флоренции. Как и вообще скульптура Микель Анджело, статуи эти отличаются большой психологической и драматической выразительностью.

<sup>19</sup> Чимабуэ Джованни (род. ок. 1240 г., ум. ок. 1302 г.) — один из первых итальянских художников. Чимабуэ еще в значительной мере придерживался византийской традиции, но внес в искусство и много нового: большую жизненность, задушевность, естественность.

<sup>20</sup> Очевидно здесь Г. В. Плеханов имеет в виду рассказ известного историка итальянского искусства Вазари об энтузиазме, который возбудила эта картина. По словам Вазари, народ с торжеством, при звуках труб, отнес Мадонну из дома Чимабуэ в церковь, где она должна была находиться. Это место отчеркнуто Г. В. Плехановым в имеющемся в его библиотеке французском экземпляре книги *Vasari G., Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes. Paris. A. Foulard, p. 127.*

<sup>21</sup> Ницше Фридрих (1844—1900) — немецкий философ, создавший учение о «сверхчеловеке». Принципиальный проповедник неравенства и насилия, Ницше пытался доказать право «высшей» расы. Наибольшее проявление героизма, по Ницше,—это война. Он резко выступал против социализма и пролетариата. К трудящимся относился с ненавистью и презрением. Фашизм черпает свои «идеалы» в ницшеанстве. Философия Ницше популяризируется национал-социалистами как официальная философия Третьей империи. Этой философией фашисты пытаются оправдать как свою политику угнетения и эксплуатации трудящихся Германии, так и империалистическую политику ограбления и порабощения других народов.

<sup>22</sup> Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург. Достиг мировой известности своими психологическими и социальными драмами. Основной мотив творчества Ибсена — бунт личности против узкомещанской морали. В драмах Ибсена нашел свое отражение аристократический индивидуализм Ницше. Ибсен — реалист и символист одновременно. Созданные им образы часто только символы идей.

<sup>23</sup> Бёклин Арнольд (1827—1901) — известный немецкий художник-символист.

<sup>24</sup> Цитата находится на 9 стр. книги Ландсберга «Los von Hauptmann!». Приводим весь этот абзац, отчеркнутый сбоку двойной линией, синим и красным карандашами: «Nietzsche, Ibsen, Böcklin haben diese moderne künstlerische Weltanschauung geschaffen, wie Darwin und die Seinen die naturwissenschaftliche. Sie ist herrisch, aristokratisch, voll Rasse, Kampfeslust und Leidenschaft. Sie ist zugleich zart und innig, liebeatmend und schönheitsbedürftig». В переводе: «Ницше, Ибсен, Бёклин создали это современное художественное мировоззрение, как Дарвин и его последователи — естественнонаучное. Оно — властное, аристократичное, породистое, полное боевого задора и страсти. В то же время оно нежное и задушевное, оно дышит любовью и жаждет красоты».

<sup>25</sup> Имеется в виду брошюра Баррес «Le culte du Moi».

## РАЗБОР КНИГИ КАСАГНЯ

CASSAGNE, A. LA THÉORIE DE L'ART POUR L'ART EN FRANCE CHEZ LES DERNIERS ROMANTIQUES ET LES PREMIERS RÉALISTES. Paris 1906.

КАСАНЬ, А. ТЕОРИЯ ИСКУССТВА ДЛЯ ИСКУССТВА ВО ФРАНЦИИ У ПОСЛЕДНИХ РОМАНТИКОВ И ПЕРВЫХ РЕАЛИСТОВ. Париж 1905.

Entre la littérature de 1830,— c'est-à-dire la littérature romantique,—et la société de 1830, il y a eu désaccord et discordance. La littérature romantique, outrancière et violente, satisfaisait, il est vrai, les instincts violents qui avaient survécu aux guerres de l'Empire et dont l'influence persistait d'un côté dans les imaginations bourgeoises et de l'autre dans l'action de certains partis révolutionnaires. Par son autre face, sentimentale, rêveuse, idéaliste, elle séduisait encore les âmes poétiques et romanesques, mais dans l'ensemble elle était en complet désaccord avec les mœurs, l'esprit, le caractère, et les habitudes réelles de la société bourgeoise pacifique, pondérée, pratique, utilitaire, qui constituait la presque totalité du public auquel s'adressaient les écrivains.

Между литературой 1830 г.,— т. е. романтической литературой,—и обществом 1830 г. существовал разлад. Правда, романтическая литература, неистовая и необузданная, удовлетворяла насильственные инстинкты, оставшиеся как пережиток от войн империи и, с одной стороны, существовавшие еще в воображении буржуазии, а с другой—дававшие себя чувствовать в действиях некоторых революционных партий. Другим своим обликом, sentimentalным, мечтательным, идеалистическим, она еще обольщала поэтические и романтические души, но в общем эта литература была в полном разладе с нравами, духом, характером и действительными привычками буржуазного общества, мирного, умеренного, практичного, утилитарного, общества, составлявшего почти всю аудиторию, к которой обращались писатели.

3—4

NB

Заметка в тетради: Стр. 4 очень важно.

37 Autrefois, avant 1830, la critique bourgeoise admettait volontiers qu'une certaine influence fût exercée par les idées politiques sur les compositions littéraires. A l'ancien *Globe*, tout en réclamant la liberté de l'art, on n'était pas fâché quand il y avait dans les doctrines littéraires et dans les idées politiques coïncidence de libéralisme. On pensait que l'artiste pouvait avoir à donner sa note au milieu des autres voix. «L'homme, écrivait-on, n'est pas uniquement fait pour chanter, croire, aimer sans but. Il n'est point sur la terre comme un proscrit qui languit en attendant sa grâce, car la vie n'est point un exil, mais une mission d'activité, mais un voyage de découvertes... C'est donc qu'il est bon que l'art, tout en étant indépendant, ne soit pas inutile, et concoure au progrès, puisque l'homme et la société sont perfectibles.

Ср.  
наших

Прежде, до 1830 г., буржуазная критика охотно признавала, что политические идеи оказывают известное влияние на литературные произведения. Тогдашний «Глобус», хотя и провозглашал свободу искусства, не был недоволен, когда в литературных доктринах и в политических идеях проявлялся один и тот же либерализм. Считалось, что и художник может вносить свою ноту в хор других голосов. «Человек, — писал «Глобус», — создан не только для того, чтобы бесцельно петь, верить и любить. Он не живет на земле, точно осужденный, томящийся в ожидании помилования, ибо жизнь есть не изгнание, а посланничество, путешествие с целью открытий... Итак, хорошо, чтобы искусство, будучи независимым, не было бесполезно и содействовало прогрессу, так как человек и общество доступны совершенствованию.

42 Le fond de la doctrine est un scepticisme d'origine germanique venu en France avec les alliés, après un essai d'importation par M-me de Staël. Ce doute nie tout, sauf l'individualité, l'égoïsme et les passions, qui s'y rattachent.

NB

В основе теории [искусства для искусства] лежит скептицизм германского происхождения, проникший во Францию с союзниками, после попытки г-жи Сталь импортировать его. Этот скептицизм отрицает все, кроме индивидуальности, эгоизма и связанных с ними страстей.

Заметка на обложке: 42 (скептицизм и индивидуализм).

116 C'est contre cet envahissement de l'art bourgeois, de la littérature sans originalité et sans style que protestent, que luttent Flaubert, Th. Gautier, les Goncourt, Baudelaire, Leconte de

Против этого-то вторжения буржуазного искусства, литературы без оригинальности и без стиля протестуют и борются Флобер, Т. Готье, Гонкуры, Бодлэр, Леконт де Лиль, Тео-

Lisle, Théodore de Banville, acablant de malédictions et de sarcasmes les critiques bourgeois académiques, universitaires, *La Revue des deux Mondes*, et tous ceux qui défendent et soutiennent une si détestable décadence.

Заметка на полях внизу: Не только это. Отрицательное отношение к пролетариату.

C'est cette disposition ironique qui donne à leur oeuvre ce caractère de dureté que leur a si souvent reproché la critique bourgeoise. Ce n'est pourtant pas qu'ils puissent être accusés de misanthropie foncière, ou de sécheresse de coeur. Dans leur vie, ils ont été aussi bons, aussi dévoués et aimant que quiconque. Dans leur oeuvre, ils ne sont pas les ennemis de l'humanité, ils ont à leur heure compati à ses souffrances; ils sont seulement les ennemis d'une classe, on ne l'a peut-être pas assez remarqué.

Il est vrai qu'à cet endroit ils manquent de sympathie, d'indulgence, de pitié. Ils sont venus à une époque où le maître du jour, le bourgeois, inspirait beaucoup de haines, littéraires et politiques. Ils ont hérité de ces haines; les haines littéraires tout naturellement, parce qu'ils étaient les fils du romantisme; mais ils ont aussi repris à leur compte, n'étant en général ni républicains, ni socialistes, beaucoup des griefs des républicains et des socialistes. Tout cela s'est amalgamé.

дор де Банвиль, осыпая проклятиями и сарказмами буржуазных академических, университетских критиков, *La Revue des deux Mondes* и всех тех, кто защищает и поддерживает столь отвратительное вырождение.

NB

Это ироническое отношение и сообщает их произведениям тот суровый характер, в котором их так часто упрекала буржуазная критика. Однако их нельзя обвинить в мизантропии или в сердечной сухости. В жизни они были такими же добрыми, преданными и любящими, как и все. В своих произведениях они не являются врагами человечества, в свое время они сочувствовали его страданиям; они враги лишь одного класса, на что не было, быть может, обращено достаточное внимание.

154—  
155

Правда что к этому классу они не знают сочувствия, снисхождения, жалости. Они родились в эпоху когда хозяин дня, буржуа, вызывал жгучую ненависть среди литераторов и политиков. Что они унаследовали ненависть литературную, было вполне естественно так как они были детищами романтизма; но, не будучи ни республиканцами, ни социалистами, они приняли на свой счет также многие из обид республиканцев и социалистов. Все это слилось в одно целое.

Заметка на обложке: 154.—  
Классовая точка зрения. Ср. 116:  
Заметка в тетради: 154.—  
Классовая ненависть. Непре-  
менно заметить.

172 | Ecoutez Flaubert: «Les jours d'orgueil où l'on me recherche, où l'on me flatte, dis-tu, écrit-il à Louise Colet. Allons donc! Ce sont des jours de faiblesse, ceux-là, les jours dont il faut rougir; tes jours d'orgueil, je vais te le dire, les voici tes jours d'orgueil! Quand tu es chez toi, le soir, dans ta plus vieille robe, avec ta cheminée qui fume, gênée d'argent, etc., et que tu vas te coucher le coeur gros et la tête fatiguée; quand marchant de long en large dans ta chambre ou regardant le bois brûler, tu te dis que rien ne te soutient, que tu ne comptes sur personne, que tout te délaisse, et qu'alors sous l'affaissement de la femme la Muse rebondissant, quelque chose cependant se met à chanter au fond de toi, quelque chose de joyeux et de funèbre, comme un chant de bataille, défi porté à la vie, espérance de ta force, flamboiement des oeuvres à venir; si cela te vient, voilà tes jours d'orgueil, ne me parle pas d'autres orgueils, laisse-les aux faibles... à tous ceux enfin qui s'honorent assez peu pour qu'on puisse les honorer. Pour avoir du talent il faut être convaincu qu'on en possède, et pour garder sa conscience pure, la mettre au-dessus de celle de tous les autres».

Заметка в тетради: 172.—  
Поэзия индивидуализма.

Послушайте Флобера: «Ты говоришь—дни гордости, когда меня ищут, когда мне льстят,—пишет он Луизе Колэ.—Полно! Это дни слабости, за которые надо краснеть; я сейчас скажу тебе, каковы они, твои дни гордости! Когда ты сидишь дома вечером, в своем самом затрапезном платье, перед дымящим камином, без денег и т. д. и собираешься лечь спать с тяжелым сердцем и усталой головой; когда, шагая взад и вперед по комнате или глядя на горящие поленья, ты говоришь себе, что у тебя нет никакой поддержки, что тебе не на кого рассчитывать, что все тебя покинули,—и в этот момент под изменением женщины где-то в глубине вдруг встрепенется муза и что-то в тебе запоет, что-то радостное и мрачное, точно боевая песнь, вызов жизни, вера в свою силу, пламень будущих творений; если это бывает с тобой—вот твои дни гордости. Не говори мне о другой гордости, предоставь ее слабым... всем тем, кто слишком мало уважает себя, чтобы можно было уважать их. Чтобы иметь талант, надо быть убежденным в том, что обладаешь им, а чтобы сохранить свою совесть чистой, надо поставить ее над совестью всех остальных».

«Le principal, dit encore Flaubert, est de tenir son âme dans une région haute, loin des fanges bourgeoises et démocratiques. Le culte de l'art donne de l'orgueil; on n'en a jamais trop. Telle est ma morale». Et Baudelaire: «Avant tout être un grand homme et un saint pour soi-même».

Заметка в тетради: 173—  
Idem [то же самое].

Or la fin de l'humanité, et sur ce point Renan n'a jamais varié, est bien le progrès de la raison, c'est-à-dire de la science. Mais l'humanité ne peut y être conduite que par une aristocratie. Il ne s'agit pas ici d'une noblesse de naissance. Le rôle d'une telle aristocratie est accompli, du moins en France. Le rôle a été grand, puisqu'il a fait ce qu'elle est la France «qui n'excelle que dans l'exquis», puisque «notre idéal a été créé par les gentilshommes».

Заметка в тетради: Французский идеал.—Лавров и Ренан.

...il dit: Croyez-vous que si la France, au lieu d'être gouvernée en somme par la foule, était au pouvoir des mandarins, nous en serions là? Si, au lieu d'avoir voulu éclairer les basses classes, on se fût occupé d'instruire les hautes...»\*

Заметка в тетради: 180 (примеч [ание]): Флобер находит нужным просвещать высшие классы, а не низшие.

«Главное,—говорит еще Флобер,—это держать свою душу на высоте, вдали от буржуазной и демократической грязи. Культ искусства дает гордость, ее никогда не бывает слишком много. Такова моя мораль». И Бодлэр: «Прежде всего быть великим человеком и святым перед самим собой».

173

Цель человечества — и в этом пункте Ренан всегда оставался верен себе — есть прогресс разума, т. е. науки. Но человечество может быть приведено к этой цели только аристократией. Здесь речь идет не об аристократии по происхождению. Роль этой аристократии сыграна, по крайней мере во Франции. Роль эта была велика, ибо именно аристократия сделала Францию тем, что она есть, «великой мастерицей во всем изящном», ибо «наш идеал был создан дворянами».

176—  
177

...он [Флобер] говорит: «Думаете ли вы, что мы дошли бы до этого, если бы Франция вместо того, чтобы управляться толпой, находилась во власти мандаринов? Если бы вместо того, чтобы просвещать низшие классы, мы занялись образованием высших...»

181

\* В тексте фраза не закончена.—Р е д.

198 Natures nerveuses, de premier mouvement, ils peuvent varier selon l'impression du moment et même varier gravement, «le droit le plus sacré de l'homme étant, selon Baudelaire, de se contredire».

Sic!

Заметка в тетради: 198.—  
Право на противоречие.

199—  
200

NB

L'inspiration n'est pas la même si l'on se représente les originaux que l'on étudie comme au-dessus de soi ou comme infiniment au-dessous. Un homme comme La Bruyère avait sans doute une haute idée de son art et de sa valeur morale, mais quand il observait dans les galeries de Versailles ou de Chantilly ces «Grands» qui montaient dans les carrosses du Roi, il est probable qu'il avait peine à ne pas subir un peu l'ascendant d'une condition si au-dessus de la sienne; quand le grand Condé ou M-me de Montespan posaient devant lui, toute sa philosophie ne l'empêchait pas de sentir que le personnage supérieur n'était pas là le peintre, mais le modèle. Cela se voyait au portrait... Au contraire, quand Flaubert considérait un bourgeois de Rouen ou un électeur de Croisset... ce n'était jamais à ses yeux qu'un être inférieur, fermé à tout ce que lui, Flaubert, aimait et respectait, à tout ce qui selon lui donnait du prix à la vie. Là aussi cela se voyait au portrait. On sentait une curiosité attentive, mais souvent méprisante, de la moquerie plus ou moins contenue; s'il s'agissait de types bourgeois, une absence complète de

Натуры нервные, порывистые, они могут меняться в зависимости от впечатления момента и меняться серьезно, так как, по Бодлэру, «священнейшее право человека есть право противоречить себе».

Вдохновение имеет разный характер, в зависимости от того, представляет ли себе художник изучаемый оригинал как стоящий выше или же бесконечно ниже его. Такой человек, как Лабрюйер, несомненно был высокого мнения о своем искусстве и его моральной ценности, но когда он в галлереях Версаля или Шантильи наблюдал этих «великих мира сего», которые усаживались в коляски короля, весьма вероятно, что ему трудно было не поддаться до некоторой степени обаянию столь высокого положения; когда великий Конде или m-me де Монтеспан находились перед ним, вся его философия не мешала ему чувствовать, что превосходство здесь было не на стороне художника, а на стороне модели. Это отражалось на портрете... Напротив, когда Флобер наблюдал какого-нибудь руанского буржуа или избирателя из Круассэ... в его глазах это всегда было существо низшее, недоступное всему, что любил и почитал он, Флобер, всему, что, по его мнению, придавало ценность жизни. Здесь это тоже отражалось на портрете. В нем чувствовалось внимательное, но часто презрительное любопыт-

sympathie et d'indulgence; dans les autres cas, de l'indifférence, ou de l'intérêt, mais venant de haut. Surtout aucun effort pour plaire, ou être utile. Quand au modèle, si on n'avait pas d'avis, de conseils, de remontrances à lui adresser, lui, de son côté, n'avait rien à apprécier, à juger. On n'écrivait pas pour lui, mais pour d'autres, des lettrés, des artistes, en petit nombre. Il était la matière de l'oeuvre, rien de plus, matière sans valeur, jusqu'à ce que l'artiste, par l'observation et le style, en eût fait de l'art. Entre lui et l'artiste, rien, selon l'expression de Flaubert, qu'un rapport d'oeil.

ство, более или менее сдержанная насмешка; если речь шла о буржуазных типах,—полное отсутствие симпатии и снисходительности; в других случаях—равнодушие или интерес свысока. Главное, ни малейшего усилия понравиться или быть полезным. Что касается модели, то если художник не обращался к ней со своими советами, мнениями, увещаниями, то и от нее он не требовал никаких суждений или оценок. Писали не для нее, а для других, для литераторов, художников, для немногих. Она была материалом произведения, не больше, материалом, не имеющим ценности до тех пор, пока художник, с помощью наблюдения и стиля, не сделает из него произведение искусства. Между ней и художником, по выражению Флобера, нет ничего, кроме отношений глаза.

NB

Заметка в тетради: 199—200. Отношение артиста к модели. Сравнить с отношением революционера к массе, подлежащей его воздействию.

...c'est le privilège du génie de faire avec l'actualité des choses éternelles.

Заметка в тетради: 215.—Гений — faire avec l'actualité des choses éternelles [делать из злободневного вечное].

C'est là du reste ce qui fait le succès de ce livre, il est actuel; la vérité seule, l'éternel, le Beau pur ne passionne pas les masses à ce degré-là.

...привилегия гения—делать из злободневного вечное. 215

Впрочем именно это и создало успех книги: она актуальна; одна истина, одно только вечное, одна чистая красота не захватывают массы до такой степени. 215



Заметка в тетради: 215. Фло-б[ер] тоже говорит о beau pur éternel [вечной, чистой красоте]. Но где она? В Madame Bovary?

218 L'artiste non renté doit-il renoncer à la littérature? Le mieux est certes d'avoir des rentes; c'était l'avis de Théophile Gautier, qui n'en avait pas. «Flaubert, dit-il à Feydeau, a eu plus d'esprit que nous, ... il a eu l'intelligence de venir au monde avec un patrimoine quelconque, chose qui est absolument indispensable à quiconque veut faire de l'art».

Заметка в тетради: 218.— Рента—conditio sine qua [non] поэзии [непременное условие].

219 Un jour Napoléon III lui fit offrir une pension de 300 francs par mois s'il voulait dédier ses traductions au prince impérial. «Il serait sacrilège, répondit le poète, de dédier ces chefs-d'oeuvre antiques à un enfant trop jeune pour les comprendre».

Пре-  
лесть.

Заметка на обложке: 219.— Очень важно.

230 Seule l'action des masses est efficace, mais elle échappe à toute direction intelligente.

Заметка в тетради: 230.— Действие масс и предвидение.

236 NB Le rôle des artistes n'est pas de changer les conditions de la

Должен ли художник, не имеющий ренты, отказаться от литературы? Лучше, конечно, иметь ренту; таково было мнение Теофиля Готье, не имевшего ее. «Флобер,—говорил он Фейдо,—был умнее нас... у него хватило ума явиться на свет с кое-каким достоянием—вещь абсолютно необходимая для тех, кто хочет посвятить себя искусству».

Наполеон III предложил ему [Леконт де Лилю] пенсию в 300 франков в месяц, если он посвятит свои переводы наследному принцу. «Было бы кощунством, ответил поэт, посвятить эти античные шедевры ребенку, слишком юному, чтобы их понять».

Одно только выступление масс действительно, но оно ускользает от всякого сознательного руководства.

Задача художника—не изменять условия жизни, а изобра-

vie, mais de la représenter telle qu'elle est.

Заметка в тетради: 236.—Задачи художника.

Cf. ce que Taine écrivait à Guillaume Guizot (25 octobre 1855): «Chacun chez soi, c'est ma grande thèse. Dans la vie pratique, la morale est reine... Mais si je la vois et si je l'aime dans son domaine, je la repousse du domaine des autres. L'art et la science sont indépendants. Elle ne doit avoir aucune prise sur eux; jamais l'artiste avant de faire une statue, jamais le philosophe avant d'établir une loi ne doivent se demander si cette statue sera utile aux mœurs, si cette loi portera les hommes à la vertu. L'artiste n'a pour but que de produire le beau, le savant n'a pour but que de trouver le vrai. Les changer en prédicateurs, c'est les détruire. Il n'y a plus ni art, ni science dès que l'art et la science deviennent des instruments de pédagogie et de gouvernements». (Taine, Corresp.).

Заметка в тетради: 237—Тэн о chacun chez soi и т. д. Это точка зрения двух истин и кантианства.

Ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le spectacle du vice, dit Baudelaire, c'est sa difformité, sa disproportion. Le vice porte atteinte au Juste et au Vrai, révolte l'intellect et la conscience. Mais

жать ее такой, какова она есть.

См. то, что Тэн писал Гильому Гизо (25 октября 1855): «Каждому свое—вот мой великий девиз. В практической жизни мораль владыка... Но если я ее признаю и люблю в ее области, то я гоню ее из чуждых ей владений. Искусство и наука независимы. Она не должна иметь над ними никакой власти; художник прежде, чем сделать статую, философ прежде, чем установить закон, не должны спрашивать себя, будет ли эта статуя полезна для нравственности, приведет ли этот закон человечество к добродетели. Художник не имеет иной цели, как создавать прекрасное, ученый—иной цели, как находить истину. Превратить их в проповедников значит погубить их. С того момента, как искусство и наука становятся орудиями педагогики и управления, нет больше ни искусства, ни науки.

Что особенно раздражает человека с вкусом в зрелище порока,—говорит Бодлэр,—это его уродливость, его негармоничность. Порок наносит ущерб справедливости и истине, возмущает интеллект и совесть. Но

Луна-  
чар-  
скому

comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques, et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels».

как нарушение гармонии, как диссонанс, он оскорбляет особенно некоторые поэтические умы, и я не считал бы неуместным рассматривать всякое нарушение морали, морально-прекрасного, как род преступления против мировой гармонии и ритма.

322

Ср.  
Метер-  
линка

D'autre part, M. Em. Bergerat nous dit que Th. Gautier songeait à renouveler la féerie, genre sacrifié, mais qui était selon lui le plus fécond des genres dramatiques.

С другой стороны, г. Эм. Бержера говорит нам, что Т. Готье подумывал о возобновлении феерии, этого заброшенного, но, по его словам, наиболее плодотворного из драматических жанров.

331

Mes vers sont des tombeaux  
tout brodés de sculptures;  
Ils cachent un cadavre, et  
sous leurs fioritures  
Ils pleurent bien souvent en  
paraissant chanter.

Мои стихи—гробницы, укра-  
шенные статуями; они скрывают  
труп и под своими украшениями  
они часто плачут, когда кажется,  
что они поют.

Заметка на обложке: 331.—  
Стихи Готье—эпиграф к статье  
об Андрееве.

333

Il ne suffit plus au poète d'avoir son existence assurée; le luxe bourgeois déployé de toutes parts autour de lui l'ofusque. Il lui faut à lui aussi la richesse, n'eût-il ni le temps ni le goût d'en jouir. Il souffre, même à ce point de vue matériel, d'être primé par le financier et l'industriel.

Поэту уже недостаточно иметь обеспеченное существование; буржуазная роскошь, выставленная вокруг него напоказ, оскорбляет его. Ему тоже нужно богатство, хотя у него нет ни времени ни склонности наслаждаться им. Он страдает от того, что хотя бы с этой материальной точки зрения финансист и промышленник первенствуют над ним.

Заметка в тетради: 38.—От-  
носительное обнищание поэта.

336

Cf. Flaubert; C o r r e s p., II,  
149: «Laissons l'Empire mar-

См. Флобера. П е р е п и с-  
к а, II, 149: «Предоставим Импе-

cher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du ciel. Il y fait froid quelquefois, n'est-ce pas? mais qu'importe! on voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons». (C o r r e s p., II, 149, 1852).

Flaubert, rationaliste et incrédule, déclare lui-même qu'on ne vit pas sans religion, et à plusieurs reprises se donne expressément pour mystique: «Soyons religieux; à force d'appeler la grâce, elle vient; Dieu a pitié des simples et le soleil brille toujours pour les coeurs vigoureux qui se placent au-dessus des montagnes. Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique (si les deux mots peuvent aller ensemble) et je voudrais qu'il fût plus fort. Quand aucun encouragement ne vous vient des autres, quand le monde extérieur vous dégoûte, vous alanguit, vous corrompt, vous abrutit, les gens honnêtes et délicats sont forcés de chercher en eux-mêmes quelque part un lieu plus propre pour y vivre. Si la société continue comme elle va, nous reverrons, je crois, des mystiques, comme il y en a eu à toutes les époques sombres. Ne pouvant s'épancher, l'âme se concentrera».

Заметка в тетради: 348—9.—  
Вся психология de l'art pour l'art [искусства для искусства].

Заметка на обложке: Флобер—социолог.

рии итти своим путем, закроем нашу дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на последнюю ступеньку, как можно ближе к небу. Иногда там бывает холодно, не правда ли? Но что за беда! Зато здесь звезды блещут ярче и не слышно голоса глупцов.

Вот оно!

Флобер, рационалист и неверующий, сам утверждает, что нельзя жить без религии, и не раз определенно объявляет себя мистиком: «Будем религиозны; кто призывает благодать, на того она и нисходит; бог имеет сострадание к нищим духом, а солнце всегда сияет для сильных сердец, обитающих над горами. Я склоняюсь к роду эстетического мистицизма (если эти два слова можно сочетать) и я хотел бы, чтобы он был сильнее. Когда ни от кого не видишь поощрения, когда внешний мир вызывает омерзение, утомляет, развращает, отупляет, порядочные и деликатные люди вынуждены искать в себе самих более чистый уголок, чтобы жить в нем. Если общество будет и дальше таким, как теперь, мы, я думаю, снова увидим мистиков, какие бывали во все мрачные эпохи. Лишенная возможности излиться, душа сосредоточится.

348—  
349

350 | A tous ces éléments de pessimisme vient encore s'ajouter, chez Leconte de Lisle ou chez L. Ménard par exemple, le mécontentement produit par l'avortement politique de 1848, l'échec de la démocratie, l'établissement d'un régime en opposition complète avec l'idéal social rêvé; mais cette forme de pessimisme étant spéciale à quelques-uns, sera négligée dans cette étude d'ensemble.

Заметка в тетради: 350.— Слона-то и не заметил.

401 | Comme le dit le désabusé Louis Ménard: «Les époques stériles qui ne peuvent plus donner à l'idéal une forme nouvelle peuvent du moins comparer celles sous lesquelles il s'est révélé au passé. Quand l'avenir n'a plus de promesses, l'esprit se nourrit de souvenirs, et, pour les races fatiguées, la société des morts vaut mieux que celle des vivants».

Заметка на обложке: Менар о причинах любви к древности.

449 | Les Goncourt, à Croisset, en 1863, ont un entretien avec Flaubert sur le beau, le beau pur, et ils constatent que leur ami s'embrouille et se perd dans ses définitions, «mais s'esquive assez spirituellement par cette phrase: Le beau, le beau... c'est ce par quoi je suis vaguement exalté!» (Journal, 1863).

Заметка в тетради: 449.—Флоб[ер] определение прекрасного.

Ко всем этим элементам пессимизма присоединяется—например, у Леконта де Лиля или у Л. Менара—недовольство, вызванное политической неудачей 1848 г., поражением демократии, утверждением режима, находящегося в полном противоречии с рисовавшимся в мечтах социальным идеалом; но так как эта форма пессимизма свойственна лишь немногим, то в настоящем труде, посвященном изучению целого, она не будет принята во внимание.

Как говорит разочарованный Луи Менар: «Бесплодные эпохи, не могущие дать идеалу новую форму, могут по крайней мере изучать те формы, в которых он осуществился в прошлом. Когда будущее не обещает больше ничего, дух питается воспоминаниями, а для усталых народов общество мертвецов лучше общества живых.»

Гонкуры в Круассэ в 1863 г. ведут с Флобером беседу о прекрасном, о чистой красоте, и они констатируют, что их друг путается и теряется в своих определениях, но «довольно остроумно отделяется такой фразой: прекрасное, прекрасное... это то, что вызывает во мне смутный восторг» (Дневник, 1863).

Mais ce «stylisme» n'est qu'un des caractères de l'art pour l'art. Chez les meilleurs écrivains du groupe il n'exclut nullement l'étude approfondie, raisonnée, des idées et des sentiments, et on ne peut dire, sans grave injustice, qu'en fait, sinon en théorie, la doctrine de l'art indépendant ait conduit ceux qui l'ont professée, Flaubert, Leconte de Lisle, Baudelaire ou les Goncourt, à écrire pour ne rien dire, alors qu'il n'y a pas beaucoup, dans toutes les littératures, d'oeuvres plus pleines, plus concentrées, plus documentées que les leurs. C'est Renan, l'un d'eux, qui a écrit que «la règle fondamentale du style est d'avoir uniquement en vue la pensée que l'on veut inculquer, et par conséquent d'avoir une pensée».

Alexandre Dumas fils, recevant Leconte de Lisle à l'Académie, lui disait: «Vous avez immolé en vous l'émotion personnelle, vaincu la passion, anéanti la sensation, étouffé le sentiment», et il lui en faisait un grave reproche. Reproche injuste! Il oubliait que résignation stoïque n'est pas impassibilité et que même l'impassibilité ne doit pas être confondue avec l'insensibilité.

Заметка на обложке: 454. О чувстве у Леконта де Лиля.

La théorie de l'art pour l'art... est issue de circonstances historiques données que nous avons

Плеханов, III сб.

Но этот «стилизм» есть только одна из черт искусства для искусства. У лучших писателей группы он нисколько не исключает углубленного и продуманного изучения идей и чувств, и было бы тяжелой несправедливостью сказать, что на деле, если не в теории, учение о независимом искусстве привело тех, кто его исповедывал,—Флобера, Леконта де Лиля, Бодлера или Гонкуров,—к ничего не говорящим писаниям. Напротив, во всей мировой литературе немного найдется произведений более насыщенных, более сосредоточенных, более документированных, чем их произведения. Одному из них—Ренану—принадлежат слова, что «основное правило стиля это иметь в виду только мысль, которую хочешь внушить, и, следовательно, иметь мысль».

453

Верно.

Александр Дюма-сын, принимая Леконта де Лиля в Академию, сказал ему: «Вы убили в себе личные эмоции, победили страсть, уничтожили ощущение, задушили чувство», и в его устах это было тяжелым упреком. Несправедливый упрек! Он забывал, что стоическая примиренность не есть бесстрастие и что даже бесстрастие нельзя смешивать с бесчувственностью.

454

Теория искусства для искусства... произошла из данных исторических обстоятельств, ко-

458

NB essayé de retracer. Elle marque une réaction contre le développement de l'industrialisme. Elle est une des formes de la résistance au progrès parallèle, quoique antagoniste, de la bourgeoisie et de la démocratie, progrès qui est la caractéristique du temps.

торые мы пытались проследить. Она является выражением реакции против развития индустриализма. Она есть одна из форм сопротивления параллельному, хотя и антагонистическому прогрессу буржуазии и демократии, прогрессу, являющемуся самой характерной чертой эпохи.

Заметка в тетради: 458.—  
Смысл теории A[rt] p[our] a[rt].

460—  
461

NB Il semble que les événements de 1848 aient été pour les uns une déception, pour les autres une menace sous le coup de laquelle ils soient toujours restés. Ils sont demeurés attachés à la conception chimérique d'un régime aristocratique où la bourgeoisie serait dépouillée de toute importance sociale, tandis que la démocratie serait soit contenue et même comprimée (Flaubert, Baudelaire, les Goncourt, Th. Gautier), soit organisée à l'antique, c'est-à-dire aristocratiquement (Leconte de Lisle).

Повидимому, события 1848 г. для одних были разочарованием, для других угрозой, под гнетом которой они остались навсегда. Они не могли отделаться от миража аристократического строя, при котором буржуазия была бы лишена всякого общественного значения, а демократия была бы укрощена и даже подавлена (Флобер, Бодлэр, Гонкуры, Т. Готье) или же организована на античный лад, т. е. аристократически (Леконт де Лиль).

Заметка в тетради: Idem.

**ЗАМЕТКИ  
ПРИ ПОСЕЩЕНИИ ВЫСТАВОК И МУЗЕЕВ**





Среди многочисленных записных книжек Г. В. Плеханова значительная часть заполнена записями, сделанными им при посещении выставок и музеев. Эти записи делались наспех, карандашом, или на месте, или дома, по вечерам, фиксируя непосредственные впечатления, полученные днем. Г. В. Плеханова влекло на выставки и в музеи не только желание получить эстетическое наслаждение, он шел туда как искусствовед-социолог, стремившийся осмыслить все воспринятое глазами, привести его в связь с марксистским мировоззрением. Здесь черпал он материал для объяснения «идеологий» с точки зрения материалистического понимания истории. Печатаемая его записные книжки, мы вводим читателя в лабораторию его творчества.

Заметки о выставках и музеях прекрасно дополняют работы Г. В. Плеханова по искусству, как опубликованные раньше, так и публикуемые в настоящем сборнике. В частности они подчеркивают с большой настойчивостью его точку зрения на идейное искусство, развитую в статье «Искусство и общественная жизнь». Они характеризуют очень ярко его отношение к «новым» течениям в живописи: к символизму и импрессионизму. Они дают представление о его отношении к ряду художников, начиная с мастеров средневековья и Возрождения и кончая художниками современности.

Содержание заметок в большинстве случаев сводится к упоминанию о сюжете картины, иногда разрастающемуся в ее подробное описание, и к оценке, выраженной либо в форме краткого восклицания, либо в виде более или менее обстоятельного изложения впечатления, произведенного картиной. Все это переплетается с мыслями, то брошенными вскользь, почти намеками, то отлившимися в законченные формы. Мы публикуем этот материал как он есть, не подчищая и не подшлифовывая его, так как именно торопливость и некоторая беспорядочность записей придают им живость и своеобразие.

Однако мы позволили себе одно отступление от этого правила в интересах лучшей ориентации читателя. Дело в том, что записи Г. В. Плеханова, относящиеся к отдельным произведениям искусства, естественно, неполны: очень редко он записывает и фамилию художника и название картины, чаще он ограничивается чем-нибудь одним, указывая почти всегда номер картины и зал, в котором она находится. Есть записи, не заключающие в себе ничего, кроме

номера и оценки (№ 5—очень хорошо и т. д.). Понятно, что в таком виде записи не дают полной картины и требуют расшифровки. Такая расшифровка и дана нами по каталогам выставок, сохранившимся в плехановской библиотеке. Благодаря этим каталогам нам удалось восстановить все опущенные Г. В. Плехановым фамилии и названия картин. Во избежание бесчисленных подстрочных примечаний мы сделали эти дополнения в тексте в прямых скобках, дав в них также перевод итальянских названий картин. Но каталоги не только дали возможность произвести эту работу—они сами явились источником, откуда мы почерпнули ряд высказываний Плеханова, занесенных карандашом на их поля. Все эти заметки, если они не повторяют буквально записей в книжках, воспроизведены нами в подстрочных примечаниях.

Материал, публикуемый в этом отделе, подразделен на две части—выставки и музеи. Первая часть почти целиком занята заметками о двух международных выставках в Венеции 1905 и 1909 гг., дополненными по каталогам. Первая из них дала Г. В. Плеханову материал для статьи «Пролетарское движение и буржуазное искусство», опубликованной в 1905 г. в № 11 московского журнала «Правда» (Собр. соч., т. XIV, стр. 74—94). Чтобы увязать заметки Г. В. Плеханова с его статьей и облегчить их понимание, мы отсылаем к ней во всех тех случаях, когда впечатления и мысли, занесенные в записную книжку, нашли в статье свое развитие, указывая в примечаниях соответствующие страницы в т. XIV собр. соч. Г. В. Плеханова.

Вслед за записями об этих выставках мы поместили заметки об осеннем салоне 1912 г. Для того чтобы установить, о какой именно выставке идет речь и к какому году относятся записи, мы сопоставили их со статьей Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь». В этой статье он упоминает об одной из картин, отмеченных в записной книжке, а именно о «Женщине в синем» Леже. В статье это упоминание сопровождается указанием, что картина «была выставлена в последнем осеннем салоне». Реферат «Искусство и общественная жизнь» был прочитан Г. В. Плехановым 10 ноября 1912 г. и тогда же переделан в статью, первая часть которой появилась в ноябрьской книжке «Современника». Так как весенние и осенние художественные выставки (салоны) устраивались в Париже ежегодно, очевидно, что Г. В. Плеханов имел в виду осенний салон 1912 г. К сожалению каталог этой выставки в плехановской библиотеке не сохранился, и достать его не удалось, так что записи остались нерасшифрованными. Некоторые мысли, занесенные в записную книжку, были использованы Г. В. Плехановым в статье «Искусство и общественная жизнь», к которой мы и отсылаем читателя в соответствующих случаях.

Вторая часть настоящей публикации посвящена музеям. Конечно она далеко не полностью отражает интерес Г. В. Плеханова к живописи и скульптуре и его знакомство с творчеством крупных художников разных эпох и национальностей. Об этом можно судить хотя бы

---

по каталогам плехановской библиотеки, заключающей помимо теоретических работ по искусствоведению много книг по истории живописи и отдельных монографий о великих мастерах прошлого и современности. О том же говорят и обширные альбомы с прекрасными репродукциями лучших картин из разных музеев и художественных галлерей. Было бы неправильно поэтому придавать сколько-нибудь исчерпывающее значение печатаемым записям. Их интерес, по сравнению с заметками о выставках, в том, что они относятся к искусству прошлого, тогда как записи о выставках посвящены исключительно новому искусству, современному Г. В. Плеханову.

## ВЫСТАВКИ

### ШЕСТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА В ВЕНЕЦИИ 1905 г.

(Записная книжка № 209)\*

Заметки заносились Г. В. Плехановым при повторных посещениях выставки в записную книжку формата 15,5 × 9,5 в зеленом полотняном переплете. Почти все 97 листов книжки заняты заметками о выставке, лишь в трех местах перебивающимися другими записями. Все записи сделаны карандашом, очень размашистым почерком, часто вкось или поперек листа. Книжка очень хорошо сохранилась, карандаш почти не стерся. Страницы книжки не нумерованы.

15, 7 час. утра.

Н а п р о т и в: бесчисленные и неподдающиеся определению оттенки в окрашивании лагуны. Giardini и Santa Elena.

Л е в е е: дворец дождей, Santa Maria, San Giorgio; парусные лодки с полосатыми парусами: зеленая полоса, желтая, зеленая и красная; вот красный парус лодки, рыбаки ловят раков (?); ходят по лагуне, засучив панталоны.

Я сижу у окна. Освещение все ярче, все определеннее выступают палаццо дождей и другие здания. Мелькают маленькие пароходы. Какой-то большой пароход двинулся, вероятно, в Триест. Полчаса спустя, новый огромный пароход входит в гавань (то, что можно назвать гаванью); там вдали третий, еще больший пароход приходит в движение.

Тэн говорит, с Мадонной Рафаэля не о чем было бы поговорить. С Мадонной Веронезе (salla d'Assinth) можно было бы поговорить о венец[ианской] политике.

---

\* Записи Г. В. Плеханова дополнены сведениями, заимствованными из каталога выставки: «VI esposizione internazionale d'arte della citta di Venezia 1905». Catalogo illustrato. Venezia 1905. Все эти дополнения заключены в тексте в прямые скобки. В подстрочных примечаниях даны также заметки, сделанные Г. В. Плехановым на полях каталога. Переводы итальянских названий картин даны в тексте, в прямых скобках. Нумерация записной книжки здесь, как и в дальнейшем, принадлежит сотрудникам Дома Плеханова и означает номер данной книжки в отделе тетрадей Г. В. Плеханова с выписками и заметками.—Р е д.

№ 17 (4 зала) [интернациональная]. [Ehrmans. Lembo di foresta. Лесная опушка]. Прекрасный пейзаж. В зале № 4 хороша старая белая лошадь [№ 6. Buysse. Vecchio cavallo bianco].

[Зала III интернациональная]

Carolus Duran: портрет (22,4)\*. Портрет хорош. Ткань платья, кружева на нем, передано хорошо (рисунок—левое предплечье как будто длинно). А ее лицо? Болезненное, недовольное, я сказал бы пресыщенное, если бы оно не было худощавым и больным. Этим людям необходимо н о в о е искусство<sup>1</sup>.

[№ 20]. Шаттенштейн<sup>2</sup> (23)\*\*. [Canzoni croate] Кроатские певцы. Недурная вещь, написанная под репинским влиянием.

[№ 22] (24). Urban. Ombra e Luce [Тени и свет]. П о д р а ж а н и е Б ё к л и н у<sup>3</sup>. Колорит, рисунок, все указывает на подражание. Вещь недурная. Даже белые цветы в траве подражание Бёклину.

№ 11(22) [Bagnanti] Купальщицы Hermans'a. Хорошая вещь. Прекрасные молодые тела, много воздуха и света. Но... что же дальше? У того же Hermans'a Carità [Благотворительность—зала IV, № 23]—просто пошлость<sup>4</sup>.

Зала XXI [испанская]

I [Alvarez de Sotomayor. Nella vecchia chiesa] В старой церкви Сотомайора—хорошая вещь. Старик налево опирается на палку в сосредоточенном настроении. У него нет ни мысли, ни чувства, «общее» его отупляет. А рядом с ним несколько более молодой испанец умилен. В нем религия будит живые чувства. Но какие?

№ 23 [De Regoyos]. Vento Settentrionale [Северный ветер]. Пейзаж. Тот же «новый» колорит, какой мы видим у «новых» художников всего мира. «Бывает» ли? Может быть! Я не видел.

11 [Anglada Camarasa]. Pavone bianco [Белый павлин]. Надо заметить<sup>5</sup>.

№ 13 [Rusinol. Giardino] Сад. Хорошо написано. Очень. Только колорит сомнительный.

№ 14 [Benedito. Il ritorno dal lavoro] Возвращение с работы. Много воздушной перспективы. Воздух ясный, сухой. Солнце золотит все предметы. Крестьянин, перевозивший что-то, заложив в телегу корову и лошадь, идет домой около телеги. Она освежает после «цыганки»<sup>6</sup>.

№ 15 [Bilbao. Uscita delle sigaraie dalla fabbrica di Siviglia. Выход сигарщиц с фабрики в Севилье]. Сигарщицы. Полная жизни сцена из Кармен.

\* Первая цифра означает здесь страницу каталога, вторая—номер картины.—Р е д.

\*\* Арабская цифра в скобках здесь, как и в дальнейшем, означает страницу каталога.—Р е д.

NB. 21 [Collivadino. Sera sul bastione. Вечер у крепостной стены]. Вещь хорошая. Большой город. Зажигаются огни. Мистика. Свет поднимается веселым снопом к небу. А за углом укрепления сидит, уткнувшись лицом в выступ стены, какая-то, повидимому, пожилая женщина. Мимо проходит старик с молодой женщиной. Тоже из бедноты. Молодая мать не обращает внимания на старика. Она поглощена ребенком. А что ждет его? Та же ночь за городской стеной. Старик сам согнулся не только от старости. Он тупо смотрит перед собой; его уже ничем не удивишь. А молодая мать занята ребенком. Ей тоже не до старухи. Так оно и идет. В городах не только свет и тени, там люди \*.

27, V\*\* [Lavery. Maria—ritratto in verde. Мария—портрет в зеленом]—чудный портрет молодой женщины.

25, IV [Poujanine. Notte serena. Ясная ночь]—Южанин. Очень хорошая вещь. Спящий итальянский город. Виден собственно только один канал. Чем дальше вы смотрите, тем больше вами овладевает настроение спокойной летней ночи.

45 [IV. Sartorelli] Maggio [Май]—хороший весенний пейзаж.

V, 28 [Lavery. Vera Christie]—чудный портрет молодой девушки\*\*\*.

### Венгерская зала [VII]

17. Munkácsy.—[Vagabondy notturny. Ночные]—бродяги. Недостаток колорита. Действие, очевидно, утром, но улочка (правда очень узкая) слишком темна, даже черна. А хорошо. Молодой бродяга остановился, потупив глаза. Его увидела идущая с корзиной молодая женщина (любовь?) и ему стыдно (у него связаны руки). Другие бродяги идут, не смущаясь. Впереди пожилой человек (тоже связанный) идет с выражением свирепой решимости. Другой, постарше его, с забитым видом и красным носом. Третий смотрит: что смутило его спутника. Торговки показывают на них пальцами. Одна, толстая пожилая женщина, глядит подбоченившись, крайне презрительно. Дети, б о с о н о г и е (к а н д и д а т ы в арестанты, а может, борцы за лучшее будущее) смотрят со страхом и удивлением, рядом девочка глядит с блаженным видом недоумевающего ребенка, обрадовавшегося зрелищу. А молодая женщина, полная удивления, не спускает глаз с молодого арестанта. Из женщин хороша на самом переднем плане старушка, продающая овощи. Она смотрит на арестантов и как будто думает, но... я думаю, что она размышляет о будущих

\* Последние слова приписаны сверху, в самом начале заметки.—Р е д.

\*\* Римская цифра здесь и в дальнейшем обозначает залу, арабская—номер по каталогу. Зала V—интернациональная.—Р е д.

\*\*\* В каталоге такая же заметка. Кроме перечисленных картин в XXI зале отмечены еще № 20. Chicharro. Contadini greci nella chiesa (Греческие крестьяне в церкви)—заметка: «Хороши световые эффекты» и № 3. Anglada, Danza gitana (Пляшущая цыганка)—заметка: «Совершенно ни с чем не сообразный колорит, гитана даже не красная, а темнобагровая. Пляшущая женщина похожа на центавра. У нее и плечи мускулисты, как у центавра».—Р е д.

барышах. Она не зла, а просто ограничена. Разделение труда, уродование человека (Ср. Crinquebille)<sup>7</sup>. З а м е т и т ь. Т о р г о в к и пальцем-то показывают не на арестантов, а именно на молодую женщину\*.

№3 [Bosznyay. Nella puszta di Radvani]—пейзаж. Очень хороший.

№ 9 [Grünwald. Nella valle. В долине]. Остановилась комп[ания]\*\*...

NB. 25 [Vaszary. Sera d'autunno] Осенний вечер. Хороший пейзаж (импрессионист[ский]).

№ 11 [László. Ritratto del conte Pierre de Vay]. Портрет хорош очень.

№ 29 [Zombori. Sulla collina. На холме]. Пахота на волах. Хорошо.

№ 1 [Bihari. La nutrice. Кормилица]. В бедной обстановке женщина сидит у колыбели ребенка. Над колыбелью образ, у образа горит лампада. Впечатление мира и тишины.

№ 15 [Mednyánszky]. L'alba [Заря]. Пейзаж хорош. Вечернее освещение. Трудно оторваться от этого пейзажа (он большой)\*\*\*.

№ 5 [Deák. Il mercato del pollane] Куриный рынок. Тоже очень живо.

NB. 18 [Olgyai. Effetto di luna. Эффекты лунного освещения]. Так себе.

№ 16 [Mihalik. Salici. Ивы]. Михалик (русняк?). Пейзаж почти малорусский. Овцы под деревом пасутся, несколько вдали деревня. Масса воздуха\*\*\*\*.

№ 19 [Paál. Foresta] В лесу. Густой, хороший, темный лес. На «улицах» Венеции жара. Хорошо бы попасть в этот лес!\*\*\*\*\*

№ 13 [Magyar-Mannheimer. Mattino sul lago di Balaton. Утро на Балатонском озере]. Утро. Очень хорошо\*\*\*\*\*.

### Французская зала [VIII]

№ 30 [Simon]\* Хороша Sera di perdono [Вечер прощения].

№ 10 [Cottet. Pescatori fuggenti l'uragano. Рыбаки, бегущие от бури]. Море все почернело и небо тоже, только местами прорывается свет. Идут: впереди женщина, за ней 3 рыбака. Очень хорошо.

NB 31 [Simon. Ritratto di Jacques Blanche и № 5. Blanche. Ritratto di Augusto Rodin]\*\*\*\*\*. Хорош портрет Jacques Blanche'a и Родэна (общее замечание о портретах)<sup>8</sup>.

\* Заметка в каталоге: «Облава. Оч[ень] хор[ошо]. Драма. Недостаток освещения».—Р е д.

\*\* В каталоге подчеркнуто.—Р е д.

\*\*\* Заметка в каталоге: «Недурно».—Р е д.

\*\*\*\* В каталоге отмечено крестом.—Р е д.

\*\*\*\*\* В каталоге отмечено крестом.—Р е д.

\*\*\*\*\* В каталоге в венгерской зале отмечены еще следующие картины: № 2 Boruth, Signora in nero (Дама в черном)—заметка: «Хороший»; № 6. Fegenczy. Il pittore e il suo modello (Художник и его модель).—Р е д.

\*\*\*\*\* В каталоге против № 5: «Превосходно».—Р е д.



№ 42 [Dalou. Il bacio. Поцелуй]. Маленькая бронзовая группа. Фавн целует нимфу. Это действительно поцелуй. Такие вещи теперь должны удаваться\*.

№ 1 [Aman-Jean. Il segreto. Секрет]. Молодые девушки. Одна рассказывает что-то другой. Недурно схвачено выражение рассказчицы.

№ 15 [Martin. Ondina] Ундина. Претенциозная и неудачная вещь. В общем французский отдел беднее венгерского и\*\*...

### Зала IX] Швеция

Много голых женщин и птиц.

а. Ж е н щ и н ы.

№ 28 [Zorn]. Dorso [Спина]. Женщина, почему-то голая и очень полная, только что встала и открывает окно, обращаясь к зрителю своим a posteriori\*\*\*. В этом последнем нет ничего интересного. Но в окно, открываемое женщиной, врывается много света. Утро такое хорошее, погожее, и на картину смотришь с удовольствием. ♦

№ 25 [Zorn. Riflessi. Думы]. Тоже рубенсова матрона. Ничего замеч[ательного].

№ 29 [Zorn. Levata. Вставание]. Опять levata рубенсовой матроны и опять хорошо только освещение.

№ 26 [Zorn. Sogni. Сны]. Хоть не толста. Птицы... но они какие-то странные и о них лучше умолчать\*\*\*\*.

№ 1—17 [Larsson]<sup>9</sup>. Сценки из домашней жизни. Особенно хорошо la cena [ужин]—два пузыря ужинают.

№ 8 [Larsson. Paesaggio—estato. Пейзаж—лето]. Пейзаж плоховат.

### X зала немецкая]

№ 38. Штук. Saharet. Не важно.

№ 7 [Hayek. Inverno nell' Amper. Зима в Ампере]. Зимний пейзаж очень хорош.

№ 14 [Hölzel. Il sentiero della chiesa]. В церковь. Недурно и наводит на размышления о знаменитом Bauernschädel\*\*\*\*\*. Впереди старуха, в середине Backfisch\*\*\*\*\*. Сзади молодая женщина. Сбоку старуха. Еще одна женщина, но ее не видно. Хорош тон. Все серо, как сера вся жизнь этих людей, ищущих новых впечатлений в церкви.

№ 23 [Liesegang. Di primo mattino. Ранним утром]. Очень, очень хорошо. Раннее утро. Рыбак в лодке на большой реке или на озере.

\* В каталоге против № 42 крест и заметка: «Точно Ezdra».—Р е д.

\*\* В каталоге отмечены еще следующие картины во французской зале: № 8 Carrière. Lo studio dal vero (этюд с натуры) и № 27. Raffaëlli. Alla «toilette» (За туалетом)—заметка: «Свежо и просто».—Р е д.

\*\*\* Задом.—Р е д.

\*\*\*\* Все картины Zorn'а отмечены в каталоге.—Р е д.

\*\*\*\*\* Мужичий череп.—Р е д.

\*\*\*\*\* Девочка-подросток.—Р е д.

На берегу деревня; она еще в тени, а озеро уже пробуждается светом. Это свежо, хорошо. Г е т е. «О, как природа хороша; я на груди у ней». NB Непременно отметить! <sup>10</sup>

### Зала № IV [интернациональная]

[№ 53а] Тоогор<sup>11</sup>. [Vecchi in riva al mare. Старики на берегу моря]. Сизолиловые старики.

### Зала № III [интернациональная]

№№ 17 и 18 [Petersen. Sull' acqua. На воде и Il ruscello del mulino. Ручеек на мельнице]. Два поистине восхитительных пейзажа (зимних).

### Зала № 12 [английская]

Здесь прежде всего бросаются в глаза 2 портрета:

№№ 15 и 24 [Greiffenhagen. Ritratto di signora in grigio. Женщина в сером\* и Loudan. Il cappello nero. Черная шляпа].

№ 13 [Forbes]. Crepuscolo [Сумерки]. Превосходно передано вечернее освещение\*\*.

№ 2 [Bell Anning. La coppa d'acqua. Чашка воды]. Хорошая акварель.

№ 8 [Crane. Le parche] Парки. Хорошо.

№ 14 [Furse. Diana della montagna. Горная Диана].

№ 21 [La Thangue. Fiorranci di palude. Болотные птицы]. Недурной свежий пейзаж.

Х о р о ш и п а н е л и. О них замечание о первобытном искусстве<sup>12</sup>, le travail attrayant\*\*\*. Когда залы фабрик будут так украшаться? Когда работа станет attrayant<sup>13</sup>. А теперь пока п о т р е б л е н и е (столовые). Заметить о группе.

[IV, № 69] Meunier (скульптура) [Minatori di ritorno dal lavoro. Углекопы, возвращающиеся с работы] Минеры<sup>14</sup>.

Хорош № 28 [Зала XII. Priestman]. Derelitto (?) [Покинутый].

### Зала IV [интернациональная]

Тоогор. Tamigi di Londra [Темза в Лондоне]. Что Тоогор сильный мастер, доказывает его картина Tamigi di Londra. Она превосходна. Трудно написать лучше желтую воду Темзы и ее кипучую жизнь. Но... старички. Они сидят на земле. Лица их как-то исполосованы

\* В каталоге против № 15 заметка: «Хорошо» и другая заметка против № 16 того же художника L'annunciazione (Благовещение): «Недурно. Подражание Розетти». — Р е д.

\*\* Заметка в каталоге: «Оч[ень] хорошо». — Р е д.

\*\*\* Привлекательная работа. — Р е д.

(*una caricatura!*\*—воскликнул один итальянец). Цвета: сине-багровый, светложелтый и кирпичный (*c'est une merveille!*\*\*—воскликнул один француз). На заднем плане идут люди. Молодые девушки—хоровод, повидимому, на берегу моря. Перспектива отсутствует совершенно, но и здесь рисунок хорош, и здесь Т[оороп] мастер.

№ 54 [Тоороп. *Ritratto della sig-a Beetz*. Портрет сеньоры Бетц]. Изумительный колорит. NB.

№ 55 [Тоороп. *Ritratto del dott. Timmermann*. Портрет доктора Тиммермана]. Портрет хорош, но колорит...

NB. 59 [Тоороп. *Le tre spose*. Три супруги] Странный ребус.

№ 24 [Israël. *La madonna della saranna*] Мадонна в хижине. Хорошая вещь и идейная. Развить<sup>15</sup>.

№ 6 [Buysse. *Vecchio cavallo bianco*] Старая белая лошадь. Хорошо\*\*\*.

### Зала № 5 [интернациональная]

№ 13 [Melchers. *L'ultima cena*. Тайная вечеря]. Современная обстановка, висячая лампа, хотя и без стекла, но с колпаком. Скамейки и табуреты совершенно современные. Иисус имеет вид янки. Обрей ему усы, он оснует трест. Апостол, сидящий сбоку, бритый янки, с туповатым выражением. Но лучше всего фигура, сидящая от Иисуса налево, в конце стола: толстый буржуа, с брюшком, бритый и лысый. Выражение тупое и смотрит он как-то равнодушно. На столе графин с вином и стаканы, перед Иисусом—чаша с дарами. Выражение Христа не дурно. Этот сильный янки опустил глаза и как будто совесть за Иуду. Колорит, разумеется, плохой: ведь автор с новейшими претензиями<sup>16</sup>.

[№ 14] Его же. [La sposa] Невеста, не важно.

№ 36 [Thaulow. *Vigna vergine*. Девственный виноградник]. Прекрасный пейзаж.

№ 11 [Mac Even]. *Una domanda* [Предложение]. Очень хорошо. Женщина в светлом желтом платье очаровательна. Это живое лицо, в котором даже неправильности прибавляют очарование. Она стоит, задумавшись, и видно, что согласится на просьбу. Не длинные, но красивые волосы, красивое плечо, слегка обнаженное в декольтированном платье. Глаза живут и говорят,—и говорят о счастье.

\* Карриатура!—Р е д.

\*\* Чудесно!—Р е д.

\*\*\* В каталоге в этой зале отмечена еще скульптура № 65, Brueske. *Donne di piscatori* (Жены рыбаков)—заметка: «Всматриваются в даль с беспокойством, полным однако самообладания. Очень хорошая группа». Кроме того имеется надпись около картины № 29 Laermans'а. *Dramma umano* (Человеческая драма)—«Хорошо» и около одной из картин Тоороп'а № 64—«Н е д у р н о очень».—Р е д.

*Зала № 31 [римская]*

Картина 4 [Carlandi. Il Tevere]—Тибр недалеко от Рима, виден собор Петра. Хороший пейзаж.

№ 8 [Coleman. Circe malefica. Злокозненная Цирцея]. Хороший пейзаж. Прекрасный колорит. Масса воздуха.

Недурен № 24 [Mengarint. Nudo. Обнаженный], но колорит и здесь плоховат. Сине-багровые оттенки напоминают Тооропа. Форма тела и его положение хороши.

*Венецианская зала, XXIV*

№ 30 [Tito. Tempo favorevole. Благоприятная погода]. Две девушки развешивают белье. В той, которая обращена лицом к зрителю, масса жизнерадостности. Приятно смотреть на это здоровое, красивое лицо и на это сильное рабочее тело.

Хороши портреты:

№ 18 [Rietti]. № 3 [Brass], № 4 [Brass], № 25 [Talamini], № 13 [De Blaas], № 31 [Vianello], № 23 [Selvatico].

Недурные пейзажи:

№ 8 [Ciardi. Vacche all'abbeveratoio. Коровы на водопое].

№ 2 [Bezzi. Acqua morta. Мертвая вода]. Хорошо изображен уголок Венеции, без прикрас, при облачном небе.

А от портрета № 18 [Rietti. Ritratto di signorina] трудно оторваться.

*Зала 25—Emiliana*

№ 4 [Burzi. Venezia. Венеция]. Хороша Венеция при лунном свете.

Хорош № 5 [Cherubini. Magna domus, magna quies. Великий собор, великий покой]. Уголок дворца дождей около Porta della Carta.

*Зала 26 [ломбардская]*

№ 27 [Mariani. Madame Detrempe]. Х о р о ш.

Недурно № 31 [Morbelli, Sogno e realta. Сон и действительность]. (См. каталог)\*.

*[Зала XXVIII тосканская]*

№ 1 [Cannicci]. Maternitas [Материнство]. Написано хорошо, но по идее Мадонна в хижине лучше. Пусть не смеются насчет идеи; ведь символы те же идеи.

\* В каталоге заметка: «Хорошая вещь. Триптих. Спят направо и налево старик и старуха. А посередине молодой человек стоит, взяв за талию молодую женщину. Ночь. Звезды».—Р е д.

Очень хорош № 19 [Gioli. Autunno toscano. Тосканская осень]<sup>17</sup>. Масса жизни. Хороша молодая женщина, держащая корзину с виноградом (настоящий тосканский тип). Очень хороша группа: две девушки, из которых одна держит на руках тянущегося к грозди ребенка. Одно плохо: если вас спросят, который там час, вы затруднитесь ответить. А впрочем, ведь в Италии виноградник особого устройства (беседка)\*.

Сильное впечатление производит № 37 [Passigli. Epilogo della vita. Эпилог жизни]: похороны.

Хорош портрет № 4 [Casanuova. Ritratto della scrittrice Cipollis] и № 38 [Tofanari. Ritratto di signora]\*\*.

### [Зала ХХІХ, ХХХ, южная]

№ 29 [De Sanctis. Verso Sera. Вечереет]<sup>18</sup>. Очень хорош вечер; улица большого города. Зажигаются огни, воздух синее, на мостовую, которую только что мочил дождь, падают из магазинов яркие пятна лампового света. А на заднем фоне вдали прорывается умирающий дневной свет с красивым фиолетовым оттенком. Много движения, много жизни и приятное впечатление производят на переднем плане обращенные лицом к зрителю 2 изящные женские фигуры\*\*\*.

№ 33 [Lojaco. Golfo di Palermo. Палермский залив]. Хороший пейзаж.

Хорош № 2 [Balestrieri. Una] birreria [a Montmartre. Пивная на Монмартре].

№ 28. Две женщины, крестьянки, идут, борясь с ветром\*\*\*\*.

Очень хорош пейзаж № 47 а [Tafari. Foglie secche. Сухие листья]. Женщины сгребают в лесу сухие листья. Пожелтевшие листья, пятна света, хороший осенний день, когда здоровый ядреный воздух уставшие силы бодрит<sup>19</sup>.

№ 47 б [Tafari]. Spia [Шпион]. Ночь. Группа людей вокруг лампы на столе. Замечательные световые эффекты.

### Зала IV [интернациональная]

№ 12 [Delaunois. Verso i borghi. Возле селения]. Неопределенно.

№ 9 [Chauchet. Pomeriggio in giardino. Яблоки в саду]. Свежо. Дама сидит у столика в саду, другая идет с ребенком, на всем нежный колорит.

\* Заметка в каталоге: «Хорошая вещь. Сбор винограда. Молодая женщина с корзинкой винограда полна жизни».—Р е д.

\*\* В каталоге отмечена еще в этой зале картина № 5: Chini. Il trionfo (Триумф)—заметка: «Ср. Штука. Претенциозно, но не производит впечатления».—Р е д.

\*\*\* Заметка в каталоге: «Очень живо и хорошо».—Р е д.

\*\*\*\* По каталогу № 28 не соответствует описанию. Очевидно, Г. В. Плеханов имел в виду № 27: De Maria Bergler. Scirocco (Сирокко).—Р е д.

Мукаловский

Результативнейшая  
~~и важнейшая~~ задача  
вспомогательная мукаловская  
недопустимо рублина одна  
сидела два, недопустимо  
наша задача одна  
Я обнаружил бы свет  
наша ~~задача одна~~  
Я встретилась с светом  
Наша ~~задача одна~~  
Современная задача  
ураганом по все

Запись прений после реферата 10 ноября 1912 г.

Эр Смита

Фрэнк, роу

~~Фрэнк, роу~~

Фрэнк, роу

Фрэнк, роу

Фрэнк, роу

Мейсман

Мейсман

~~Мейсман~~

~~Мейсман~~

Мейсман

Мейсман

## СКУЛЬПТУРА

## Зала V

№№ 44a [Maison. Fuggiasco romano. Римский беглец] и 44 b [Negro]. Негр очень хорош.

## Зала VI [голландская]

№№ 155 [Van Biesbroeck. Operaia di fabbrica. Фабричные работницы] и 154 [Operaia in veste da lavoro. Работница в рабочем костюме]. Ван Бисбрук. Две маленькие работницы. Рассуждение о первобытном искусстве. Сравнить с лошадьми. Отношение художника такое же<sup>20</sup>.

## Зала № 15 [Tribuna].

## Бистольфи

[La] Sfinge [Сфинкс]. На большом могильном камне фигура женщины с распущенными волосами, вся поза которой выражает неподвижность, а лицо выражает задумчивость: она поглощена одной неразрешимой загадкой. На могиле это хорошо, хотя я предпочитаю: he is made one with nature [он слился с природой]<sup>21</sup> (см. Брандеса)

Хорош его же [№ 8] La croce [Крест]. Могильный памятник. Группа: 7 взрослых, 2 ребенка и один грудной младенец. Они ищут у подножия креста утешения в своих печалях. Сильное впечатление производит женщина, поднявшая голову кверху, смотрящая на крест.

№ 2. Его же [Le spose della morte. Жены смерти]. Хорошо.

№ 4 [Il crocefisso] Хорошо распятие.

№ 14 [Le voci della tomba. Голоса могилы]. Сцена на могиле. Женщина упала в отчаянии на надгробный памятник. На заднем плане 4 фигуры полные отчаяния.

№ 6 [Il funerale. Похороны] театрален.

## Зала VIII [французская]

Очень, очень хорош № 35 [Bartholomé. Bambino morto (bronzo). Мертвый ребенок (бронза)]. Женщина держит в руках мертвого ребенка. Она прижала его к своей голове. Лица не видно. Оно закрыто распущенными волосами. Но вся поза и пальцы, судорожно сжатые на голове, свидетельствуют о такой скорби, что получается очень сильное впечатление<sup>22</sup>.

[№ 47] Rodin. Donna giacente [Лежащая женщина]<sup>23</sup>. Незаконченная фигура. Ср. с Микель Анджело. Но ведь там просто не кончено. Вряд ли М[икель] А[ндржело] послал бы на выставку свои незаконченные фигуры.



*Зала № 9, шведский отдел*

Очень хорош пляшущий ребенок № 31 [Erikson. Fanciulla danzante].

Хороши слоны [№ 33. Millès. Elefanti che giuocane].

Хороша группа Bufera [№ 34. Millès. La bufera. Ураган].

Из живописи тут же хороши орлы [№ 18. Liljefors. Aquile] и прелестны домашние сцены Карла Ларсона (акварель). Да и сам он, сильный, жизнерадостный (см. его же ritratto [портрет] тут же) производит впечатление очень симпатичное.

Его porta dischiusa [Открытая дверь]—акварель (№ 13) особенно хорош (да тут трудно сказать, что лучше): открытая дверь обрамлена растениями. Через открытую дверь видна комната с утварью (большие часы в старинном футляре, окно с занавескою). Все это до-нельзя просто и ото всего веет такой свежестью, чистотой, миром, что невольно вспоминаешь лучшие произведения голландцев. В Гааге мне приходилось видеть полотна, производящие именно такое впечатление. Неподражаемы также ужинающие дети. Они sages\* и их sagesse изображена с замечательной любовью и нежным юмором. Ларсон большой художник. И какой простой, свежий, яркий колорит. У него надо учиться импрессионистам. Но... он для них слишком естественен.

В скульптуре в венгерском отделе [зала VII] недурен № 33 [Danikó. Il pastore. Пастор] и № 50\*\*. № 50 изображает горшечника за работой, небольшая фигура из терракоты.

*В зале IV [скульптура]*

№ 70. Meunier [Lo scalpellino. Каменщик]. Маленький лоб, сильное тело (такие лбы и тела у минеров). Это servi publici \*\*\* нашего времени.

Из живописи обратить [внимание] на [№ 28. Laermans]. Terra promisa [Обетованная земля]. Колорит у него в обеих страный. Переходы тонов слишком резкие, скачущие<sup>24</sup>.

*DISEGNI \*\*\*\***Зала VI [голландская]*

№ 26 [De Josselin de Jong. Via crucis. Крестный путь. Литография]. Иисуса ведут на казнь. Равнодушные воины, верующие женщины, полные отчаяния, и сам он, худой, изнуренный, но твердый и спокойный, поднимает правую руку, делая успокоительный жест. Очень хорошо.

\* Паиньки.—Р е д.

\*\* В каталоге этот номер пропущен.—Р е д.

\*\*\* Общественные рабы.—Р е д.

\*\*\*\* Рисунки.—Р е д.

№ 58 [Dupont, Cavallo caduto. Павшая лошадь]. Хорошо. Напоминает вещи Менье. Отношение художника такое: рабочие лошади и рабочие для нынешних художников почти то же. Совр[еменные] художники—добрые люди: они «и скоты милуют».

Хороши Dupont'a Cavallo di lavoro [Рабочая лошадь]. Она изнурена работой (углекопы Менье).

Превосходнейшие литографии Haverman'a.

№ 27. De Josselin de Jong. [Vocazione di S. Pietro e S. Andrea. Призвание святого Петра и Андрея]. Иисус призывает Петра и Андрея. Он—изящная фигура мыслящего человека; он—худой. Они—крепкие и простые люди физического труда на лоне природы. Контраст очень хорош. Эта сцена—на берегу озера. Пейзаж очень хороший<sup>25</sup>.

#### Зала IV [интернациональная]

№ 33\* [Israël. La madonna della saranna. Мадонна в хижине]. Тоже Мадонна, рядом с тою. Мать кормит ребенка в небольшой крестьянской избе. Стол, на столе глиняный синий горшок и блюдо, из которого мать кормит ребенка. Хорошо.

В [№ 29] Drama umana [Человеческая драма Laermans'a] слишком синее небо и синяя вода. В Бельгии? Не видал.

В отделе немецкой скульптуры [зала X, XI] хороша бронза пляшущей испанки (статуэтка) [№ 13a. Hierl—Deronoco. La Pera—danzatrice spagnola] № 75 [Klimisch] otero [бронза].

В немецком отделе тоже есть сцены из рабочей жизни:

№ 12 Herterich'a [Carpentieri. Угольщики]. Но общее впечатление—то же. Хорошо исполнено. Два рабочих стругают.

В английском отделе [зала XII] хороша статуя [John'a] La fata [Рок] № 45.

В Disegni недурна La Bella Venezia[na]. Красивая венецианка Martini. [Зала XIV № 5 b]. (Сверху надпись Voluptas [чувственность]).

(Какой чудный вид с террасы выставки на лагуну!) NB. Я видел оборванных людей, один был с красным носом и подбитым глазом, которые стояли перед картинами с видимым и неподдельным наслаждением.

#### В зале № XIV [интернациональной]

La bella Venezia[na]\*\*.

Хороши и Golosi [Обжоры. Martini. № 5a]\*\*\* Купить. Данте Purgatorio\*\*\*\*. Страшные исхудалые и измученные тени бегут одна за другой.

\* Повидимому ошибка, возможно, что № 24. Ср. т. XIV, стр. 83.—Р е д.

\*\* См. выше.—Р е д.

\*\*\* Заметка в каталоге: «Не хотят идейной живописи, получилась бессмысленная».—Р е д.

\*\*\*\* Чистилище.—Р е д.

Хорош портрет Ибсена [№ 6а Nordhagen. Ritratto de Enrico Ibsen]. Но и тут уже сказывается влияние символизма. (Ср. № 1).

### Зала XVII [интернациональная]

№ 8 [Chahine]. Carro [Телега]. Чрезвычайно живая сцена. Ломовой извозчик осаживает лошадь. Набережная большого города.  
№ 50 [Schiesti]. Очень хорошая вещь Il pastore [Пастор].

### Зала XIX [интернациональная]

Перед зеркалом № 14 [Magrini. Davanti allo specchio]. Превосходное женское тело. Своего рода Нана<sup>26</sup>. Но хороша такая мощь женского тела. Шведу поучиться бы у него.

Там же № 26 [Thaulow. Ponte di Amiens. Амьенский мост]. Превосходный зимний городской пейзаж.

Лошадь. Горельеф № 1 Cavallo di fatica. [Усталая лошадь]\*. Лошадь менее забита, чем люди у Meunier. Meunier соответствует нашему Н. Успенскому<sup>27</sup>.

В зале № 6 [голландской] поистине перлы (Disegni ed aquaforte). Тут все сильно, выразительно, значительно. Тут искусство серьезно, тут оно не жеманится на новый лад.

№ 79 Haverman'a [Il prof. dott. Nic. Beets] превосходен. Его вещи вообще hors concours\*\* даже в этой богатой зале<sup>28</sup>.

Еще раз вернулся к знаменитому испанцу<sup>29</sup>. Плохо. Еще сноснее Елисейские Поля. В чем беда. Они изображают первое впечатление\*\*\*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Об этом портрете как о символе безидейного искусства Г. В. Плеханов говорит в своей статье, стр. 88.

<sup>2</sup> О русском отделе на выставке см. статью, стр. 74—75.

<sup>3</sup> Б ё к л и н Арнольд (1827—1901)—немецкий художник швейцарского происхождения, положивший начало новому направлению в живописи—символизму. Он внес не только новое сказочно-романтическое содержание в свои картины, но создал для него и новую живописную технику, новый язык красок.

<sup>4</sup> Описание и критика картины даны в статье, стр. 85.

<sup>5</sup> В своей статье Г. В. Плеханов дает характеристику испанского художника Англада (стр. 77—79) как человека, стремящегося сказать новое, но которому сказать нечего. Это мнение применительно ко всей импрессионистской живописи Г. В. Плеханов высказывает в одной из своих тетрадей в следующей лаконической форме:

«О современных художниках можно сказать: ils veulent parler et n'ont rien à dire» (они хотят говорить и не имеют что сказать).

\* Под № 1 в каталоге не значится.—Р е д.

\*\* Вне конкуренции.—Р е д.

\*\*\* Кроме перечисленных картин, в каталоге отмечена еще в зале XXIII № 10. Ciardi. Laguna tranquilla [Тихая лагуна]—заметка: «Недурно. Но трудно изобразить прелесть лагуны».—Р е д.

<sup>6</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду картину Англада *Danza gitana*. Отзыв о ней, написанный на полях каталога, приведен в подстрочном примечании к последней фразе записи, относящейся к описанию настоящей (испанской) залы.

<sup>7</sup> «Кренкебиль»—рассказ Анатоля Франса. Разъяснение см. в статье, стр. 82.

<sup>8</sup> Общее замечание о портретах см. в статье, стр. 87—88.

<sup>9</sup> На шведском художнике Ларсоне Г. В. Плеханов подробно останавливается в статье, стр. 80—81.

<sup>10</sup> Г. В. Плеханов имеет здесь в виду строфу из стихотворения Гете «На озере»:

И силу в грудь, и свежесть в кровь  
Дыханьем вольным лью...  
Как сладко, мать-природа, вновь  
Упасть на грудь твою!

Европейские классики. В. Гете (в трех томах под ред. А. Е. Грузинского, т. I, М., Левенсон, 1912, стр. 10).

<sup>11</sup> О голландском художнике Тооропе см. подробно в статье, стр. 75—77.

<sup>12</sup> Вероятно Г. В. Плеханов имел в виду сказать здесь о рисунках первобытных художников на скалах и на стенах пещер. В печатаемом выше шестом «Письме без адреса» он подробно останавливается на этом вопросе, указывая например на бушменов, которые «давно уже известны своей живописью и своими барельефами... Особенно большой и заслуженной славой пользуется стенная живопись («фреска»), найденная в одной пещере около Гермона и изображающая похищение скота бушменами у кафров Матабеле». О том же он пишет в одном из печатаемых выше конспектов. Там читаем: «В конце 80-х годов George Grey открыл на верхнем Glenelg'e в северо-западной Австралии несколько пещер, стены которых были украшены живописью. Stockes открыл на Deruch Island целую галерею рельефов: животные, люди, птицы, оружие, сцены дикой жизни. Таких пещерных галерей впоследствии открыто много».

<sup>13</sup> В одном из печатаемых выше конспектов Г. В. Плеханова мы находим такие высказывания на тему о труде дикаря и современного рабочего:

«Отчего искусство низших классов не воспроизводит процесса [производства] теперь? Оттого, что работа перестала быть travail attrayant. Труд теперешний—труд подневольный. Гордая независимость дикаря исчезла, уступив место сначала тупой забитости варвара, а потом фабричному труду».

«Travail attrayant»—выражение Ш. Фурье.

<sup>14</sup> М е н ь е Константин (1831—1905)—бельгийский художник и скульптор, изображавший труд и быт рабочих, преимущественно шахтеров. Отмечая в своей статье принадлежность Менье к представителям «идейного» искусства, Г. В. Плеханов вместе с тем указывает на зависимость его творчества от буржуазных влияний. Картины и скульптуры Менье не говорят о протесте, а взывают к жалости. См. стр. 91—93.

<sup>15</sup> Рассуждения об этой картине и сравнение ее с мадоннами Рафаэля см. в статье, стр. 83.

<sup>16</sup> См. статью, стр. 84—85.

<sup>17</sup> См. статью, стр. 86.

<sup>18</sup> См. статью, стр. 85—86.

<sup>19</sup> Конец фразы из стихотворения Некрасова «Железная дорога»:

Славная осень. Здоровый, ядреный  
Воздух усталые силы бодрит...

<sup>20</sup> В своей статье Г. В. Плеханов отмечает буржуазный подход громадного большинства художников и скульпторов, представленных на выставке, к рабочему вопросу. Изображаемые ими рабочие олицетворяют ужас, забитость и покорность, напоминая рабочих лошадей, выставленных наряду с ними. Это белые рабы, в которых нет ни тени протеста и революционности. См. статью, стр. 92—93 и примечание 13 к настоящим заметкам.

<sup>21</sup> Стих Шелли из элегии «Адонаис», написанной им на смерть друга, рано умершего поэта Джона Китса. Мысль о слиянии с природой была очень

близка Г. В. Плеханову, и он неоднократно возвращался к ней в своем творчестве и в личных беседах. Она была одной из последних мыслей, высказанных им перед смертью, как бы его завещанием, побудившим близких выгравировать этот стих как девиз на его могиле.

<sup>22</sup> См. статью, стр. 90.

<sup>23</sup> Р о д э н Огюст (1840—1917)—французский скульптор, представитель импрессионизма, оказавший огромное влияние на всю европейскую скульптуру. Характерными чертами его творчества являются стремление запечатлеть переходящие, интимные впечатления, случайность и асимметричность композиции, интерес к игре свето-тени и психологическая насыщенность.

О статуе Родэна «Donna giacente» см. статью, стр. 90—91.

<sup>24</sup> Подробный разбор картин Лерманса см. в статье стр. 84. Говоря об «обеих картинах», Г. В. Плеханов имеет в виду также картину Лерманса «Dramma umano».

<sup>25</sup> См. статью, стр. 89.

<sup>26</sup> Нана—куртизанка, героиня одноименного романа Эмиля Золя.

<sup>27</sup> У с п е н с к и й Н. В. (1837—1889)—беллетрист-разночинец 1860-х годов. Писал рассказы из крестьянской жизни, изображая быт крестьянской массы во всей его неприглядности, без идеализации, характерной для русской народнической литературы.

<sup>28</sup> О литографиях Гавермана см. в статье, стр. 89.

<sup>29</sup> Г. В. Плеханов подразумевает испанского художника Англада, среди работ которого имеется картина *I campi Elisi*.

## ВОСЬМАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА В ВЕНЕЦИИ 1909 г.

(Записные книжки № 229, 215 и 221)\*

Записи о восьмой венецианской выставке занесены Г. В. Плехановым в три записные книжки. Первая (№ 229), формата 11,5 × 7,5, в клеенчатой обложке, содержит 31 лист, из которых исписаны 24 листа с обеих сторон, остальные не заполнены. Вторая книжка (№ 215), формата 14,5 × 10, в темном картонном переплете, включает 60 листов, сплошь исписанных с двух сторон. Наконец третья (№ 201), продолговатая, формата 11 × 17,5, в клеенчатой черной обложке, состоит из 54 листов и также исписана вся, от первой до последней страницы. Почерк во всех книжках размашистый, крупный, довольно разборчивый. Все записи сделаны карандашом, почти не стершимся. Помарок почти нет.

## МЕЖДУНАР[ОДНАЯ] ВЫСТАВКА В ВЕНЕЦИИ, 1909, МАЙ\*\*

(Записная книжка № 229)

[Padiglione dell'ungheria. Венгерский павильон].

№ 22 (большой зал) [Kasziány. Rovine della chiesa del convento. Развалины монастырской церкви]—развалины старой церкви Кашшаньи—хороший пейзаж.

Id[em] № 23—Катона. [Giornato invernale] Зимний день—хорошо.

50 [Mendlik. Preludio di tempesta sul Mare del Nord]. Перед бурей на Северном море О. Мендлика.—Хорошо.

\* Записи Г. В. Плеханова дополнены сведениями, заимствованными из каталога выставки: «VIII esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1909». Catalogo illustrato. Venezia, 1909. В подстрочных примечаниях даны также заметки, сделанные Г. В. Плехановым на полях каталога.—Р е д.

\*\* Заголовок принадлежит Г. В. Плеханову.—Р е д.

13—Ozio [Отдых] Ференчи Кароли. Невозможный колорит,—у голдой женщины, лежащей на диване, получаютя какие-то голубые усы под носом.

8—Csök. Vampiri [Вампиры]. Шесть голых и полуголых дам на берегу реки или озера. Одна сидит, охватив руками правое колено; две другие сидят на пятках. Одна лежит на траве, а еще одна, стоя на коленях, прильнула губами к шее женщины, у которой видна только запрокинутая назад голова. Женщина, охватившая свое колено, отвернулась; остальные внимательно смотрят на операцию высасывания крови. Они по большей части некрасивы; одна, рыжая, отвратительна. Колорит отчаянный. Wozi \* все это? Поди разбери!

№ 1. Нарцисс Бенчуря.—Совершенно неестественная поза.

36. Ма демуазель Штурбе—Лашло—недурен.

37—39 [Lotz. Danzatrice che riposa. Отдыхающая танцовщица и Siesta. Полуденный отдых].—Две красивых женщины. Лотц Кароли.

38—того же Лотца—Амур и Психея—красивая пара—особенно Психея.

35. Очень хороший портрет of the Earl of Wemiss (Лашло Е. Fülöp).

[№ 34]. Его же портрет графа Шенборна. В общем очень слабо.

### БОЛЬШОЕ ЗДАНИЕ

#### Зала 36—37 [интернациональная]

K ä t h e K o l l w i t z №№ 55—60: La rivolta dei tessitori [Бунт ткачей].

#### В с е э т о о ф о р т ы:

№ 55.—Женщина выглядит старухой, но перед ней лежит ребенок 2—3 лет. Вероятно состарилась от бедности. Она охватила голову руками в мрачном отчаянии.

№ 56.—Они идут. Изнуренные лица, невыразительные. Один,—один из последних справа,—несет топор. На лице решимость. Но какая-то тупая и бессмысленная. Другой—один из передних—держит сжатый кулак у груди. Худое лицо, сгорбленный. Глаза в землю. Женщина— глаза потуплены, голова наклонена. Тоже худая и изнуренная, не похожая на нимф Штука. Видны ломы, топоры, поднятые руки, но энергии нет. Это—отчаяние.

№ 57.—Жанр своего рода. В тесной комнате молодой человек, изнуренный голодом, прислонился к стене (сидя перед столом). Спит или умирает? Перед ним смерть—она положила на него свою костлявую руку. Положив голову на скрещенные на столе руки, сидит подросток. Тоже истощен голодом. Широко открытые глаза без мысли устремлены в пространство. Обернувшись спиной к зрителю, стоит, низко опустив голову, должно быть, отец семьи. Вот и все.

\* Для чего?—Р е д.

[№] 58.—Из комнаты, служащей мастерской, выносят, должно [быть] соседи, труп. На полу еще два трупа. Одна женщина, с худым лицом, с выражением глубокой скорби, смотрит, как выносят труп. Другая сидит, скрестив руки на коленях и опустив на них голову.— Яркий луч света проникает через окно в комнату. Вот и все.

[№] 59.—В ка[бачке?] сговариваются. Головы сдвинулись над столом. На лицах оживление. Неожиданная мысль о восстании гальванизировала эти живые трупы.

[№] 60.—Конец. Они все перевязаны и согнаны в кучу, как стадо. Даже у ребенка лет 10 руки связаны. Один поднял голову к небу: «Проклятие тебе». На других тупое отчаяние. Или это символ. Так и е рабочие вызывают жалость у буржуазии. Другие ее пугают. Тут о теории обнищания<sup>1</sup>. Ей подай нищету вроде этой, а иначе нечего и толковать об Endziel\*.

Того же автора [№ 61. Sciopero di contadini] Стачка сельских рабочих—собственно тоже вроде бунта и те же бессмысленные лица: лица взбунтовавшихся рабов. Кольвиц как будто склонна к символизму.

№ 61\*\* [Schiacciato. Раздавленный]. Среди поля, покрытого травой и цветами, голый человек лежит: не то спящий, не то мертвый. Символ спящего сельского работника? Во всяком случае все это заслуживает внимания.

### *Зала 35 [Неаполь и другие области]*

#### *Хороша скульптура*

25 [Sortini. La schiava]—рабыня Сортини. Могучая женщина. Руки прижаты к телу веревками. Она зубами старается развязать веревку.

#### *(Записная книжка № 215)*

#### *Зала 21 [пьемонтская]*

№ 1 [Carena]. I viandanti? [Мстители].

№ 2 [Carena]. Vittoria [Победа]. Лица почти не видно. Только бюст, живот и часть бедра. Хорошая Vittoria.

#### *З[ала] 23 [Pellizza da Volpedo]*

№ 24. Sul fienile? [На сеновале].

В бельгийском отметить много символизмов.

\* О конечной цели.—Р е д.

\*\* № 61 указан ошибочно, должно быть Г. В. Плеханов имел в виду № 63 того же автора.—Р е д.

11 мая 1909.

Зала № 8

B e s n a r d

№ 2. Le portrait de famille [Семейный портрет].—Симфония цветов.—Может быть,—но лица детей не выразительны. Еще старший мальчик (детей—4, из них один грудной) туда-сюда, а остальные плохи. Но колорит здесь хорош, хотя уже и есть намеки на будущую крикливость (ц в е т о в у ю) Беснара. (Тут о Леонардо да Винчи)<sup>2</sup>. Да и не только дети. Тут нет н и о д н о г о выразительного лица. Это замечательно и знаменательно. А сколько у него богатых данных. Его осень (42), где крикливость совсем отсутствует, очень хороша.

[№ 26. Cavalli tormentati dalle mosche] Лошади, беспокоимые оводами: реалистическое произведение. К о л о р и т н е в о з м о ж н ы й. В реализме голландцев жила их душа. В современном реализме многих западных художников—е е о т с у т с т в и е.

Пейзажи Б[еснара]—уголок парка (7), озеро в Савойе (45) не производят впечатления.

№ 44—Mezzogiorno [Полдень] нечто до последней степени выдуманное и потому не художественное.—Cavalli nel bosco [лошади в лесу] (47)—пейзаж тоже не производит впечатления (ср. выше). Почему?

Портрет принцессы Матильды [№ 3] хорош, хотя слишком уже много красного цвета.

(43) Mattino [Утро] опять никуда не годится. Фавн смотрит на спящую нимфу. Это старо. Колорит же делает, по выражению Гейне, неестественной природу.

Л е д а (28). Тут опять главное действующее лицо свет, и опять, благодаря колориту (золото-синему) природа неестественна.

Но зато Ночь (10) хороша. И опять благодаря тому, что нет крикливости (световой). Оно и понятно: нет солнца.

Портрет Mad[ame] Jourdain [№ 30]. Испорчен колоритом: левая половина тела (и платья) окрашена светлозеленым цветом.—П р а в а я же переходит в л и л о в ы й.

Очень недурен портрет г-жи Беснар [№ 1]. Но и тут—что собственно хорошо? Л и ц о? Его почти не видно: она сидит отвернувшись. Что же? Седые волосы на голове, а главное—платье (солипсизм<sup>3</sup> современного человека). Цветовых шалостей тут нет.—Без шалостей же портрет Журдэн (31).

Зала № 4 [интернациональная]

[№ 17. Gráziosi]. La danza del mosto [Танец давки винограда].—Главное действующее лицо—яркокрасный цвет, окрашивающий ноги женщин, которые давят виноград в широких, низких кадках. Лиц этих женщин почти не видно. Видно только молодое лицо женщины, стоящей около ребенка, жадно уписывающего виноград. Но и это мо-



лодое лицо лишено всякого выражения. А ведь сбор винограда это целое событие в жизни земледельца. Но...о п я т ь с о л и п с и з м.

№ 24. M a s c a r i n i. Sogno [Сон].—Под сильным влиянием? Watteau<sup>4</sup>. Есть ли это заимствование—не знаю, во всяком случае сходство.

### СКУЛЬПТУРА

[№ 48]. G i r e l l i. I l b a s i o [Поцелуй] напоминает «Объятие» Р о д э н а. Это становится почти банально.

[№ 47]. Стеф[ан] Дм[итриевич] Э р ц и а. [Ultima notte]. П о с л е д - н я я н о ч ь. Худое лицо нервного интеллигента. Обнажен (почему-то) до пояса. Это несколько удивляет, но дает возможность видеть плохую мускулатуру рук и груди (последняя со ввалившимися впадинами). Повидимому он сорвал одежду: его левая рука судорожно сжимает (пальцами) лохмотья одежды. В исхудалом лице с маленькой клинообразной бородкой много скорби и твердой решимости. Он не дрогнет перед смертью: *il fait, il vient de faire le pacte avec la mort*\*. Самоубийца ли это, или осужденный? Неизвестно. Но мы знаем переживаемую им драму, и это едва ли не единственная драма здесь. И чем глубже драма, тем больше простоты. А рядом две статуи:

№ 49 [Spalmach, L'uomo e il] mistero [Человек и тайна] и [№] 43 [Caldana]. L'annegato [Утопленник] производят впечатление чего-то до последней степени искусственного. L'uomo с тайной лежит, положив ноги на какую-то странную постройку: как будто выходящая из-под земли круглая крыша здания. Здание не велико: на его крыше не мог бы поместиться человек, вытянувшись. Поэтому он правой рукой и головой упирается в землю. Под крышей какие-то ниши или отверстия—скажем окна—и в одно из них заглядывает человек: большая тайна в маленьком пространстве. Изумительно неестественно. Вся тайна в том, как можно увидеть в этом что-нибудь таинственное.

К а р т и н ы, та же (4) зала.

№ 29 [Pautsch. Funerale di camagna. Деревенские] похороны. Ведь это целая драма. Где она здесь? Ее нет. Автор смотрит со стороны живописности. Процессия действительно живописна. Но и только. Человеческие лица интересовали автора, повидимому, лишь с точки зрения *effet de lumière* \*\*, все участники процессии ж м у р я т с я, влияние света, о т р а ж а е м о г о с н е г о м. (Сравнить похороны у Некрасова<sup>5</sup> и у Перова<sup>6</sup>).

Похороны же изображаются и у Яроцкого:

№ 18 [Contadini dei Carrazi. Карпатские крестьяне]. И опять—одна живописность. На этот раз яркие костюмы участвующих в про-

\* Он заключает, он только что заключил договор со смертью.—Р е д.

\*\* Светового эффекта.—Р е д.

цессии женщин. У этих женщин видны только спины. Лица (у двух задних) в полоборот ничего не выражают. Да и не в них дело: главное, что это очень живописно. Спасибо карпатскому мужичку, что догадался умереть. Да и зачем лица? Сравнить Каспровича «К т о л п е» (у Яцимирского)<sup>7</sup>. Тут остаются одни световые переживания, да «тайны» вроде вышеуказанной.

*В зале (6) п р и ж с к и х а м е р и к а н ц е в*

хорош № 18 [Miller. La veste cinese. Китайское платье]. Остальное часто грешит колоритом. Напр[имер]:

№ 5 [Frieseke. Donna nuda che si riscalda. Греющаяся голая женщина], но в общем это та же «французская школа».

*Зала 15 [интернациональная]*

**СКУЛЬПТУРА**

№ 12. [Prini]. Gli amanti [Любовники]. О п я т ь с р. выше. Напоминает Бальмонта «Хочу быть смелым»<sup>8</sup>. Только «хочу». В этом и беда.

**Ф р [ а н ц ] Ш т у к <sup>9</sup>**

*Зала [10—]11*

[№ 22. Il peccato] Грех. Едва ли не самое удачное его полотно. Je fais abstraction du coloris\*. Желтые штрихи с зелеными прожилками (где подпись: Franz Stuck) ни к чему. Контраст этого цвета с ярко-синими полосами на боках змеи наивен. Но женщина хороша: красавица (черноволосая), истощенная ненасытной страстью Мессалина? Такою нужно было бы воображать Саломею Вайльда<sup>10</sup>, если бы она не умерла слишком молодою.—Змей почти смешон со своей широкой мордой. Надо думать, что не мордой соблазнил он наших прародителей. И все-таки непонятно, как не рассмеялась Ева, не потрепала его рукою по его толстой щеке.

18. Stuzzicando [Соблазнитель]. Много чувственности, но не болезненной, а здоровой, той, которую древние приписывали фавнам,—кстати здесь и фигурирует фавн, обнимающий нимфу. Только нимфато как будто через[чур] полна. Ну, да она увидела свет в стране баварского пива.

№ 25.—Фавны, забавляющиеся светящимися червячками. Хорошо.

17. Иисус (мертвый). С цитатой из Матвея 27. К о н е ц. Закрыв гроб большим камнем и ушел.—Хорошо, но впечатления большого не производит.

26—Амазонка. (Всадница—конь по Парфенону)<sup>11</sup>.

\* Я оставляю в стороне колорит.—Р е д.

[№ 32—скульптура] Бетховен хорош: слушает «умственным ухом» звуки, которые перестал слышать.

Фурия (31) совсем не страшна.

6. Эриннии положительно слабы: ни сами они не страшны, ни преступник, от них бегущий, не испуган.

12. Lo Scherzo [Шутка]—хорошо. Нимфа, пойманная фавном и сопротивляющаяся ему с вызывающим смехом, опьяняющим ее самое, превосходна (*abstraction faite du coloris*)\* собственно голова, а не тело\*\*.

№ 11. Медуза—совсем не страшна, и непонятно, чего боится тот, который ее показывает, и тот, который ее видит.

№ 9. Раненая амазонка. Поза искусственна. Античные амазонки куда естественней.

(А как подойдешь к окну и взглянешь на лагуну, то невольно признаешь, что нет на выставке ни одного пейзажа, который мог бы сравниться. Какое богатство цветов, масса оттенков. Ни один импрессионист не передавал такого)\*\*\*.

### Ш т у к—п р о д о л ж е н и е

[№ 5]. Das verlorene Paradis [Потерянный рай]. Эффектно во внешнем смысле. Жаль только, что Ева кажется правнучкой одной из рубенсовских женщин. На самом деле было наоборот. Женщины Рубенса произошли от Евы в эпоху процветания фламандских коммун. Ева не пила пива и не ела кислой капусты.

А раненая амазонка все-таки хороша, хотя поза ее неестественна.

Хороша его примавера [№ 14].

В его войне [№ 1] много «ужасного», но вопрос: что ужаснее в войне—трупы или страдания тех, которые остались в живых. У Андреева в «Красном смехе» возвращение изуродованного офицера должно производить более сильное впечатление.

Новая вещь Штука: [№ 4] Vassanale [Вакханалия] (1905) принадлежит Бремену.

13. La famiglia dell'artista [Семья художника]. Почему он нарядил молодую девушку (сестру свою?) в костюм испанских инфант Веласкеца? Это совсем новая вещь 1909 года \*\*\*\*.

### НЕМЕЦКИЙ ПАВИЛЬОН \*\*\*\*\*

48 [Pietzch. Pagliaio tramonto. Исчезнувшая трава]—недурной пейзаж Р и х а р д а П и т ч а \*\*\*\*\*.

\* Если отвлечься от колорита.—Р е д.

\*\* Заметка в каталоге: «Приобретена музеем Rivoltella в Triest'e».—Р е д.

\*\*\* Запись в скобках сделана чернилами.—Р е д.

\*\*\*\* Из картин Штука в каталоге отмечен еще № 7. Кентавр и нимфа. Заметка на полях: «Хорошо передана здоровая чувственность древних».—Р е д.

\*\*\*\*\* Собственно: баварский, стр. каталога 193—200.—Р е д.

\*\*\*\*\* Заметка в каталоге: «Опять ужасный колорит».—Р е д.

56—недурен летний пейзаж [Schramm—Zittau]. Donna con carpe [Женщина с карпом]. Залитый светом цветущий луг производит освежающее впечатление.

63 [Thomann. Contadina a cavallo. Крестьянка на лошади]—недурно: по горной дороге спускается сидящая на лошади женщина с мальчиком. Дальше видна сзади фигура крестьянина с косою, а еще дальше крестьянки с граблями. Но колорит (какие-то серо-зеленые тона) оставляет желать многого.

45 [Piepho. Il giardino del «restaurant»]—ресторан. Недурно; но опять solitude morale \* и опять колорит (жертва импрессионизма).

№ 70. Weisgerber. [Giorno d'estate] Летний день. Компания, мужчины и женщины в великолепном хвойном лесу. Мужчины в пиджаках, сюртуках и цилиндрах, только один решил снять сюртук, дамы даже в боа. Не знаю, полагается ли носить их летом, но видно, что публике жарко. Посреди голая женщина mais nue comme un ver de terre \*\*. Она очень высока, плохо сложена, лица не разберешь, хотя она и обернулась в  $\frac{3}{4}$ . Мужчины аплодируют. Сатира на жеманность? Сопоставить с фавнами и нимфами Штука. Христианская мораль надоела. Протест... на полотне.

№ 41 [Lehmann, Giorno d'estate]—пейзаж Лемана—был бы совсем хорош, если бы не импрессионистская манера juxtaposer les couleurs \*\*\*, вследствие чего небо у Лемана как будто чешуйчатое.

№ 15 [Habermann]. Nudo [giacente. Лежащий голый мужчина]—поистине ужасно. Это, так сказать, анти-грех: средство вселить отвращение к телу.

№ 13 [Groeber. Cacciatore a cavallo]. Солдат конный. Егерь? Wozu? Радость на то, что есть импер[атор] и что «мы сильны». Ср. с голландскими сценами Уовермана<sup>12</sup>.

Я сижу и передо мною проходит масса разноязычного народа—и ни одного русского, а сколько их теперь в Италии, и как охотно говорят они теперь об искусстве!

№ 97 [Graf-Freiburg]. Танцовщица в храме хороша и опять bianco e nero \*\*\*\* лучше масляных красок, как и на VI выставке. Отчего? Указано в моей статье об этой выставке<sup>13</sup>.

№ 95. Оскар Граф-Фрейбург—молитва перед битвой. Очень хороша. Собственно фигура рыцаря серьезна и решительна. Тут есть душа. Тут главное действующее лицо человек, а не свет.

№ 99 [Greiner]. В bianco e nero—Дант—хорошо.

Очень хороша Швегерле Саломея [№ 111], правой [рукой] держащая за волосы отрубленную голову Иоанна. Хороша поза, хорошо злорадное выражение лица.

Из скульптур недурен также Давид (бронза) Кауфмана [№ 89].

\* Душевное одиночество.—Р е д.

\*\* Но голая, как червяк.—Р е д.

\*\*\* Накладывать краски одна на другую.—Р е д.

\*\*\*\* Белое и черное—графика.—Р е д.

№ 27 [Keller]. Хорош портрет Miss Nabel. Но она голая, как червяк. Ср. картину Weisberger'a: она идет в ванну.

Из скульптур хороши еще:

№№ 76 Антилопа Бена и Carpiolo [Овца] (84) Hahn'a. Мы, кажется, возвращаемся к тому времени, когда животных лучше изображали, нежели людей\*.

### АНГЛИЙСКИЙ ПАВИЛЬОН \*\*

№ 18 [Henry. Il drago cinese. Китайский дракон]—хороша женщина с китайским драконом в руках.

№ 26 [Lavery]. Полимния—женщина в черном платье, с розами в правой руке, оперлась на рояль. В склоненной стройной фигуре много грации, а в лице много выражения какой-то мягкой задумчивости (ее рука в черной перчатке, на которой красиво выделяется золотой браслет).

NB № 51 [Taylor. II] c'napale—очень хороший пейзаж. Один из лучших на выставке, если не лучший. NB. Манера импрессионистская, но без шалостей. К сожалению небо и здесь чешуйчатое. У англичан вообще пейзажи недурны.

12 мая, до обеда.

№ 50 [Shannon. La signora della prima. Синьора с эгреткой]—очень хорошо написана эта синьора.

№ 46 [Rea Amadriade]. Хороша г а м а д р и а д а<sup>14</sup>: лежит. Эдакое богатое тело, сказал бы Базаров<sup>15</sup>. Рядом с ней фавн (молодой). Жаль только, что она, хотя и играла в лаун-теннис, но носила корсет. Нимфы Штука корсета не носили.

№ 28 [Lavery. Il mercato a Tangeri]—хорош рынок в Танжере.

№ 4 [Burns. Meriggio]—очень хорош полдень: молодая девушка у окна смотрит на канал, по которому проходит судно в серых тонах. Много света и воздуха.

\* Это место отчеркнуто в записной книжке линией на полях с пометкой NB. В немецком павильоне по каталогу отмечен еще ряд вещей: № 4 Crodel. Inverno (Зима)—заметка: «Очень хороший пейзаж».

№ 17. Habermann. Vaccante (Вакханка)—заметка: «Написано хорошо. Очень оживленное лицо».

№ 18. Hayek. Brina (Иней)—заметка: «Очень хороший зимний пейзаж».

№ 20. Hegenbarth. Vitelli (Быки)—заметка: «Превосходная вещь. Кажется видишь, как их обдаёт горячим светом»

№ 36. Knirr. Autoritratto (Автопортрет)—заметка: «Недурной портрет без шалостей импрессионизма, как и все самопортреты».

№ 46. Pietsch. Innanzi la primavera da Isartal (Перед весной в Изартале)—заметка: «Опять ужасный колорит».

№ 54. Samberger. Ritratto del Dr. Schäfer (Портрет доктора Шефера)—заметка: «Хорош».

№ 71. Weisgerber. Ritratto del poeta Scharf—заметка: «Хороший портрет».

№ 90. Kaufmann. Venere Anadiomene (Венера Анадиоменская)—заметка: «Маленькая фигура. Очень хороша».—Р е д.

\*\* В каталоге стр. 179—192.—Р е д.

№ 93 [Walton. Filli]. Девушки на цветущем лугу.

№ 119 [Frampton. «La belle Dame sans merci». Беспощадная красавица].—Хороша дамочка. Очень хороша. Через плечо гордо смотрит, должно быть на слишком забывшегося ухаживателя. Масса жизни и выражения. Одна из лучших скульптур. Одета в итальянский (флорентийский) костюм средних веков. Ноги босые. Особенно хорошо ее одухотворенное лицо, когда смотришь на него в профиль. В общем англичане отличились\*.

### АМЕРИКАНЦЫ

#### 17 зала в Большом павильоне

Перл залы № 27—портрет княгини Зонома—Louis Loeb'a. Не знаю, что тут особенно привлекает: своеобразная ли (довольно неправильная) красота этой худощавой молодой женщины с роскошными темно-золотыми волосами и голубыми глазами, в которых так много вдумчивости, или манера письма серьезная, искренняя (без выкрутас), но от этого портрета трудно оторваться. В этой женщине нет ни капли «мещанства», а есть,—при всей ее серьезности и спокойствии,—что-то такое, что заставляет сказать: вот если бы она позировала перед Штуком для «Sünde»\*\*, многое стало бы понятным.

№ 31 хорош.—Зима в лесу Нитльтона.

№ 17 [Genth. La figlia del sole. Дочь солнца]—много свежести и летнего, горячего света в «дочери солнца». Молодая девушка на берегу заросшего травой пруда в костюме Евы (до грехопадения): на ее молодом стройном теле так весело и так целомудренно лежат световые пятна (свет проходит через древесную листву).

№ 32—очень хорошо Dicembre [Декабрь] Очтмана: сумерки зимнего ясного дня; на горизонте лесок; прямо перед вами большой ручей в довольно высоких берегах и все подернуто синими сумерками. Так и хочется прогуляться по берегу этого ручья.

№ 34 [Redfield. Il vecchio ponte. Старый мост]—хороши те же синеватые тона.

Очень недурен [№] второй: на Гудзоне, Джорджа Беллоус'a. Американцы сильны в пейзаже и сильны тем, что любят п е й з а ж д л я п е й з а ж а, а не ради возможности световых шалостей.

Недурен № 20—портрет Уильяма E Wart'a Гладстона—Джона Гамильтона.

№ 6 очень хорошо Chiago di luna a Venezia [Лунный свет в Венеции] Б э н с а: вид с лагуны в направлении Riva degli Schiavoni и Сан-Марко.

№ 9—Нимфа Сох'a (Кокса)—обернулась спиной. Сильная, статная голая женщина в лесу на лужайке. Хороша и зелень лесная, но

\* Из английских картин в каталоге помечен еще № 53 Thomas. Il fiume (Река)—заметка: «Очень хороший пейзаж» и № 43 Priestman. Giornata d'estate (Летний день)—заметка: «Недурно».—Р е д.

\*\* «Греха».—Р е д.

странно, что после нимф Штука другие нимфы (а их тут масса!) как будто неживые, а именно написанные, а у Штука живые. В о о б щ е Штук—г в о з д ь э т о й в ы с т а в к и.

№ 25—Роберт Ненри. *Giovanetta in nero* [Молодая девушка в черном]. Очень хорошо, хотя и не то, что портрет принцессы Зонома.

Из скульптур тут же (17 зала) хорош Мак Нейля [№ 98]—*Un capo di pellirosse* [Вождь краснокожих]: гордая независимость и спокойная самоуверенность дикаря. Заставляет вспоминать героев Гомера. Могучий воин стоит, скрестив руки на груди и закинув за спину лук, колчан и щит.

Есть тут и статуэтка пляшущего фавна [Aitken. *Danza del fauno*]. Но фавн сильно смахивает на янки, выпившего слишком много виски (его № 49).

#### *Зала 18 [интернациональная]*

(*Bianco e nero*). Хороши литографии Уистлера, особенно № 23 *Piccolo modello* [Маленькая модель]—*c'est délicieux!* \*.

Очень хорош офорт Дж. Пеннеля [№ 13]: Америка за работой—серия в шести частях: везде железо и дым (пароходы, трубы), своеобразная поэзия могучих средств производства: не что новое.

По поводу краснокожего (зала 17) о мещанстве. Распространиться об этом.

#### **(Записная книжка № 201)**

*14 мая.—Бельгия \*\**

В в е с т и б ю л е — красивый фонтан, почему-то названный фонтаном 4 стихий.

Недурные статуэтки:

№ 1 [Dibois]. *Donna seduta* [Сидящая женщина];

№ 2—Девочка с голубем; но уже третья статуэтка

[№ 3. Minne] *Bagnante* [Купальщицы] поражает позой; одна рука (левая) старается вымыть то место, которое у Гоголя называется «п о н и ж е с п и н ы», а другая готовится тереть бок. Женщина в воде по колени. Реализм не весьма интересный. Не везет теперь с реализмом в искусстве. О т ч е г о?

№ 4—*Dinanzi alla vita* [Перед лицом жизни] В. Руссо хорошо, несмотря на несколько изысканную позу.

#### *Зала IV, главная—скульптура*

Посредине—ф о н т а н; на невысоком полом цилиндре стоят на коленях, опустивши головы и держа каждый правую руку на собст-

\* Это очаровательно!—Р е д.

\*\* В каталоге на стр. 155—164.—Р е д.

венном плече, а левой, тоже каждый, как бы поддерживая правое плечо, четыре чрезвычайно худых юноши. Их очень длинные и тоже худые лица с поднятыми вверх бровями ровно ничего не выражают. Головы узкие с торчащим вверх затылком. Эти джентльмены—голые. (Гипс).

№ 69.—Фан Бисбрук (бронза). Утомленный рабочий. Богатырь, напоминающий *Penseur*'а\* Родэна<sup>16</sup>, сидит, низко склонив голову и опустив на землю тяжелый молот, рукоятку которого он держит в левой руке. Во вкусе *Meunier* и Некрасова «пожелаем тому доброй ночи»<sup>17</sup>.

Его же [№ 68] Женщина с амуром.—Тут он изящен, тут не рабочие, а амурсы.

№№ 46 и 47 Монтальд Констан.

№ 46—*La barca dell'ideale* [Ладья идеала]. Светло-зеленый луг, усеянный белыми и розовыми цветами. Он составляет берег реки. На реке островок с золотыми деревьями. Виден другой берег тоже с золотыми деревьями, но уже с синеватой травой и золотыми цветочками. На этом берегу: 1) группа из 2 голых мужчин и 1 женщины, одетой в золотую одежду. Голый молодой человек, стоящий в середине группы и обернувшийся спиной к публике, держит в руках золотую статуэтку с отбитыми руками. Оба его товарища смотрят на нее. К тому же берегу подплывает лодка, опять золотая,—мы в царстве идеала,—и в ней 2 молодых женщины, одетых, конечно, в золотые одежды: одна из них держит картину, писанную золотом и в золотой раме, а другая—статуэтку тоже, разумеется, золотую. Кроме того есть еще белые деревья с белыми цветами и какой-то удивительный цветочный куст, как бы висящий в воздухе и напоминающий павлиний хвост. Ну как же не идеал? Одного золота сколько!—Это громадное полотно, чуть не во всю стену.

Оборачиваемся спиной, № 47 [*La fonte del inspiratione*. Фонтан вдохновения]. Молодые люди: 2 юноши и 2 девушки; повидимому, проникли в царство идеала и пьют воду из «*ф о н т а н а в д о х н о в е н и я*». Фонтан опять золотой и вода золотая, остальная обстановка почти та же, что и на прежнем полотне. Только исчез павлиний хвост. Полотно, как и № 46, почти во всю стену. Забыл прибавить, что небо, и тут и там, т о ж е з о л о т о е. Эх, гг., когда пролетариат мечтает об основании здесь на земле царства небесного, он мечтает не об одном золоте.

№ 44. *Jeef Lempoëls. Le destin de l'humanité* [Судьба человечества]. Наверху большая голова, должно быть бог. Лучи во все стороны, кверху темные, а внизу они золотятся. Большая равнина, не равнина, а скажем местность. Весь передний план занят... руками—их великое множество: и молодые, и старые, и белые, и цветные, и в перчатках, и без оных—и все тянутся кверху. В центре 2 руки, поднятые несколько выше прочих: красные перчатки. В одной распя-

\* Мыслителя.—Р е д.



тие, в другой—пастырский жезл. На левой стороне руки держат всяких идолов, между прочим статую Будды. И какого-то краснокожего божка. На правом фланге руки держат ножи, топоры, револьверы; несколько ближе к центру разные музыкальные инструменты. На лево сзади виднеется много знамен разных цветов, а направо и тоже ближе к заднему плану много отрубленных человеческих голов, воткнутых на палках. *Wie schön!*\* воскликнула одна толстая немка, до слез растроганная тем, что ей удалось перевести своей соседке название картины («*Destin de l'Humanité*») с французского на немецкий. Но... так ли это?

А кроме того есть недурные пейзажи, хотя бельгийцы слишком склонны шалить колоритом. У них с манерой импрессионистов поступают так, как в провинции с модами: доводят до абсурда. На этой выставке у них по этой части грехов больше, чем у всех других.

### Зала V

Изобилует полотнами, заставляющими вспомнить статью Моклэра: «*La crise de la laideur*» \*\*<sup>18</sup>,—но в той же зале хорош пейзаж Загера, зимний пейзаж во Фландрии. Перед ним отдыхаешь от артистических шалостей.

Есть и «реальные» вещи.

№ 77 [Claus]—Фламандские крестьянки.—Но тут, разумеется, уже никакой идеи, не то что у голландских реалистов XVII века<sup>19</sup>.

В Bianco e nero недурен

№ 119 [Oleffe]. Группа моряков: двое мужчин, три женщины. Во вкусе Meunier. Это тот «реализм», который загоняет людей в «золотой» идеал.

### БОЛЬШОЙ ПАВИЛЬОН

#### Зала № 12

#### Кройер, норвежец

№ 32.—Поистине превосходный большой портрет Бьернсона<sup>20</sup>.—Гордая энергичная фигура! И, как нарочно, по бокам его два «статских советника»:

№ 9—сов[етник] Петерсен,

№ 10—сов[етник] Зейделин.

По всему видно, что эти гг. советники—весьма почтенные люди. Но когда видишь их рядом с Бьернсоном и когда вспомнишь, что это—цвет мелкой буржуазии, начинаешь понимать и Ибсена и Бьернсона и даже крайности Кнута Гамсуна.

№ 4—недурной пейзаж: летний вечер на морском берегу в Скагене, песчаный берег, по которому идет дама с мужчиной. Луна; вдали парусное судно и пароход.

\* Как красиво!—Р е д.

\*\* Кризис безобразия.—Р е д.

№ 25.—Хорош портрет девочки.

№ 34. Fuoco di San Giovanni sulla piazza di Skagen [Праздник св. Иоанна на площади в Скагене].—Я долго смотрел на нее и вспоминал Ибсена и Гамсуна. Тут, кажется, все их действующие лица и журналисты, делающие заметки для статьи о празднике (в газету). Нет, и с к а л действующих лиц, но их как-то мало видно, кроме журналиста, да и в том не видно плутоватой бойкости. Только, кажется, я узнал доктора Штокмана<sup>21</sup>. Высокая гордая фигура в плаще и широкополой шляпе; под руку с молодой девушкой. Он сильно состарился. Но так же независим и... на лице та же ограниченность. Кажется, видел героиню из «Миражей» Гамсуна<sup>22</sup>: статная бойкая блондинка с цветком в руках.

№ 19—хороша корчма рыбаков. Рыбаки, это —народ. Посмотрим же его. (Это едва ли не лучшее полотно). Что же мы видим? Крепкие, стойкие люди. Привыкли упорно работать. Нет забитости. Но нет и ничего идеального. Они постоят за себя, интеллигенции не увлекут и за Брандом<sup>23</sup>, я думаю, совсем не пойдут. Да оно и хорошо, ибо он сам не знает, чего хочет. Но интеллигенции-то все-таки один выход здесь: и н д и в и д у а л и з м (пока не народится пролетариат m o d e r n\*).

Хорош № 26—A colazione [За завтраком]. Маленькая, чистая столовая, за столом просто, но чисто убранном двое мужчин и дама. Один из мужчин в синей блузе: должно [быть] художник. Серьезные простые лица. Им выход один: ибсеновский индивидуализм. В народ не пойдут. Пока еще некуда. В лиги свободной любви не запишутся: слишком здоровы. И по этой же причине не придумают новой религии<sup>24</sup>.

Превосходный пейзаж № 5. Еще лучше вышеуказанного. Опять море, опять берег в Скагене: голубые летние сумерки.

Очень хорош № 22—ребятишки, купающиеся в море.

### Зала № 35 [Неаполь и другие области]

Хорош «Фруктовый сад» (20) Р. Тафури.

Хорош вид Капри (5) Дж. Кашиаро.

№ 13—14—Голова мужчины и женщины (пастель) Ф. П. Микетти.

№ 12—Crepusculo [Сумерки] Фр[анческо] Лояконо.

Очень хорош Раф[аэль] Тафури. Vaci del sole [Поцелуи солнца] (21)\*\*.

Тут же (9) Э[нрико] Лионнэ. Serata d'estate [Летний вечер]. Смешно изумительной пестротой колорита\*\*\*. Тем же грехом грешит его же Floraia romana [Римская цветочница].

\* Современный, нового типа.—Р е д.

\*\* Заметка в каталоге: «Это очень хорошо. Лес, пропитанный лучами солнца».—Р е д.

\*\*\* Заметка в каталоге: «NB. Смешно благодаря нелепому колориту».—Р е д.

## Зала 34

Le Bellozze della Sicilia di Ettore Bergler [Красоты Сицилии—Этторе Берглер].

Хорош № 16—Vecchio porto di Palermo [Старый порт в Палермо].

Очень хорош 13—Campagno di Siracusa [Сиракузская равнина].

Опять хорош—17. Paesaggio Agrigentino [Агригентинский пейзаж].

## Зала 33

Т. Синьорини и G. Fattori (Джиованни Фаттори)  
(Тосканцы)

№ 29 (Фаттори) хорошенький пейзаж: Campagna [Равнина], но хорошеньких пейзажей не перечесть.

Я останавлиюсь на № 2—«Каторжная тюрьма в Порто-Феррайо» Т. Синьорини.—Широкий корридор тюрьмы. Вход заперт железной решеткой. Два ряда каторжников, некоторые в цепях, между ними проходят 2 господина, должно быть более или менее важные посетители, в сопровождении 2 тюремщиков. О посетителях нечего сказать: приличные джентльмены, может быть из какого-нибудь попечительства о тюрьмах. О каторжниках можно сказать только то, что они безобразно одеты и еще безобразнее их лица. Как будто художник держится теории Ломброзо о прирожденных преступниках<sup>25</sup> и хотел вывести перед нами целую коллекцию таковых. Ср. Достоевского и Оскара Уайльда *De profundis*<sup>26</sup>. А написано хорошо.

Очень хороша его же Улица в Равенне [№ 15]—так и переносит туда.

№ 19—Хороша Campagna maremmana [Приморская равнина]. Опять так и переносит туда (картина Дж. Фаттори).

Хорош (32) Alla fiera [На ярмарку] Джиоли Луиджи. Ярмарка скота на площади, обсаженной деревьями. Тут хороши, в самом деле, световые эффекты. Так красивы световые пятна на спинах быков. Но когда речь идет о человеке, мы требуем большего. Сравни Тайную Вечерю Леонардо да Винчи<sup>27</sup>.

## Зала 32

Картины Чезаре Таллоне

(Лигуриец)

[и других ломбардских художников]

Много красивых пейзажей и хорошо написанных.

В этой же зале превосходна: In pieno inverno [Зимой] Carcano Filippo [№ 19].

Хороши портреты Таллоне, напр[имер] № 11, портрет молодой женщины.

Хорош пейзаж Л. Кавалери. *Giorno di burrasca* [Бурный день, № 23].  
Хорош пейзаж Эм[илио] Лонгени—*Rodedendri* (30) прямо восхитителен.

В полном смысле слова превосходен пейзаж (15) Джорджио Беллони—*Ultimi tepori* [Последнее тепло]: большая аллея парка осенью, хорошим осенним днем, когда солнце уже близко к закату.

[Зала] 30

*Armonie florentine* [Флорентийская гармония] Francesco Gioli.—  
Хорошие виды Флоренции.

[Зала] 29

*Luoghi reconditi d'Italia* [Укромные уголки Италии] di Girolamo Cairati.

(Пастели)

Особенно хороши:

№ 23—*Tramonto a Vittorio* [Заход солнца в Виктории].

[№ 9] *Il cipresso solitario* [Одинокий кипарис] и № 11 *Sera nella Campagna romagnola* [Вечер в римской Кампанье].

Зала 28

Marius de Maria.

[№ 1] «*Nudentur mi ne*» (*Fantasia [orientale] nel Fondaco dei turchi [a Venezia]*) [«Не обнажай меня» (Восточная фантазия в турецкой лавке в Венеции)]. Турецкое судно, невольницы, турки в пестрых костюмах. Даже верблюды на *fonda mento*. Да и как не фантазировать о прошлом. А настоящее?..

№ [2]5 *Chiara di luna a Venezia* [Лунный свет в Венеции].

№ 40 (зала та же: 28) *Previati*. Paolo e Francesca [Паоло и Франческа]. Не важно. Замечательно: нынешние художники сведены на личное чувство, а оно им не удается. Отчего?

№ 12. Опять вид Венеции *Marius de Maria*.

27 Зала.—*Sala del Veneto [венецианская]*

№ 12 [Laurenti]. *Dominio* [Власть]—(не понятно).

№ 18 [Salvatico]. *Venezia al sole* [Венеция при солнечном свете]. Прекрасно—уголок Венеции—канал—мост через него.

Зала 26

Гульельмо Чиарди

[№ 38]. *La citta del sogno* [Город грез]—Старая Венеция. Бучен-торо—окруженный множеством разукрашенных барок. Государст-

венное торжество. Может быть, обручение дожа с Адриатикой? Приятно посмотреть! Есть что вспомнить! Только ведь это все прошлое. (Ср. Тэна о Каналетти)<sup>28</sup>.

№ 18. *Messidoro* [Мессидор] Чиарди превосходный пейзаж. Покос в равнине Венецианской области. Один из лучших пейзажей на выставке.

№ 22—*A Norimberga* [В Нюрнберге]—превосходно. Чиарди большой мастер.

№ 23—*Piccolo Stagno* [Маленький пруд]. Чудный пейзаж. Хорошо. Свежо. Покойно. И вода такая прозрачная, спокойная.

№ 14 *Canal Grande* [Большой канал]—его же. Опять превосходно, и рисунок, и колорит.

№ 54. *Tetto d'argento* [Серебряная крыша]: небольшая, соломой крытая хибарка, жилая,—какие видишь, едучи в Венецию, в Венецианской области: *chef d'oeuvre*\*. Чиарди—большой мастер.

№ 50. *La calma* [Тишина] (на море) опять превосходно.

№ 48. *Mattino di Settembre* [Сентябрьское утро] восхитительно! Лужайка, небольшой прудок.

№ 46. *In porto* [В порту]—опять хорошо.

№ 31—Летний полдень. Опять превосходно (в лесу,—деревья, трава, вода).

### *Зала 25 [межобластная]*

№ 16. *Venezia con la neve* [Венеция под снегом] L. Salvatico:—Превосходно.

### *Зала 23*

#### G. Pellizza da Volpedo

(Замечание). Когда возвращаешься после итальянских зал к американцам,—а те сильны,—то пейзажи этих последних бледны. Кажется, что в них как-то мало жизни.

№ 24.—*Sul fienile* [На сеновале]. Смерть крестьянина на сеновале. Священник подает седому умирающему крестьянину облатку. У изголовья сидит молодая девушка: дочь. Два мальчика «из хора». Один внимательно смотрит на умирающего; другой забавляется пламенем большой свечи, которая у него в руках. Лето. Тихо. Деревья не шелохнутся. И такая глубокая синева неба. И опять пейзажи, пейзажи, пейзажи!

### *Зала 22*

#### Альберто Пазини

Виды. Очень много константинопольских—также венецианских. Хорошо.

\* Шедевр.—Р е д.

## Зала 21—Пьемонт

Опять много пейзажей, и иные, по итальянскому обыкновению, хороши.

Странная *Vittoria* [Победа] *Carena Felice* [№ 2]. Голая женщина держит в руках статуэтку победы. Лица женщины не видно—только обнаженное тело, резко выделяющееся на красной одежде, спущенной.

№ 1 [Carena]. *I viandanti* [Путники]—какие-то странные, плохо одетые, усталые люди куда-то идут. Ночь. Вдали постройки. Куда они идут?

## Зала 20

*Camillo Innocenti* и другие римские артисты

Хорошо [№ 2] *Mattino* [Утро]—молодая женщина перед туалетным столиком (в серых тонах).

Есть разумеется и «nudo»\*: № 12 *Doro il bagno* [После купанья]—голая женщина, среднего роста, довольно полная, с золотистыми волосами стоит спиной к публике. *Wozu?* У древних «nudo» выражало идеал, ср. Дорифора<sup>29</sup>, Апоксименоса<sup>30</sup> и др. А эта голая женщина? Идеал? Что идеального в ее теле? Не знаю.

## Зала 24

Скульптуры Франческо Јегасе (Ераче)

№ 1. Фридрих II. Для неаполитанского университета. (Для фронтона. Gesso) \*\*.

№ 6. *Eroe del Fortino Vigliena* [Герой форта Вильена] (*Antonio Toscano*). Крикливо.

Чудная головка [№ 2] «*Montevergine*»—мрамор\*\*\* и превосходнейший рисунок карандашом [№ 18] *Carbonella* [Горящие угли]. *L'eroe del Fortino Vigliena*, республиканец 1848 г., собирается взорвать бочку с порохом. Претенциозная фигура.

## Зала 31 [веранда]

Скульптура

№ 1 [Bugatti Rembrandt. *Dieci minuti di riposo*. Десять минут отдыха]—шестерка лошадей, везущих телегу с тяжелой каменной глыбой. Остановились отдохнуть. Усталые лошади с жадностью едят овес из мешков, подвешенных к их мордам. Хорошо (Рембрандт

\* «Голое тело».—Р е д.

\*\* Гипс.—Р е д.

\*\*\* Мрамор.—Р е д.

Бугато). Усталые лошади напоминают усталых работников, как их изображают некоторые жалостливые художники вроде Meunier\*.

№ 10. La danza del orso [Танец медведя] того же скульптора. Хорошо.

NB. Опять вернулся к бунту ткачей [Зала 36—37. Скульптура Kollwitz Käthe. La rivolta dei tessitori]. Нет, № 60, где они перевязаны, это не пролетарии, а Калибан многоголовый, побежденный своим хозяином Просперо<sup>31</sup>. Особенно один стоит на переднем плане спиною, руки связаны назад. Головы обращены вправо. Выражение животного \*\*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Теория обнищания Маркса заключается в том, что развитие капитализма неизбежно приводит к ухудшению условий труда, ухудшению положения рабочих и углублению пропасти между трудом и капиталом. Рост безработицы, нищеты и пауперизма вместе с образованием резервной армии оказывают давление на заработную плату занятых рабочих. Накоплению богатств на одном полюсе соответствует накопление нищеты, невежества и рабства на другом.

Теории обнищания не противоречит временное, частичное повышение заработной платы. Ибо «по мере того как, говорит Маркс, капитал накапливается, положение рабочего должно ухудшаться, какова бы ни была, высока или низка, его оплата» (Маркс, Капитал, I т.).

<sup>2</sup> О сопоставлении искусства импрессионистов, равнодушных к идейному содержанию произведения и ограничивающих свое внимание областью ощущений, с глубоко идейным искусством Леонардо да Винчи см. в статье Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь», т. XIV, стр. 168—169.

<sup>3</sup> Солипсизм—точка зрения субъективного идеализма, доведенная до своих крайних выводов, до полного отрицания внешнего мира. Единственной реальностью, согласно учению солипсизма, является индивидуальный субъект, «я».

<sup>4</sup> В а т т о Антуан (1684—1721)—французский художник, изображавший пасторальные, военные и театральные сцены и галантные празднества. Его картины, проникнутые лирической мечтательностью, говорят условным языком о счастливом человечестве среди прекрасной природы.

<sup>5</sup> Крестьянские похороны особенно выразительно изображены Некрасовым в стихотворении «Мороз-красный нос», которое повидимому и имеет здесь в виду Г. В. Плеханов тем более, что именно это стихотворение послужило сюжетом для картины Перова «Похороны крестьянина» (см. след. прим.).

<sup>6</sup> П е р о в В. Г. (1832—1882)—художник, один из представителей так называемого «передвижничества», тенденциозного реалистического искусства, господствовавшего в России в 60—70-х годах XIX в. Для Перова характерно стремление к тонкой передаче действительности и внутреннего мира человека. Картина, которую имеет здесь в виду Г. В. Плеханов, «Похороны крестьянина», написана в 1865 г. и находится в Москве в Третьяковской галлерее. На этой кар-

\* Метра 1 $\frac{1}{2}$  длины и сантиметров 30 вышины.—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Кроме приведенных выше, в каталоге имеются следующие заметки Г. В. Плеханова:

В зале 15 № 1. Nomellini. Nuova gente (Новые люди).—заметка: «Статуи из музеев идут гулять в день 1 мая. Одна с красным знаменем, но ужасный колорит. И абстрактные новые люди». Там же № 9. Graziosi. Ulfonditore (Литейщик)—заметка: «Во вкусе Meunier, но хорошо».

В венгерской зале № 54 Munkácsy. Ritratto del cardinale Lodovico Haynald—заметка: «Очень хороший портрет. Один из лучших на выставке».—Р е д.

тине изображена крестьянка, везущая на тощей кляче гроб мужа-кормильца, по бокам которого прижались осиротевшие дети. В небольшой сценке Перов сумел дать яркий образ русской пореформенной деревни 60-х годов. За единичным горем изображенной им женщины вскрывается беспомощное социальное положение крестьянства современной Перову России.

<sup>7</sup> См. прим. 7 к реферату «Искусство и общественная жизнь».

<sup>8</sup> Б а л ь м о н т К. Д. (род. в 1867 г.)—представитель старшего поколения символистов, поэт безвременья, выступивший в период реакции, в эпоху отрыва интеллигенции от общественных интересов. Развивая в своих стихотворениях мотивы индивидуализма в духе нищезанятия, он провозглашал себя сверхчеловеком и величайшим поэтом, перед которым «другие поэты—предтечи». Цитируемое Г. В. Плехановым стихотворение, вызвавшее немало насмешек у современников, начинается словами:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,  
Хочу одежды с тебя сорвать...

и кончается словами: «Я так хочу».

<sup>9</sup> Ш т у к Франц (1863—1928)—немецкий художник, гравер и скульптор, символист, на котором отразились влияния импрессионизма. В основном следовал тематике Бёклина, но в своих излюбленных сюжетах—нимфах, фавнах, кентаврах—олицетворял не силы природы, а человеческие страсти. Штук был одним из крупнейших мастеров стиля «модерн».

<sup>10</sup> Саломея—дочь жены Ирода Иродиады, потребовавшая по наущению матери головы Иоанна-крестителя в награду за свой сбольствительный танец. В своей драме «Саломея» Оскар Уайльд трактует ее как необузданно страстную женщину, добивающуюся любви Иоанна-крестителя и требующую от Ирода его головы, чтобы поцеловать ее хотя бы в мертвые уста.

<sup>11</sup> Парфенон—главный храм в древних Афинах, посвященный богине Афине, колоссальная статуя которой, работы Фидия, украшала храм. На щите Афины была изображена барельефом битва амазонок.

<sup>12</sup> Г. В. Плеханов имеет в виду картины художника Haverman'a на шестой международной выставке в Венеции 1905 г.

<sup>13</sup> Г. В. Плеханов усматривает причину превосходства графики в том, что «масляные краски дают художнику гораздо большие технические возможности пуститься в погоню за парадоксальными эффектами и ограничиться изображением одной только внешности»—см. статью «Пролетарское движение и буржуазное искусство», т. XIV, стр. 89.

<sup>14</sup> Гамадриада—лесная нимфа, рождающаяся и умирающая с деревом, в котором она обитает.

<sup>15</sup> Слова Базарова, героя тургеневского роман «Отцы и дети», нигилиста и «циника», об Одинцовой, обращенные к его другу Кирсанову.

<sup>16</sup> «Мыслитель»—знаменитая скульптура Родэна, законченная им в 1904 г. и воздвигнутая по общественной подписке в Париже перед Пантеоном. В настоящее время находится в саду музея Родэна.

<sup>17</sup> Первая строка стихотворения Некрасова «Ночь».

<sup>18</sup> Так называется последняя глава в книге Maclair'a «Trois crises de l'art actuel». См. ниже выписки из этой книги с пометками Г. В. Плеханова.

<sup>19</sup> Голландские реалисты XVII в.—блестящая плеяда художников, знаменовавшая с начала XVII в. расцвет голландской живописи: Рембрандт, Терборх, Броувер, Адриан Ван-Остаде, Герард Доу, Метсю, Вауверманс, Псттер и др. Являясь идеологами буржуазного общества, эти живописцы изображали преимущественно реальный быт повседневной жизни; живопись их носит ограниченный и чисто земной характер, но для нее характерны глубина чувства и тонкая человечность.

<sup>20</sup> Б ь е р н с о н Бьернстьерне (1832—1910)—норвежский писатель и общественный деятель, убежденный демократ, много сил отдавший пропаганде освобождения Норвегии от шведской королевской власти. Литературное творчество Бьернсона сосредоточивалось главным образом на социальных и моральных темах. Ведя, подобно Ибсену, непримиримую борьбу с «мещанством»



в его разнообразных проявлениях, Бьернсон являлся, как и Ибсен, представителем промежуточных слоев мелкобуржуазной интеллигенции, стремившихся к примирению классовых противоречий.

<sup>21</sup> Доктор Штокман—герой драмы Ибсена «Враг народа», бунт которого против общества носит анархистский, эгоцентрический характер. Одиночество возводится им в культ. «Самый сильный человек тот, кто совсем одинок»—таков девиз доктора Штокмана.

<sup>22</sup> Героиня романа Кнута Гамсуна «Миражи» (больше известного под заглавием «Мистерии») — Дагни.

<sup>23</sup> Бранд—герой одноименной драмы Ибсена, непримиримый враг всякого оппортунизма и буржуазной пошлости. Но его революционный лозунг «Все или ничего» не наполнен никаким содержанием. Социальная природа Ибсена с его мелкобуржуазным индивидуализмом делает бунт Бранда беспредметным и бесплодным. См. статью Г. В. Плеханова «Генрик Ибсен», т. XIV, стр. 193—237.

<sup>24</sup> Намек на явления, сопутствовавшие политической реакции в России того времени. Отход интеллигенции от революции после ее поражения в 1905 г. сопровождался обостренным интересом к половой проблеме, распушенностью нравов, возводившейся в принцип, мистическими настроениями, богоискательством, богостроительством и т. д.

<sup>25</sup> Теория итальянского антрополога Чезаре Ломброзо (1836—1909) состоит в том, что преступность является следствием не социальных причин, а физического вырождения человека. Согласно этой теории, существуют «прирожденные преступники», мерами социальной защиты против которых должны быть только смертная казнь, пожизненное заключение или высылка на несбитаемые острова. Причем эти меры следует применять, даже не выжидая факта преступления. Теория Ломброзо представляет собой яркую попытку переложить ответственность за преступления с буржуазного общества на наследственность и законы природы.

<sup>26</sup> Достоевский в одном из первых своих произведений «Записки из мертвого дома» и Оскар Уайльд в одном из последних своих произведений «De profundis», написанных на основании личных переживаний на каторге и в тюрьме, проводят одну и ту же идею об искуплении преступления страданием.

<sup>27</sup> О знаменитой картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», написанной на стене миланского монастыря С. Мариа делла Грацие и значительно пострадавшей от времени, Г. В. Плеханов говорит в своей статье «Искусство и общественная жизнь», т. XIV, стр. 169.

<sup>28</sup> Каналлетти, псевдоним Бернарда Беллото (1720—1780)—итальянский художник-пейзажист. О Каналлетти Тэн говорит в главе «Venise» своей книги «Voyage en Italie», Paris 1895, стр. 301, характеризуя его вместе с другими художниками—Guardi, Longhi—как представителя эпохи упадка венецианской живописи. С ними, по словам Тэна, «начинается» новая живопись, живопись пейзажа и жанра. Воображение слабеет, копируются мелкие сценки реальной жизни и красивые виды окружающих зданий... Но эти сумерки низверженного города так же нежны и так же блестящи, как заход венецианского солнца. Наряду с беззаботностью брызжет веселье. В мемуарах писателей и картинах художников нет ничего, кроме государственных и частных торжеств».

<sup>29</sup> «Дорифор» («Копьеносец») — знаменитая в древности статуя греческого скульптора Поликлета, представлявшая стройного нагого юношу, держащего копье на плече. Статую эту считали «каноном», образцом идеальной соразмерности частей и форм мужской фигуры, достигшей окончательного развития.

<sup>30</sup> «Апоксиомен» — статуя греческого скульптора второй половины IV в. до н. эры Лисиппа, бронзовый оригинал которой принадлежал императору Тиберию, а мраморная копия находится в Риме в Ватикане. Статуя изображает фигуру нагого юноши, соскребающего с себя пыль палестры. Статуя полна движения и оправдывает приписываемое Лисиппу изречение: «Поликлет создавал людей такими, каковы они суть, я изображал их такими, какими они нам кажутся».

<sup>31</sup> Калибан — получудовище-получеловек, фигурирующий в комедии Шекспира «Буря» и в философской драме Ренана, озаглавленной его именем. В последней Калибан олицетворяет демократию, торжествующую над искусством («Ариель») и наукой (Просперо).

## ОСЕННИЙ САЛОН 1912 г. В ПАРИЖЕ

(Записная книжка № 217)

Записи сделаны в книжке формата 14,5 × 9 в твердом клеенчатом переплете черного цвета. Из 106 листов, составляющих книжку, 44 заняты заметками о выставке. Остальные листы в большинстве не заполнены. Записи сделаны наспех, карандашом.

Странное дело! Они говорят о красоте, а красоты-то и нет в их произведениях<sup>1</sup>. *La crise de la laideur*. Некрасивы тела, ужасен колорит. И это, главным образом у «chercheurs» \*. Остальные прилизанные *mediocrités* \*\*. А возможности огромные—техника нынешняя хороша, но они ею не пользуются. Они ищут. Непроизвольное признание того, что без идеи нельзя.

Тархов—1617 и др. (4 кар[тины]) и колорит ужасен и техника слаба.

Абрамович, № 2. *Scène champêtre* [Деревенская сцена]—ни смысла, ни колорита. А иногда вдруг поразит вас пейзаж—прелестный, свидетельствующий о силе соврем[енной] техники.

1351—*P i s a b i a*. *Danse à la source* [Танец у источника]—это ребус, смешной и странный.

Тут же *Têtes* [Головы] *Modigliani*, с длинейшими носами.

*Salle XI*

1002—*Les Montagnards* [Горцы].

С к у л ь п т у р а в той же зале XI. Нелепая группа.

NB. Архипенко. *La vie familiale* [Семейная жизнь]. Изумительно своей нелепостью. Господи! Где же красота?

Гиппиус об одиночестве: не добро быть человеку единому. Комментировать<sup>2</sup>.

*Salle XII*

№ 12. Женщина с попугаем.

Им (кюбистам и проч.) хочется нового. Это естественно. Старое надоедает. Если бы они не отворачивались от жизни, то новое было бы: его всегда много в общ[ественной] жизни. Пример Давида. Но, отвернувшись от нее, поневоле приходится искать его наудачу, сегодня у полинезийцев, завтра у негров и т. д. Получается нечто н е с у р а з н о е. Они ищут необыкновенного; их не удовлетворяет буржуазная проза. Но они ищут его не там, где следует. И находят лишь уродливое<sup>3</sup>.

*Зала XI*

1036. А. Lhote, *Jugement de Paris* [Суд Париса].—Тут уместна красота. Но ее нет и следа.—Сочленения точно у деревянных кукол;

\* Искателей новизны.—Р е д.

\*\* Посредственности.—Р е д.

формы тела ужасны; острые грани вместо округлостей.—Пейзаж средневековый замок в середине, а вправо от зрителя деревенька с готической колокольней. Нарисовано ребячески. Колорит, где преобладают зеленые и синие тона,—прямо невероятен.

### Р и с а в и а

1350. La source, Danse à la source [Источник. Танец у источника].

1351. Два вороха геометрических, не столько кубических, сколько многогранных фигур; № 1350—преобладают коричневые, если хотите, бурые тона, а в 1351—красные. Красный цвет даже недурен, но тут уместно вспомнить замечание Фехнера о цветах<sup>4</sup>.

1571.—Мельница. Что это мельница, об этом можно догадаться только по чему-то отдаленно похожему на кусочек (четвертую часть) колеса. Ни перспективы ни сколько-нибудь осмысленного рисунка. Колорит такой, что о красоте его и речи быть не может.

1181.—

1573.—Après le bain [После ванны]. Эта картина побивает рекорд. Ее надо видеть, чтобы понять, до чего она нелепа. Описанию эта нелепость не поддается.

А они и пишут в настроении, желанном для Ренана. Кто-то работает за них, а они дурят<sup>5</sup>. Должны ли они? Должны, пока пролетариат не положит этому конец.

№ 1711. Villon, Nature morte. La femme en bleu [Натюрморт. Женщина в синем] F. Leger. Опять рисунок, нелепость, возведенная в куб, а колорит ужасный<sup>6</sup>.

№№ 1195 и 1196.—Метцэнже 1) Danseuses [Танцовщицы] и 2) Paysage [Пейзаж]—можно бы переставить названия—впечатление не изменилось бы. (А видно, что это талантливый человек).

Р е к о р д побивает Амадео де Суза Кардозо.

Модильяни. Головы (изваяния) с невероятно длинными носами и с маленьким и ромбоидальным ртом.

В скульптуре рекорд побивает Архипенко, а из 2 его вещей наиболее «ератанте» \*—La baigneuse [Купальщица] № 47.

В живописи с португальцами может поспорить наш соотечественник Марк Шагалль—№ 318 и 320.

### В зале № III

№ 613. Baigneurs [Купальщики]—в том же роде, что и в зале XI. №№ 518, 519, 520. Наиболее замечателен № 518. Буколического в этой чепухе очень мало.

Здесь № 111—знаменитый А н р и М а т и с<sup>7</sup> № 770 (см. каталог, стр. 131) Intérieur \*\*. Голая женщина, плохо нарисованная, лежит на

\* Сногшибательная. — Р е д.

\*\* Интерьер.—Р е д.

чем-то вроде войлока (одного цвета с телом). В изголовьи — огромный стеклянный аквариум. Все это на чем-то вроде *table d'architecte* \* или столярного станка.

№ 1172. Salle VI—нелепейший пейзаж. М а з н я.

### Salle III

№ 386.—Тоже что-то кубическое.—Polonais.

Даниил Россин, 1462—63. Тоже кубический человек.

NB.—Кругликовой вещи—не дурны, но зато она и не м у д р - ст в у е т л у к а в о. Крайние левые суть крайние правые.

Th. Gautier. Il est des coeurs épris du triste amour du laid. Poésies complètes, t. I, Ribeira\*\*.

Baudelaire. Curiosités esthétiques\*\*\*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Та же мысль выражена Г. В. Плехановым в печатаемом выше конспекте лекции 12 ноября 1912 г. на тему «Искусство и общественная жизнь». Там Г. В. Плеханов говорит:

«Начали с культа красоты, а довели до того, что она совершенно отсутствует в произведениях наиболее «передовых мастеров» нашего времени. Salon de printemps. Академизм; salon d'automne—где красота?»

<sup>2</sup> О Гиппиус см. подробно в статье Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь», т. XIV, стр. 161—168.

<sup>3</sup> Об отношении Г. В. Плеханова к кубистской живописи см. в той же статье, т. XIV, стр. 170—172.

<sup>4</sup> См. выше прим. 35 к циклу из шести лекций.

<sup>5</sup> См. статью «Искусство и общественная жизнь», т. XIV, стр. 176.

<sup>6</sup> О картине Леже см. там же, стр. 172.

<sup>7</sup> М а т и с с Анри (род. в 1869 г.)—французский художник, глава группы так называемых «диких», которые цвет считали основным фактором живописи. В своих картинах Матисс оперирует большими поверхностями чистого цвета без переходных тонов, игнорируя объемы и передачу пространства. Упрощенный, схематический контур придает острую выразительность его полотнам.

## ДВАДЦАТАЯ ВЫСТАВКА НЕЗАВИСИМЫХ ХУДОЖНИКОВ В ПАРИЖЕ

### (Записная книжка № 210)

Записи сделаны на первых 4 листках записной книжки формата 14 × 10 в черном полотняном переплете. Большая часть записей сделана скорописью, наискось, карандашом. В той же книжке находятся заметки о посещении Сен-Жерменского музея первобытного искусства в Париже, перемежающиеся с зарисовками экспонатов, и выписки из книг о первобытном искусстве. Большая часть листков не исписана.

\* Чертежного стола.—Р е д.

\*\* Он из тех душ, которые охвачены прискорбной любовью к безобразному. Полное собрание стихотворений Рибейра, т. I.—Р е д.

\*\*\* Бодлэр. Эстетические курьезы.—Р е д.

## 20-EME EXPOSITION\*

*Artistes independants*

№ 347. Bréal. Etude de nu [Этюд голого тела]. Голая женщина сидит в кресле. Тут нет и не может быть великой идеи.

1067. Человек на коленях, голова прижата к коленям. На его спину, зажмурив глаза, кладет свою голову какой-то светло-зеленый тигр в такой позе, которая очевидно противоречит всем законам механики. На заднем плане город и 2—3 группы куда-то спешащих людей в ярких одеждах. Нелепый символизм\*\*.

1272. Адам и Ева синевато-желтого цвета. На них с дерева смотрит змей с лицом sigé\*\*\*. На заднем плане, отделенные ручьем, стоят какие-то дамы в костюмах, похожих на современные, и некоторые в позах певиц. Колорит нелепый, рисунок очень недурной.

1997. Нелепо-написанные цветы, нелепо-вытаращенные глаза у дамы; нелепый цвет (зеленый) платья. Эта-то нелепость и должна что-то означать.

---

\* Заголовки Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* Слова «нелепый символизм» приписаны сбоку.—Р е д.

\*\*\* Священника.—Ред.

## МУЗЕИ

### ЛЮКСЕМБУРГСКИЙ МУЗЕЙ В ПАРИЖЕ

(Записная книжка № 204)

Записи сделаны на 11 листах с двух сторон в записной книжке формата 17×11,5 в черном кожаном переплете. Остальная часть книжки не заполнена, за исключением нескольких страниц.

#### LUXEMBOURG \*

I. У Pissaro<sup>1</sup> есть некоторые недурные пейзажи. 1) Le lavoir [Общественная прачешная] 2) Chemin sous bois en été [Аллея летом] 3) La brouette [Тачка]. La brouette очень хорошо. Особенно перспектива.

II. Но Monet<sup>2</sup>—Givre [Иней] на меня не производит впечатления правдивости.

III. Liseuse [За чтением] Renoir'a—зеленоватый колорит и голубоватый. Оба неестественны.

La balançoire [Качели] Renoir'a—совсем бог знает что.

Rodin. La vieille Heaulmière [Старуха Омьер]<sup>3</sup> Очень хороша.

Sisley—Bords de la Seine [Берега Сены] хороши.

Renoir—Torse de jeune femme au soleil [Торс молодой женщины на солнце]. Колорит и пятна невозможны, а женщина хороша.

Monet. Eglise de Vetheuil [Церковь Ветени] очень хороша, хотя в колорите (освещение реки) есть неестественность. Плохо передана природа.

Его же Le déjeuner [Завтрак] невозможно по колориту и по неотределанности рисунка.

Les toits rouges [Красные крыши] Pissaro—слабо.

Les rochers de Belle Isle [Скалы Бель-Иля] издали хорошо. Но вблизи ужасно.

Pissaro—La moisson [Жатва]—хорошо.

Les écoles étrangères [Иностранные школы].

Импрессионизм проник и в Южную Америку. Rusine [Santiago]. Cours d'orangers [Дворы с апельсиновыми деревьями].

---

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

Zola называет une oeuvre d'art: un coin de la nature vu à travers un tempérament\*. Про многие из импрессионистских пейзажей можно сказать: un coin de la nature vu à travers la безидейность\*\*. Из безидейности происходят фокусы с освещением. Что импрессионисты, собранные в Salle Caillbotte<sup>4</sup>, большие мастера—это все-таки не подлежит ни малейшему сомнению.

Les Tuileries [Тюльери] Monet—совсем не разберешь, что это такое. Почему это Tuileries? Неизвестно. Ecoles étrangères.

### С и м в о л и з м:

Schwabe: Sur le chemin de la vérité [На пути истины].

Его же L'ange de la mort [Ангел смерти].

Gustave Moreau. L'apparition [Видение]. (Нет, это С а л о м е я видит голову).

Oedipe et le Sphinx [Эдип и Сфинкс]; La Péri. Les plaintes du poète [Жалобы поэта]. Le jeune homme et la mort [Юноша и смерть].

В Люксембурге есть Adolphe Binet. Les marins [Моряки]. Подражание (?) Малявину<sup>5</sup>; все красное.

Fantin la Tour: La nuit [Ночь].

Bastien Lepage—r é a l i s t e\*\*\*. Его же. Les foins [Сено]—очень хорошо. Mais... et après\*\*\*\*?

Naturalisme\*\*\*\*\* в скульптуре. Dalon. Paysan [Крестьянин].

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> П и с с а р о Камилл (1830—1903)—французский художник, представитель импрессионизма. В отличие от пейзажей импрессиониста Монэ Писсаро вводит в них человеческие фигуры.

<sup>2</sup> М о н э Клод (1840—1926)—французский художник, крупнейший представитель импрессионизма в области пейзажа. Передача света является основной задачей Монэ.

<sup>3</sup> Скульптура Родэна называется собственно «La belle Heaulmière» (Красавица Омьер) по заглавию стихотворения Франсуа Виллона (поэта XV в.), послужившему сюжетом для этой статуи. Она изображает куртизанку, красавицу в молодости, теперь ставшую отталкивающей развалиной.

<sup>4</sup> Salle Caillbotte—одна из зал Люксембургского музея, названная по имени жертвователя.

<sup>5</sup> М а л я в и н Ф. А. (род. в 1869 г.)—русский художник, ученик Репина, испытавший на себе воздействие импрессионизма. Картины его отличаются широкой манерой мазка и декоративностью красочных пятен, среди которых преобладают красные тона. Особенно характерны с этой точки зрения знаменитые малявинские «Бабы».

\* Золя называет произведением искусства: уголок природы, преломленный через темперамент.—Р е д.

\*\* Уголок природы, преломленный через безидейность.—Р е д.

\*\*\* Реалист.—Р е д.

\*\*\*\* Но... а потом?—Р е д.

\*\*\*\*\* Натурализм.—Р е д.

Котик

Об РДК

Кравец

Мем

Желл XVII

Мшз / Кюда -  
Дамба и пруд.  
Колосовская.

Жо 12

Дуб есауленко.  
Муромский  
Басманов

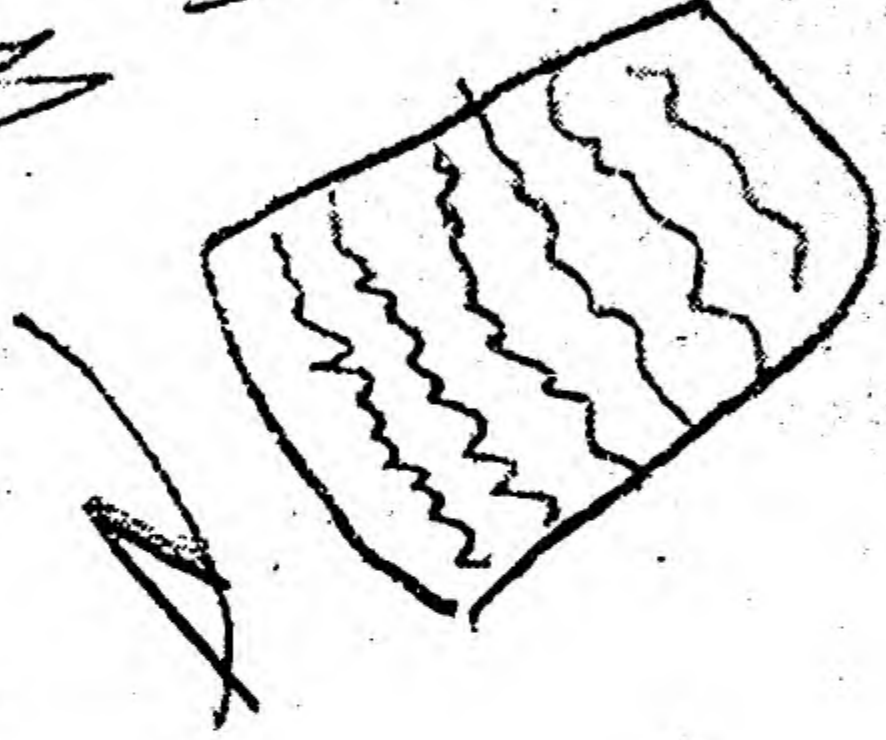
Мемик

Две странички из записной книжки Г. В. Плеханова:  
Заметки об осеннем салоне 1912 г. в Париже



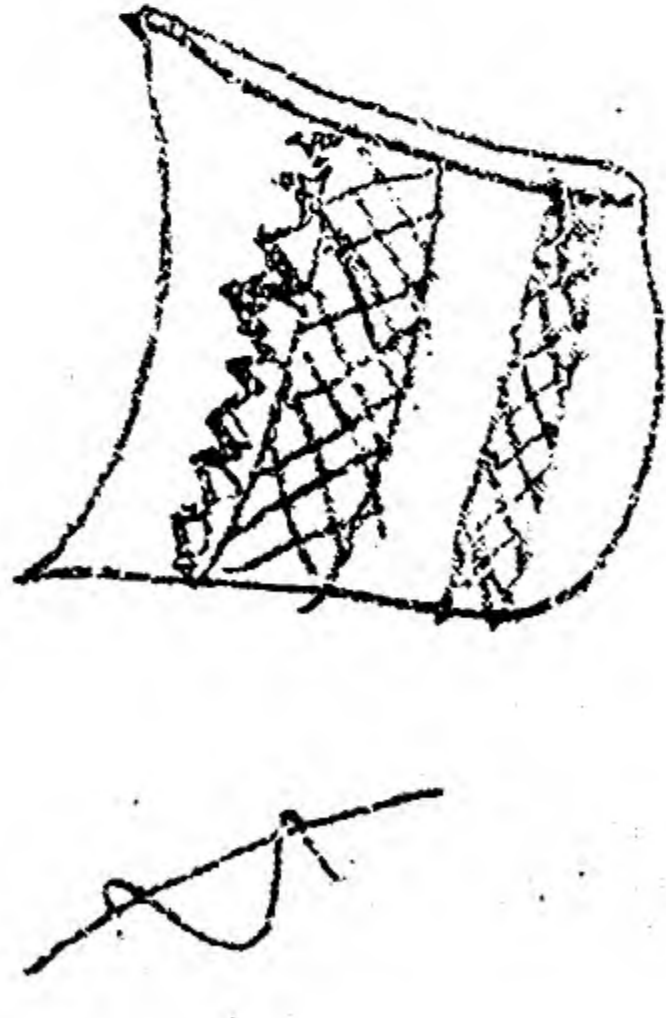
~~No 10730~~

Музей  
Музей  
Музей  
Музей  
Музей

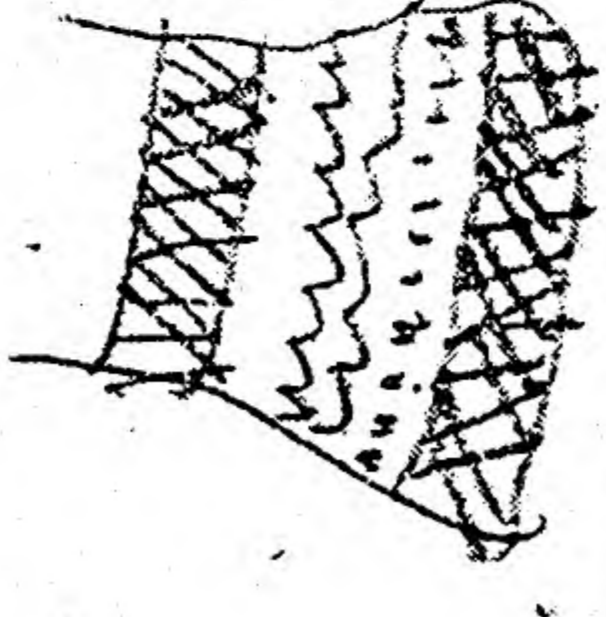


~~№ 11151~~

Vue en terre



№ 11160, зрелый.



Две странички из записной книжки Г. В. Плеханова: Заметки о Музее первобытной культуры в Сен-Жерменском предместье в Париже

## ЛУВРСКИЙ МУЗЕЙ В ПАРИЖЕ

(Записная книжка № 211)

Заметки внесены в клеенчатую черную записную книжку формата 15 × 9 и занимают в ней 17 листов, исписанных карандашом с двух сторон. Остальные листы книжки не заполнены.

## ЛУВР \*

Henner. Saint Sébastien [Святой Себастьян]. Два тона: черный и белый. Это искусственно.

*Louvre, Salle Ia Caze*

## Fragonard]

1) Bacchante endormie [Уснувшая вакханка].

2) La chemise enlevée [Снятая рубашка].

Etude [Этюд]: женщина с книгой. Хорошенькая дама XVIII века.

Greuse—Danaë [Даная]. По рисунку и письму (нагая Даная) очень похоже на живопись Fragonard'a.

## P a t e r

1) Conversation dans un parc [Разговор в парке].

2) La toilette [Туалет].

В нем очень заметно влияние Watteau.

## D r o l l i n g

Femme à sa fenêtré [Женщина у своего окна]. Собственно давидовского тут мало заметно.

Его же: Joueur de violon [Скрипач]. То же замечание.

*Salle II*

Girodet Trioson. Le sommeil d'Endymion [Сон Эндимиона]. Этот классицизм никого вдохновить не может: это страшно холодная вещь.

Guérin. L'aurore et Céphale [Аврора и Кефаль]. Там же, то же замечание.

G é r a r d. Daphnis et Chloé [Дафнис и Хлоя]. Там же, то же, хотя и в меньшей степени. Голова спящей женщины все-таки живее.

*Salle III*

G é r i s a u l t. У него в рисунке заметно влияние классиков, как у Грёза—влияние школы Бушэ.

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

Guérin. Hippolyte accusé par Phèdre se défend devant Thésée [Ипполит, обвиненный Федрой, защищается перед Тезеем]. Холодно.

В Бруте суровая простота г р е к а<sup>1</sup>. Здесь нет.

Тот же, там же. Pyrrhus prenant sous sa protection Andromaque et Astyanax [Пирр, принимающий под свое прокровительство Андромаху и Астианакса]. Тот же эффект мог бы быть сильнее, если бы живопись была близка к жизни. Астианакса трудно жалеть: очень уж он классичен.

Soshera u. L'intérieur de l'école de David [В мастерской Давида]. Тут «классична» поза натурщика. И только. А в общем она не иллюстрирует моей мысли об упадке школы Д[авида]<sup>2</sup>, как это делают картины Guérin.

Guérin. Clytemnèstre et Egiste s'apprêtant à tuer Agamemnon [Клитемнестра и Эгист, готовящиеся убить Агамемнона]—холодно. На нее должно быть намекал Жерико, говоря, что Клитемнестры его не вдохновляют.

Жерико (всадник) висит рядом с Гереном (Пирр). Тут условное величие—там жизнь, хотя бы и лишенная общественной подкладки.

Guérin. Эней и Дидона (XVI). Le «grand tableau» [большое полотно] страшно холодно сравнительно с Жерико и особенно Де-ля-Круа. Этот последний нашел выражение для страсти, а Жерико его и с к а л.

Когда долго смотришь великие произведения искусства, то является какое-то спокойное сознание великой родственной силы. И это сознание радостно.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Имеется в виду картина Давида «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей», выставленная в Париже в 1789 г.

<sup>2</sup> Мысли Г. В. Плеханова о причинах упадка школы Давида развиты им в статье «Французская драматическая литература и живопись XVIII в.», т. XIV, стр. 113.

### МУЗЕЙ ПОЛЬДО-ПЕЦЦОЛИ В МИЛАНЕ

(Записные книжки № 212 и 230)\*

Записи сделаны в двух книжках. Первая, в голубом полотняном переплете, имеет формат 15 × 9. Заметки о музее Польдо занимают в ней первые 8 листов, исписанных очень размашистым почерком с двух сторон. Остальная часть книжки занята заметками о церкви св. Амброджио, амброджианской пинакотеке и пинакотеке Брера в Милане. Часть листов не исписана. Книжка № 230 в черной клеенчатой обложке имеет формат 11 × 7,5. Заметки о музее Польдо занимают в конце книжки 13 листов, исписанных с двух сторон. Начало книжки занято выписками и заметками на различные темы.

\* Записи Г. В. Плеханова дополнены по каталогу музея: «Museo artistico Poldi-Pezzoli. Via Morone, 10 Milano. Catalogo. MCMV».—Р е д.

## MUSEO POLDO \*

## (Записная книжка № 212)

№ 156. Botticelli. Madonna. Рисунок дов[ольно] плохой: шея совсем плохая. Но в выражении лица есть что-то *troublant*\*\* . Цвет волос чудный, точно спелые ржаные колосья.

[№ 663]. Bernardini Luini. Lo Spos[alizio] di S. Caterina [Обручение св. Екатерины]. В лице Мадонны много грустной осмысленности.

Почти рядом № 659 [его же]. Шествие Христа на крест. Лицо Мадонны в слезах, угол рта так естественно опущен книзу от горя.

Здесьнему Содоме [Antonio Bazzi detto il Sodoma №№ 576, 671—684] далеко до Сьенского<sup>1</sup>. Там он великолепен.

Много *Solarì*, но впечатления сильного не производит. Рисунок иногда неважный. Пример № 657 Св. Катерина. Левая рука нарисована. Написано плохо. Выражения мало.

То же и в *Riposto in Egitto* [Отдых по пути в Египет] № 655. Лицо Мадонны застывшее.

№ 642. *Boltraffio*. Madonna. Видно влияние Леонардо. Но как мало общего в улыбке Мадонны с улыбкой Джиоконды,—вернее, как мало выразительна эта улыбка. А улыбку они—его ученики—любят все<sup>2</sup>.

Но это беда учеников, схватывать *внешность*. *Gare aux marxistes!* \*\*\*

Из вещей *Solarì* лучше других № 638, S. Antonio [Святой Антоний].

*Bergognone* [№ 640]. Madonna. Ребенок—наивный жест правой руки: поднесена ко рту, он как будто сосет большой палец. Но глаза совсем сонные (разве нарочно?). Но если нарочно, то почему сонное лицо и у Мадонны? Тоже спит? Наконец, ребенок уродлив. Ноги несоразмерно коротки (ср. с туловищем). Ангелы не дурны, но в них какое-то бессмыслие блаженства. Если блаженство всегда должно вести к этому, то да здравствует змей-искуситель, да здравствует грех. О грехе Штука: в нем нет мысли, и это беда нынешних декадентов\*\*\*\*.

## MUSEO POLDO-PEZZOLI \*\*\*\*\*

## (Записная книжка № 230)

Я был неправ перед школой L[eonardo] d[a] Vinci.

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* Волнующее.—Р е д.

\*\*\* Предостережение марксистам!—Р е д.

\*\*\*\* В записной книжке № 212 дальше идет заметка о церкви св. Маврикия (см. прим. 3 к записям о пинакотеке Брера в Милане). После этой заметки идут записи о посещении пинакотеки Брера, печатаемые ниже. Продолжение же записей по музею Польдо находится в другой книжке, № 230.—Р е д.

\*\*\*\*\* Записи велись при вторичном посещении музея. Заголовок принадлежит Г. В. Плеханову.—Р е д.

Esse homo [Се человек] А. Solari [ломбардская зала и № 637]—лицо не из красивых: по лбу струится кровь, рот энергично сжат, а на левой щеке слезинка. (Это особенно важно).

Madonna Bergognone [№ 640] опять кажется мне сонной.

Madonna Voltraffio очень хороша (№ 642).

Св[ятое]с[емейство] А. Salaino [№ 645] не дурно. Мадонна добродушная толстушка.

Б[ернардино] Луини. Св. Джироламо [№ 625] хорош, но ему удаются собственно женщины.

Б[ернардино] Луини. Шествие на крест [№ 659]. Хороша заплаканная Мадонна. Хорош жест палача, ее отталкивающего от Иисуса (подите, не без психологии!). Но лучше всего заплаканная, чудная красавица Магдалина. Она видна в profil—только лицо и часть левого плеча, покрытого ее распущенными волосами. Но какая прелесть. Она действительно страдает. Ее лицо плачет и все-таки прекрасно. Рядом с этими merveilles\* картины старой ломбардской школы не производят впечатления, хотя очень хороши.

Мадонна Фоппы [№ 643] Vincenzo Forra. Madonna col Bambino [Мадонна с младенцем].

Две Мадонны Гауденцио Феррари [№ 650 и 651] совсем не то, что в Бреге<sup>3</sup>.

Riposto in Egitto [Остановка на пути в Египет] Solari [№ 655]. Пейзаж. (Ср. Буркгардта)<sup>4</sup>. Хорош, но Мадонна не выразительна, а Иосиф какой-то слащавый протоиерей\*\*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С о д о м а, псевдоним Джованни Антонио Бацци (1477—1549)—итальянский художник, в молодости испытавший воздействие Леонардо да Винчи. Его художественная деятельность протекала в Сьене, где им созданы прекрасные фрески.

<sup>2</sup> Б о л ь т р а ф и о—один из любимых учеников Леонардо да Винчи, отразивший в своем творчестве приемы и стиль своего учителя.

«Джиоконда» картина Леонардо да Винчи, написанная в 1503—1506 гг. и находящаяся в Луврском музее в Париже. Прославленная загадочная улыбка Джиоконды вызвала особенно много подражаний у учеников Леонардо да Винчи.

<sup>3</sup> В картинной галлерее Брега в Милане (см. ниже), где Г. В. Плехановым отмечены картины Гауденцио Феррари «Поклонение волхвов» и «Мадонна».

<sup>4</sup> В книге Burckhard'a «Le cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie», Paris, s. a. (Путеводитель древнего и современного итальянского искусства) имеется следующее замечание о картинах Андреа Соларио, находящихся в музее Польди (даем его в переводе с французского):

«Коллекция Польди особенно богата работами этого художника: его фигуры Св. Катерины и Св. Жана-Баптиста явно свидетельствуют о влиянии Леонардо; в картине «Отдых в Египте»—сияющий пейзаж, который является настоящим перлом, фигуры отмечены печатью римского влияния...» (стр. 719). ■

\* Чудесами искусства.—Р е д.

\*\* В каталоге отмечена в этом же отделе картина № 667 школы Леонардо да Винчи, приписываемая Чезаре да Сесто, Maria Vergine che sostiene il divin Figlio posato sull' agnello (Дева Мария поддерживает божественного младенца, сидящего на ягненке). Пометка: «Как будто копия с Мадонны в Лувре, только нет св. Анны. Мадонна сидит не на коленях Анны, а на камне»—Р е д.

## ЦЕРКОВЬ СВ. АМБРОДЖИО И АМБРОДЖИАНСКАЯ ПИНАКОТЕКА

(Записная книжка № 213)

Записи сделаны на 14 листах с двух сторон очень размашистым почерком в конце книжки № 212, описанной выше (см. музей Польдо-Пеццоли).

## S. AMBROGIO \*

Ansperto da Biassono Arcivescovo di Milano dal DCCCLVIII al DCCCLXXXI eresse questo atrio\*\*.

Интересны колонны в атр[иуме]. На одной изображен в капители центавр, ноги которого похожи на лягушечьи лапки с плавательными перепонками.

## AMBROGIANA \*\*\*

№ 8 Isabella d'Aragon [Изабелла Арагонская]. Кто бы ни был ее автор, но эта вещь не уступит Джоконде, и рядом с ней—другие, даже Луини, безжизненны. Это живое лицо, и сколько тут простоты. Впрочем, насчет Луини надо сделать исключение. Vis-à-vis есть его святое семейство. Какая прелесть. Хороши мальчики, хорош Иосиф, хороша св. Анна, но лучше всех Мадонна. Здоровая, полная женщина, типа св. Катерины, с выражением счастья на лице, смотрит на мальчиков с улыбкой задумчивого счастья. А Анна говорит ей о чем-то, подняв палец вверх. Не о судьбе ли ее сына? Тогда улыбка неуместна. Хорош мальчик, не чета мальчику Боттичелли, который есть уродик.

Хороша копия с Иоанна Крестителя Леонардо. Копия сделана Салаино.

Мадонна Марко д'Оджионе ничего себе, но куда до Б. Луини. Эх, не люблю я учеников Леонардо.

Тэн, как видно, ошибся, две женские головы au crayon rouge\*\*\*\* находятся не в Брере, а в Ambrogiana. Особенно один en face—изумителен. И тут улыбка. Кажется, довольно одних этих рисунков, чтобы увидеть, какой Леонардо великий м а с т е р. Интересна любовь его к гротескам. Их масса, и всевозможных. Это своего рода полемика живопис[ца], любящ[его] красоту.

## Больштраффио. Рисунки

Фр\*\*\*\*\*... и Изабелла Арагонская карандашом, сделанная Больштраффио, х о р о ш и.

Луини: Иисус в его большой фреске в Амброзиане плох. Полн[ый] самодоволь[ства].

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* Ансперто да Биассоно, архиепископ миланский, между 1358 и 1381 гг. воздвиг этот атриум.—Р е д.

\*\*\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\*\*\* Красным карандашом.—Р е д.

\*\*\*\*\* Слово не разобрано.—Р е д.

ПИНАКОТЕКА БРЕРА В МИЛАНЕ<sup>1</sup>

## (Записная книжка № 212)

Записи сделаны на 58 листах с двух сторон размашистым почерком в книжке № 212, описанной выше (см. музей Польдо-Пеццоли). Записи о музее Брера занимают всю среднюю часть книжки.

## BRERA \*

Foppa (фрески) ne me dit pas grand' chose<sup>\*\*</sup>; его же Martirio di S. Sebastiano fait souvenir de Sodoma<sup>\*\*\*</sup> к своей н е в ы г о д е<sup>2</sup>. Bergognone:

1) S. Marta. Caterina e M[aria] Maddalena недурно.

2) Madonna—лицо наивной худенькой девочки.

3) S. Barbara, S. Rocco et S...<sup>\*\*\*\*</sup>? S. Barbara ж е н щ и н а (пикантная), а Мадонна девочка.

Gaud[enzio] Ferrari. Adorazio dei magi [Поклонение волхвов]. Мадонна манерна.

Luini: 1) Magdalena хуже S. Lucio.

B. Luini. Mad[onna] col figlio [Мадонна с сыном], S. Antonio, S. Barbara. Э т а напоминает типы S. Maurizio<sup>3</sup>.

Хороша его S. Ursula (№ 47).

№ 63. Мадонна слащава.

A. Solaino (№ 83) Мадонна слащава и опять дети играют с барашками. Скучно.

№ 79. Marco d'Oggiono. Morte della Madonna [Смерть богоматери]—попытка выразит[ельной] жив[описи]. Так себе. Но как далеко до Винчи (avis...<sup>\*\*\*\*</sup>).

№ 80. Его же Apostoli [Апостолы] тоже хороши. Немного сцена о ж и в л е н [н е й]. Видно, что вспоминает С е п а [Вечерю]<sup>4</sup>.

81. Лучше его Le pozze di Cana [Свадьба в Кане].

Fr. Torbida (Il moro di Verona [Мавр из Вероны]) хороший портрет.

№ 99. (Муж[чина] средних лет).

№ 105. Paris Bordone. Gli amanti veneziani [Венецианские любовники].

Хороши Incarnati [Демоны]—хороши ткани, хороши эти могучие б у р ж у а з н ы е тела, т. е. могучи собственно ж е н с к и е тела. Золотые волосы.

№ 107. Его же Крещение Иисуса. Нет, не выходит религиозная живопись.

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* Не произвели на меня большого впечатления.—Р е д.

\*\*\* Мученическая смерть св. Себастьяна вызывает в памяти Содому.—Р е д.

\*\*\*\* Имя не разобрано.—Р е д.

\*\*\*\*\* Следующее слово, начинающееся с русского «Н» и недописанное, не поддается расшифровке.—Р е д.

Интересно *S e n a s o l o* [Тайная вечеря] Тициана. Тот же момент, что и у Леонардо, и сцена оживленная, но не то впечатление. Столовая украшена между прочим *с т а т у е й* голой женщины и голого мужчины.

№ 119 *Palmo Vecchio*. *Adorazione dei magi* [Поклонение волхвов]—вещь хор[ошая], но религиозного тут нет ничего.

Тоже *Veronese*. *Le nozze di Cana*. Это—венецианский банкет.

В этом отношении один *Tintoretto*, пожалуй, составляет исключение. Недурно его *Cristo de posto* [Снятие с креста] № 149.

№ 140. *P. Veronese*. *La cena in casa di Fariseo*. [Ужин в доме фарисея]. Это опять роскошный венецианский банкет. Иисус—молодой гордый патриций, а грешница—роскошно одетая роскошная женщина.

№ 148. Опять *Adorazione dei magi* [Поклонение волхвов] *Veronese*. Неоп[ределенное] впечатление, но хо[ро]ша здесь *з е м н о й* к р а с о т о й Мадонна. Роскош[ная] жен[щина].

Но какой чудный портрет *del conte Antonio Poria* Тициана № 180 и как хороша его *Testa di vecchio* [Голова старика] № 181.

### Зала VI

№ 182. Его же *San Girolamo* слаб—мелодраматичен (в одной комнате).

### Зала VII

*Lorenzo Lotto*. *Vecchio gentiluomo* [Старый господин].

Его же № 184. *Moglie di messer Tebo da Brescia (?)* [Жена г-на Тебо из Брешии]. Тело хорошо, а выражения нет. Ср. с Винчи (роскошные самки) ср. с фламандками.

Хорошо (Sala IX) *A. Mantegna*. *Madonna*. Ангелы имеют тупой вид. Куда им до амуров! Если бы Дидро их видел, он простил бы Бушэ его амуров<sup>5</sup>.

Мертвый Иисус в ракурсе это *tour de force, niente religia\**.

№ 207. *Carlo Crivelli*. *Madonna della candeletta* [Мадонна со свечей] хороша, но стр[анное] лицо, скорее чувственно-мечтательное, мистически-чувственный ротик, со вздернутой полной верхней губой.

№ 214. *Giovani Bellini*. *Pietà* [Благочестие]. Выразительного много, горя реченька бездонная<sup>6</sup>. Но зачем было писать Мадонну не к р а с и в о й с т а р у х о й? Даже без «следов былой красоты»?<sup>7</sup>

Солнечные лучи проникли в комнату, осветили Мадонну Мантини. Хороша! Как живая, и какой свежий колорит. Лицо Мадонны выразительно и даже умно, что у мадонн довольно редко, но куда им до Винчи. В этой Мадонне задумчивость и радость, что бога родила, и опасение: что хорошего выйдет! Впрочем преобладает радость.

\* Смело, никакой религии.—Р е д.



NB. Интересно Виварини (Sala X, № 228). Тот же тип женщины в мадонне, что и у великих венецианцев, но в ней есть еще нечто гиратическое<sup>8</sup>. Но кажется вот сбросит она свой монашеский костюм и не уступит Венерам Тициана.

### Зала XII

Хороши № 245 и 247 портрет Giovanni Galeazzo Visconti и его жены. Висконти—энергичный и умный муж[чина]. (Scuola Lombarda)\*.

### Зала XIV

№ 271. Bernardino del Conti. Madonna col putto [Мадонна с ребенком]. Подражание Леонардо, да какое! Он на всех них наложил свою печать. Школа Lombarda после него—это «*reminiscenze Leonardesche*»\*\*.

Marco d'Oggione № 269 San Antonio di Padova [Святой Антоний Падуанский]. Лицо плаксивой женщины.

Grand Pedro Rizzi тоже подражание Леонардо.

№ 272 (S. XIV) Cesare da Sesto: Madonna del Bassorilievo [Мадонна с барельефа]—лучше всех в этой зале, но ведь это опять копия, подражание Леонардо.

№ 754 (S. XIV) хорошо San Gerolamo-Cesare da Sesto; тут он не копирует учителя, а просто пользуется его методом *et cela fait deux*\*\*\*.

Francesco Napoletano (№ 278, S. XV) очень хорошо. Прекрасная женщина. Много выра[жения], но это чувственное выражение, как у Магдалины G. P. Рицци (Rizzi) в предыдущей зале. У Леонардо этого не было.

№ 276. Ces[are] da Sesto Madonna очень хороша. Sesto лучше их всех.

№ 277 (S. XV) Gaudenzio Ferrari. Madonna не только прекрасная, но прямо соблазнительная женщина, это не Мадонна, а Венера. Но хороша, и Христосик хорош. Когда я был там, перед ней долго стоял пожилой священник. Что-то он думал, глядя на нее? Рот изумительный. Хороши ткани платья. Иисус—амур. Прелестный овал, чудные золотистые волосы, сильное тело, полная грудь (ср. византийских богородиц). Маленькая ямочка на подбородке. Гегель сказал бы: не только красавица, но и хорошенькая.

### Зала XVI

#### Луни

Madonna del roseto [Мадонна среди роз]: девочка, Иисусик еврейский младенец. Таким был Лассаль.

\* Ломбардская школа.—Р е д.

\*\* Бессознательное заимствование у Леонардо.—Р е д.

\*\*\* А это не одно и то же.—Р е д.

Хорошо положение во гроб Катерины. Хороши портреты. Фреска Луини *Nativita di Maria* [рождение Марии] живая жанровая картина. *Fresca. Dedicazione di Maria al Templo* [Введение Марии во храм]. Мадонна, хотя еще и девочка, но в ней видна та самая женщина, которая видится везде, во всех женщинах в церкви *San Maurizio*.

№ 42. *Angelo adorante* [Молящийся ангел] очень хорошо.

*Lo Sposalizio* [Венчание]: холодна, это верно. И отзывается Перуджино. Но уже чудная техника, и когда вы переходите в соседнюю комнату, то на картины Сиенской школы\* трудно и смотреть. Хотя много привлекательного в Сиенской школе, и недурной пейзаж вокруг храма, т. е. недурен на итальянскую мерку того времени.

### Зала XXV

*Giovani Santi* (отец Рафа[эля]). Благовещение. Ничто не предвещает Рафаэля.

### Зала XXXI

№ 679. *Senacolo* [Тайная вечеря] Рубенса. Изображен момент: придите и ядите сие бо есть тело мое. Из этой мистики ничего не вышло, кроме\*\*... свето-теней. Эти свето-тени и дол[жны] придать мистический характер. Иисус—незначителен. *Senacolo* восклицает *St. Thomas* или *Jacobus major*\*\*\*.<sup>9</sup>

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Брера—бывшее здание коллегии в Милане, построенное в 1651 г. и принадлежащее итальянской Академии художеств. Оно вмещает в себе пинакотеку (картинную галерею), коллекцию гипсовых слепков, археологический музей и пр. Каталог музея Брера в плехановской библиотеке не сохранился.

<sup>2</sup> Г. В. Плеханов очевидно имеет в виду сиенские фрески Содома.

<sup>3</sup> Имеется в виду стенная живопись в церкви св. Маврикия в Милане. Записям о музее Брера предшествуют следующие строки:

«Церковь *San Maurizio*. Тип *Santa Lucia*. Красота и чувственность тонкая. Что здесь религиозного? Чудная головка, чудная золотая шевелюра».

<sup>4</sup> Картину Леонардо да Винчи «Тайная вечеря».

<sup>5</sup> Дидро упрекал Бушэ в том, что его амурсы не похожи на живых детей.

<sup>6</sup> Заключительная строка стихотворения Некрасова «Орина мать солдатская»:

«Мало слов, а горя реченька,  
Горя реченька бездонная».

<sup>7</sup> Строка из стихотворения поэта XV в. Франсуа Виллона «*La belle Heaulmière*».

<sup>8</sup> Гиератическое—жреческое, священническое.

<sup>9</sup> Апостолы Фома и Яков, сын Заведеев. Смысл фразы неясен.

\* Картина Сиенской школы есть *incoronazione della Vergine* [Коронование богородицы].—Прим. Г. В. Плеханова.

\*\* Следующее слово не поддается расшифровке.—Р е д.

\*\*\* Св. Фома или Яков старший.—Р е д.

КАРТИННАЯ ГАЛЛЕРЕЯ В «ДОМЕ МАВРИКИЯ» В ГААГЕ<sup>1</sup>

(Записная книжка № 223)

Записи сделаны в черной клеенчатой книжке формата 13 × 8 и занимают всего 4 листка, исписанные с двух сторон. Остальная часть книжки частью занята заметками о брюссельских музеях и о музее Плантена в Антверпене, частью не заполнена.

## ГААГА, MAURITSHIUS\*

№ 452. Willeborts. Венера и Адонис. Венера во вкусе Рубенса.

№ 283. Jan Brueghel—le vieux Repos en Egypte [все тот же Отдых в Египте]—прекрасная идиллия. \*

260. La bonne cuisine [Вкусные блюда]—чрезвычайно аппетитно разрисован процесс приготовления кушаний.

248. P e t e r N e e f s. Внутренность храма. Никакого «идеала» тут нет, а есть воспроизведение того, что понравилось в жизни.

Когда сравниваешь Тициана с Рубенсом, напр. Венеру Тициана с Евой Рубенса в Гааге, то удивляешься их сходству; только Тициан более утончен. Зато у Рубенса в женском теле больше живой жизни.

В отд[еле] итальян[ском] (?) Мурильо: М а д о н н а—по-своему чудная вещь.

Поль Поттер—La vache qui se mire [Корова, любующаяся своим отражением] изображает Гол[ландию] так, как я ее видел: ясное небо, светлые воды, идиллические сельские картины. La vache qui se mire—несравненная идиллия; когда я смотрел на нее, меня тянуло в деревню с неудержимой силой, и мне вспоминались детские годы.

Как слащав, как жалок Жерар дэ Лэресс рядом, напр[имер], с Ван-Остаде и Поль Поттером.

Рембрандт. Сусанна. Как хорошо нарисовано тело С[усанны]: «как живая!» И как некрасиво это тело!

После фламандцев и голландцев итальянцы начинают казаться «нарисованными». Даже прекрасная М а д о н н а М у р и л ь о\*\*, как ни хороша она, кажется нарисованной.

Когда солнце заглянуло в зал Р. Potter'a, La vache qui se mire стала, освещенная им, еще более полна прелести.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Дом Маврикия, построенный в 1644 г., является самым замечательным архитектурным памятником Гааги.

## БРЮССЕЛЬСКИЙ МУЗЕЙ

(Записная книжка № 223)

Записи сделаны на 10 листах с двух сторон в книжке № 223, описанной выше (см. Картинная галерея и «Дом Маврикия» в Гааге).

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* Которая в этом Гаагском музее.—Прим. Г. В. П л е х а н о в а.

## BRUXELLES\*

Le martyr de Saint Lievin [Мученическая смерть св. Льевена]. Не даром его сравнивают с Шекспиром. У него все: и безобразный кусок мяса—язык, вырванный у Льевена, и прекрасное выражение радости, причиненной представляющимся ему видением. На его лице выражение боли чрезвычайно хорошо смешано с выражением блаженства. А какие палачи! Мне представляется, что если бы Шекспир был живописцем, то он нарисовал бы именно таких палачей.

Jordaens—Susanne et les vieillards [Сусанна и старцы]. Тело Сусанны чрезвычайно похоже на тело жены Рубенса (№ 2).

J. Crayer'a Assomption de Ste. Cathrine [Вознесение св. Екатерины]. Катерина тоже полная женщина в духе Рубенса.

De Crayer. Adoration des bergers [Поклонение пастырей]—Мадонна полная.

Я уже не говорю о картине Журданса Le roi boit [Король пьет]. Там женщины совершенно рубенсовские (Pendant в галлерее Арсберга).

См. также Jordaens'a La fécondité [Плодовитость]—вес их женщины это—f é c o n d i t é.

Чем плох Ph. Champaigne? Он этот тип старается облагородить. Ни рыба, ни мясо.

Рубенс. Assomption de la vièrge [Вознесение богородицы]. Рубенса везде узнаешь. Это одно из наиболее законченных произведений. Тут много грации. Богородица—это Елена Фурмон<sup>1</sup>, когда она была еще не очень полна.

C. Decker и A. Van Ostade. Le repos du tisserand [Отдых ткача] (Bruxelles). Та же идиллия, что у Питера де Гооха. Эта идиллия должна была быть дорога после страшной войны.

№ 346 Van Mieris. Susanne surprise par les vieillards [Сусанна, захваченная врасплох старцами]. С л а щ а в о. Фигура точно восковая.

Memling. Le Christ en croix [Христос на кресте]. У М а д о н н ы уже масса грации (в правом volet\*\*).

T. Bouts. Nef laatste Avondmaal [Тайная вечеря]. Уже много живости.

R. Van der Weyden. Tête de femme qui pleure [Голова плачущей женщины]. Превосходная вещь: л и ц о, а руки оставляют желать лучшего.

В Брюссельском Musée de peinture moderne\*\*\* недурные вещи. Только видно, что авторы все ищут «с ю ж е т а», а у старых за этим недостатка не было.

Salle IV. Wappers. Episode de la révolution belge [Эпизод из бельгийской революции] чрезвычайно театрально.

\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

\*\* Правая часть триптиха.—Р е д.

\*\*\* Музее современной живописи.—Р е д.

Mars et Venus [Марс и Венера] David'a<sup>2</sup> в зале II. Скульптура, очень слабо в сравнении с Маратом<sup>3</sup>.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Елена Форман—вторая жена Рубенса (с 1630), которая послужила ему моделью для многих картин и с которой он написал до 20 портретов.

<sup>2</sup> Речь идет о картине знаменитого французского художника Луи Давида, «Марс, обезоруживаемый Венерой», написанной им в Белгии в годы изгнания.

<sup>3</sup> «Смерть Марата»—знаменитая картина Давида, поднесенная им Конвенту.

### МУЗЕЙ ПЛАНТЕНА В АНТВЕРПЕНЕ<sup>1</sup>

(Записная книжка № 223)

Записи сделаны на 3 листах с двух сторон в книжке № 223, описанной выше (см. Картинная галерея в «Доме Маврикия» в Гааге).

### M[USÉE] PLANTIN\*

8. Иоанна Rivière. Rubens'a<sup>2</sup>. Эти не были и на задумывались над вопр[осом]: «Зачем жить», но сколько ограниченности в лице!

9. То же и ее муж P. Plantin: деловой француз; такие лица и теперь часто встречаются в Женеве.

7. Великолепный Липсиус Рубенса.

Есть гравюра Jordaens'a Поклонение пастырей. Женские типы те же, что и у Рубенса.

Тут же: Жорданес. Распятый Христос. Магдалина—рубенсовский тип.

Concert de famille [Семейный концерт] Jordaens'a: мать семейства—рубенсовский тип.

У Ван-Дейка больше воображения.

G. Seghers в Библиотеке Plantin'a. Богородица такая же мясистая, как и у Рубенса.

### HOTEL STEENGRACHT

Rembrandt<sup>3</sup>. Bethsabei [Бетшеба]—толстая голландка, с длинным туловищем и короткими ногами. Но чем более смотришь, тем более убеждаешься в том, что это мастерское произведение. Под конец она кажется живою.

(Красный салон)

Jordaens: Une fontaine [Фонтан]. Женщина, стоящая у фонтана,—рубенсовский тип, только без его милovidности.

Рубенсовский Jésus enfant [Христос-ребенок] прелестен, а взрослые ему не удаются.

\* Заголовок Г. В. Плеханова. —Р е д.

Великолепная сцена у перевоза; напомнила мне рассказ Наумова: *Перевоз*<sup>4</sup>, хотя в ней больше движения.

Jan Steen. Visite de médecin [Визит врача]. Прекрасная картина, и женщина опять рубенсовский тип. Женщине собираются ставить клистир.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Музей Плантена—жилой дом, типография и книжная лавка известного типографа XVI в. Кристофа Плантена в Антверпене.

<sup>2</sup> Рубенс Петер Пауль (1577—1640)—фламандский художник, основатель школы, из которой вышли такие художники, как Иорданс (Jordaens), Ван Дейк и др. В картинах Рубенса, несравненного колориста и поэта стихийных сил жизни, проявилась вся здоровая, радостная чувственность буржуазии торговых городов Фландрии.

<sup>3</sup> Рембрандт ван Рейн (1606—1669)—голландский художник и гравер. Его искусство, на котором лежит печать протестантизма, сочетает в себе мощный натурализм с глубоким психологизмом и эмоциональностью. В картинах Рембрандта, отличающихся блестящей техникой, краска подчинена всецело игре света и теней, служащей для него главным средством выражения.

<sup>4</sup> Наумов Н. И. (1838—1901)—писатель-народник, популярный в 70-х годах своими рассказами, в которых он идеализировал крестьян и обличал кулаков-мироедов. Творчество Наумова представляет собой скорее тенденциозную публицистику, чем художественную беллетристику. Г. В. Плеханов посвятил творчеству Наумова статью, вошедшую в серию «Беллетристы-народники» (Соч., т. X).

### МУЗЕЙ ТОРВАЛЬДСЕНА В КОПЕНГАГЕНЕ<sup>1</sup>

#### (Записная книжка № 222)

Записи сделаны в книжке формата 13 × 8,5 в красном кожаном переплете и занимают в ней 4 листка (от 18 до 21), исписанные с двух сторон карандашом.

К вопросу о красоте. Когда Торвальдсен<sup>2</sup> холоден? Где? Там, где он изображает греческие сюжеты. Где у него есть чувство? Там, где он берет христианские сюжеты. Отчего же так? Оттого, что «чистая» красота есть абстракция, а в христианских сюжетах есть уже идея: любовь к людям и т. п.

См. Frauenkirche—там холоден знаменитый ангел: он тоже «чисто» красив и совсем не холодна проповедь Иоанна Крестителя (на фронтисписе).

Как хорош (в Музее Торв[альдсена]) Иисус с детьми (№ 555 А). Там любовь.

Копенгаген 5 сентября 1910.

P. S. В греческих сюжетах у Торв[альдсена] хороши формы тела, но лица ледовито-холодны: лицо без мысли и без чувства нас не привлекает.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В библиотеке Г. В. Плеханова сохранился путеводитель по музею Торвальдсена: Guide au Musée Thorwaldsen. Copenhagen 1888.

<sup>2</sup> Торвальдсен Бертель (1770—1844)—знаменитый датский ваятель, трактовавший вначале античные, а затем христианские сюжеты. Харак-

терные черты его творчества—необычайная гармония, общий дух целомудрия, глубокого душевного равновесия и невозмутимого мира. Ему несвойственно было изображение борьбы и страданий. Его Христос—это олицетворение любви и кротости.

## МУЗЕЙ ПЕРВОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ В СЕН-ЖЕРМЕНСКОМ ПРЕДМЕСТЬИ В ПАРИЖЕ

(Записная книжка № 210)\*

Записи сделаны на 8 листах с двух сторон в книжке № 210, описанной выше (см. «Двадцатая выставка независимых художников в Париже»). Записи перемежаются с зарисовкой экспонатов.

### MUSÉE DE ST-GERMAIN\*\*

№ 46, 638. St. Marcel (Indre). Геометрические украшения на кости<sup>1</sup>.

№ 15202. К о с т ь. Очевидно стилизованное изображение кожного покрова (Из Caverne Taуас [Тайакской пещеры]).

Ср. также № 35, 309 bis .

NB 35, 396, Fragment d'une statuette de femme [обломок женской статуэтки]. Задняя часть и грудь (стеатопигия).

№ 29762. Poisson sur bâton de commandement [рыба на жезле]. Рыбы так изображены, что от этого изображения не далеко до «геометрических фигур».

NB Poissons sur bâton de com[mandement].

NB 20, 433 (? неразборчиво).

### Salle II

№ 32551. Vase avec ornements [ваза с украшениями]. Геометрические украшения (полированного камня. Эпоха).

№ 20877. Vase carré en terre cuite orné de quadrilatère [квадратная глиняная ваза, украшенная четырехугольниками].

№ 10730. Moitié d'une urne [половина урны]. Видно, что образец был плетеный.

№ 11151. Vase en terre [Глиняная ваза].

NB 11160. Черенок.

### Salle III

Moulages [отливки] громадных камней, украшенных геометрическими линиями. (Epoque de la pierre polie [эпоха полированного камня]).

№ 25900. Pierre sur laquelle sont gravés deux oiseaux [камень, на котором выгравированы две птицы].

\* Все записи иллюстрированы зарисовками Г. В. Плеханова, соответствующими тексту. Некоторые из этих зарисовок помещены в настоящем сборнике.—  
Р е д.

\*\* Заголовок Г. В. Плеханова.—Р е д.

*Salle VII*

(Epoque gauloise [галльская эпоха])

Phalère à bordures, ajourée bronze. Ряд concentрических кругов: точно плетеный\*.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О геометрических украшениях см. публикуемые выше «Письма без адреса», письмо шестое.

## МУЗЕЙ ПЕРВОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ В ОДНОМ ИЗ ГОРОДОВ ШВЕЙЦАРИИ

Roberhausen bei Wetzikon

Глиняные изделия без украшений.

Habitations lacustres\*\*, Suisse Occidentale. Глиняный горшок, шейка украшена следами веревочных украшений.

Но вообще украшений очень мало.

Рисунк: степные ослы, Steppenesel на Kalksteinplatte.

Лошадь на Kommando Stab.

И то и другое из Schweizerbild bei Schaffhausen.

Ожерелье из костей (tibia (?)) мелких животных).

Украшений больше всего из клыков и из когтей (витрина № 18) (первый этаж).

Горшки бронзового века: много геометрических украшений, хотя и довольно элементарных.

Из бронзового века масса колец для рук и для ног, причем сами кольца украшены так, как будто они были обмотаны шнурками и от этих шнурков остались следы. Есть и более сложные геометрические украшения (тоже как бы нитяные), на булавках тоже «нитяные» украшения. Очень рельефно.

ЗАМЕТКА О КАРТИНЕ ПЕРУДЖИНО<sup>1</sup>

Заметка найдена среди разрозненных листов архива. Она написана рукой Г. В. Плеханова, карандашом, на листе линованной писчей бумаги с двух сторон.

\* В той же книжке на страничках, предшествующих записям о Сен-Жерменском музее, имеются следующие пометки:

Z A M B È Z E

C o l l [ e c t i o n ] L o m b a r d

гребни

(Musée préhistorique [доисторический музей]).

Bas-Niger

Даже у статуй животных кожа как будто плетеная.

\*\* Свайные постройки.—Р е д.



## П о с е т и т ь в о Ф л о р е н ц и и

- 1) Badia (Filippino Lippi, Vierge et S. Bernardo.
  - 2) <S. Apollonio (Andrea del Castagno)>.
  - 3) Innocenti (D. Ghirlandajo, Adoration des Mages)
- С е п а с о л о д и F u l i g n a—via Faenza 42.  
С е п а с о л о д и P e r u g i n o<sup>1</sup>?

Иуда просто отвернулся. Глядит на зрителя искоса взглядом злонамеренного человека. Написан хорошо, как и вообще написаны хорошо все лица.—Молодой безбородый и безусый, прекрасно сложенный длинноволосый Фома прекрасен. Но мысль показать его публике (дескать, смотри подлеца) наивна. Вообще драматизма здесь нет. Только во взгляде Петра есть что-то глубоко задумчивое,—но Иуда хорошо написан. Это лицо предателя или провокатора. Очень хорош совсем юноша, почти мальчик Иоанн, заснувший, положив голову на стол возле Иисуса. Все они сидят, точно не подозревая существования соседей (исключение однако есть: Симон беседует с Фаддеем).

## П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> П е р у д ж и н о, псевдоним Пьетро Вануччи (1446—1524)—итальянский художник, учитель Рафаэля, писал картины и фрески религиозного содержания. Фоны его картин хорошо передают особенности тосканского пейзажа.

**ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КНИГ  
И В ТЕТРАДЯХ**



В настоящем отделе помещены заметки Г. В. Плеханова, сделанные им на полях книг по искусству, находящихся в его библиотеке. Отдел искусства богато представлен в библиотеке Г. В. Плеханова, главным образом иностранными авторами. Особенно много книг посвящено литературе эпохи романтизма. Среди книг этого отдела многие испещрены подчеркиваниями, *W* и краткими заметками на полях и на обложках. Почти каждая книга свидетельствует о большой работе, проделанной над ней Г. В. Плехановым, почти каждая запись увязывается с той или другой из его статей. Мы находим здесь те же мысли, которые он развивает в своих статьях, но выраженные лаконически, а потому и более резко, более заостренно. Именно это придает таким заметкам особый интерес. Но бывают случаи, когда мысль, высказанная автором книги и просто подчеркнутая Г. В. Плехановым, иногда более выразительными знаками, чем простая горизонтальная черта, или отмеченная *W*, является как бы мыслью самого Плеханова. Исходя из этого, мы не ограничились публикацией его заметок, приуроченных к соответствующей выписке из книги, но, в редких правда случаях, приводили и такие места из нее, которые только отмечены Г. В. Плехановым.

Все книги, выписки из которых публикуются в настоящем отделе, размещены по эпохам, к которым они относятся по содержанию. На первом месте поставлены труды общего характера, затем идут книги о первобытном искусстве, затем относящиеся к эпохе Возрождения, XVIII веку, эпохе романтизма, к началу XX века. Конечно приведенными заметками не исчерпывается весь материал, который можно было бы поместить в настоящем отделе. Читая книгу по вопросу, не имеющему ровно никакого отношения к искусству, Г. В. Плеханов мог конечно занести на ее поля мысль, мелькнувшую у него в связи с чтением и имеющую прямое отношение к искусству, — точно так же, как в книгах по искусству мы нередко наталкиваемся на заметки о бернштейнианстве, об анархизме и т. п. Однако разыскание таких заметок по другим отделам библиотеки представляет в настоящее время слишком большие трудности, почему мы и ограничились книгами из одного отдела, непосредственно связанного с настоящим сборником. Заметки на них Г. В. Плеханова прекрасно дополняют материалы сборника.

Все заметки и подчеркивания точно воспроизведены в тексте. Заметки на полях помещены сбоку, заметки на обложке — внизу,

после выписки. Переводы иностранных выписок даны на правой половине страницы. Переводы заметок, сделанных Г. В. Плехановым на иностранных языках, даны вслед за заметкой, в прямых скобках.

В начале настоящего отдела помещены заметки Г. В. Плеханова, извлеченные из его тетрадей с выписками. Из многочисленных тетрадей, сохранившихся в архиве, мы ограничились теми, которые заняты по преимуществу выписками из книг по искусству. Из этих же последних мы извлекли лишь выписки, наиболее выпуклые и характерные, перемежающиеся с высказываниями Г. В. Плеханова. Нумерация тетрадей принадлежит сотрудникам Дома Плеханова.

## ЗАМЕТКИ В ТЕТРАДЯХ

(Тетрадь № 66)

О тенденциозной литературе можно сказать, что это *la vérité à bon marché*\*.

О Пушкине (искусство для искусства) можно сказать, что *son procès a été jugé, mais non débattu*\*\*.

Превосходное выражение Белинского: внести светоч поэзии в мрак вопроса.

\* \*

В 1793 г. на сцене повсюду поют: *Dansons la carmagnole*\*\*\*, осмеивают эмигрантов и жирондистов. По выражению Гонкура, театр был тогда *sans-culottisé* \*\*\*\* (р. 300). Конечно, от этого страдает искусство. Актеры «*sont patriotes avant d'être artistes... ils vont à l'exagéré, à l'outré. Ils tombent aux inconvenances et à la farce; ils négligent jusqu'aux traditions des entrées et des sorties*»\*\*\*\*\*. Лазят в окна, вместо того, чтобы выходить в двери, и тому подобное (page 300). *Dans le Faux savant, un soir, le comique entre plusieurs fois par la cheminée* (pp. 300—301). Au reste, depuis l'avènement de la liberté les détails et l'exactitude de la mise en scène n'étaient plus trop respectés (р. 301)\*\*\*\*\*1.

\* \*

Будем справедливы: если Готье ругал ругательски коммунаров, которых вели в Сатори, то говорят, что Давид 3 сентября 1792 г. *dans les cours de la Force*\*\*\*\*\* (с карандашом в руке) говорил: «Je sai-

\* Дешевая истина.—Р е д.

\*\* По его делу вынесли приговор, не выслушав сторон.—Р е д.

\*\*\* Спляшем карманьолу.—Р е д.

\*\*\*\* Санкюлотизирован.—Р е д.

\*\*\*\*\* Актеры раньше патриоты, а потом уже артисты... они доходят до преувеличений, до крайностей. Они впадают в непристойности, в фарс; они пренебрегают даже традициями входов и выходов.—Р е д.

\*\*\*\*\* На одном из представлений «Мнимого ученого» комик входит несколько раз через каминную трубу (стр. 300—301). Вообще со времени наступления свободы подробности и точность постановки не слишком соблюдались (стр. 301).

\*\*\*\*\* Во дворе тюрьмы Ля Форс.—Р е д.

sis les derniers moments de la nature dans ces scélérats». Goncourt, p. 35\*<sup>2</sup>. Заимствовано им у Pagès, Histoire secrète de la Révolution française\*\*.

Гонкур говорит: Il semble que ces républicains (de l'an 1793) aient voulu léguer la barbarie à l'avenir\*\*\*<sup>3</sup>, p. 352. Что это несправедливо, доказывается тем, что он же говорит о создании музея (см. Le Directoire)<sup>4</sup>.

Современное мирозерцание считает науку и искусство такими же насущными потребностями человека, как пищу и дыхание.

\* \* \*

К к р и т и к е Чернышевского.

Чернышевский говорит (стр. 185) mit Nachdruck\*\*\*\*, что из его теории следует, что прекрасное и возвышенное действительно существуют в природе. Он старается согласить это с «субъективными» воззрениями человека (та же страница)<sup>5</sup>.

\* \* \*

Tableaux de siège, Th. Gautier. Пленные женщины были vêtues de haillons terreux mais donnant des plis superbes (см. главу Les barbares modernes). У него гораздо более сочувствия к животным (см. главу: Les animaux pendant le siège).

XII глава: Les bêtes du jardin des plantes: Si les souffrances des animaux domestiques pendant le siège nous intéressaient, celle des bêtes sauvages du Jardin des Plantes n'excitaient pas moins vivement notre sollicitude<sup>6</sup>. И, разумеется, он сочувствовал пленным львам больше, чем пленным парижанам.

Знаменательное выражение: les hyènes de 93 et les gorilles de la Commune\*\*\*\*\* (p. 373, изд. 1881 г.)<sup>7</sup>.

\* \* \*

Discours préliminaire\*\*\*\*\*, подписанное 22 Août 1788 г.

Трагедия должна inculquer aux hommes des vérités importantes,

\* Я хочу схватить последние мгновения естества в этих злодеях. Гонкур, стр. 35.—Р е д.

\*\* Па ж е с, Секретная история французской революции.—Р е д.

\*\*\* Эти республиканцы (1793 г.) как будто хотели оставить в наследство будущему варварство.—Р е д.

\*\*\*\* С ударением.—Р е д.

\*\*\*\*\* Картины осады, Т. Готье... одеты в грязные лохмотья, но лохмотья эти падали великолепными складками... современные варвары... животные во время осады.

Звери Ботанического сада: «Если нас интересовали страдания домашних животных во время осады, то страдания диких зверей Ботанического сада вызывали не менее живое сочувствие...

Гиены 93 года и гориллы Коммуны.—Р е д.

\*\*\*\*\* Введение.—Р е д.

leur inspirer la haine de la tyrannie et de la superstition, l'horreur du crime, l'amour de la vertu et de la liberté, le respect pour les lois et pour la morale, cette religion universelle\*.

Он напоминает слова Аристотеля, что трагедия est plus philosophique et plus instructive que l'histoire même\*\*8. Он согласен с этим, если трагедия будет соответствовать вышеприведенному определению. Но Аристотель говорил совсем не в том смысле.

\* \* \*

В Bouvard et Pécuchet<sup>9</sup> так резюмируется Буваром и Пекюше разговор об искусстве, только что происходивший в их доме: la moralité de l'art se renferme, pour chacun, dans le côté qui flatte ses intérêts. On n'aime pas la littérature\*\*\*.

\* \* \*

H. Taine, Voyage en Italie, t. I. Paris, 1872.

Toutes les grandes choses un peu lointaines correspondent à des sentiments que nous n'avons plus, t. I, p. 213. Справедливо, что в настоящее время l'esprit humain s'est vidé d'images et rempli d'idées.222\*\*\*\*. Потому и процесс творчества теперь (взятый психологически) не тот, что был прежде. Но несомненно, что живопись при этом должна падать. Несмотря на развитие техники, она не будет производить на наши внешние чувства того впечатления, какое производят картины эпохи Возрождения. Вообще цитированное место из Тэна очень важно.

Si l'on voit alors en Italie une renaissance des arts païens, c'est qu'on y trouve une renaissance des mœurs païens\*\*\*\*\* (в эпоху Возрождения). Вот почему в тогдашнем искусстве красота играла большую роль, чем в настоящее время. Сопоставить это с мнением Гегеля о перевесе содержания над формой. Но там красота особого рода. Красивые пейзажи там ne sont que des fonds et des accompagnements,

\* Вбить людям в голову важные истины, внушить им ненависть к тирании и суеверию, отвращение к преступлению, любовь к добродетели и свободе, уважение к законам и морали, этой мировой религии.—Р е д.

\*\* Больше проникнута философией и более поучительна, чем сама история.—Р е д.

\*\*\* Моральность искусства заключается для каждого в той его стороне, которая отвечает его интересам. Литературу никто не любит.—Р е д.

\*\*\*\* И. Тэ н, Путешествие в Италию, т. I. Париж, 1872. Все великие вещи, сколько-нибудь отдаленные, соответствуют чувствам, которых у нас больше нет. Т. I, стр. 213... Человеческий ум освободился от образов и наполнился идеями.—Р е д.

\*\*\*\*\* Если в это время в Италии совершается возрождение языческих искусств, то это потому, что там происходит возрождение языческих нравов.—Р е д.



ils sont subordonnés, comme aussi l'expression morale du visage ou la vérité historique du tableau\*.

\* \* \*

Н. Т а и н е, *Idéalisme anglais, étude sur Carlyle*, Paris 1864\*\*. Отметить здесь эго соображения о необходимости художественного чутья для оценки исторических эпох. Здесь же отметить его противопоставление психологии—политическим отношениям (очень неправильное противопоставление).

(Тетрадь № 85)

Louis David, son école et son temps, souvenirs par M. E. J. Delécluze, Paris 1885.

По замечанию Давида, греки pensaient, et ils avaient raison, прибавлял он, que l'idée dans les arts est bien plus dans la manière dont on la rend, dont on l'exprime, que dans l'idée elle même, p. 62\*\*\*.

Для Наполеона, по замечанию Delécluze'a, живопись должна была представлять своего рода *Moniteur visible\*\*\*\*10*, изображающий его подвиги (стр. 320). Надо заметить, что то же самое было и для Людовика XIV.

«...Il a manqué à cet homme (Давиду), ainsi qu'à tous ceux dont il était entouré, une foi quelconque, fixe et inébranlable», p. 324\*\*\*\*. Это очень важно для дальнейшей истории школы.

\* \* \*

Давид говорил: je n'aime ni je ne sens le merveilleux; je ne puis marcher à l'aise qu'avec le secours d'un fait réel (Delécluze, p. 338). Очень характерно для XVIII в., но понятно, что романтики не могли идти с Давидом.

Delécluze говорит: David... finit en prosateur ce tableau (Leonidas) qu'il avait commencé en poète (p. 339)\*\*\*\*\*. Но из его

\* Только фон и аккомпанемент, они играют подчиненную роль, как и выражение лица, или историческая правда картины.—Р е д.

\*\* И. Т э н, *Английский идеализм, этюд о Карлейле*. Париж, 1864.—Р е д.

\*\*\* Луи Давид, его школа и его время. Воспоминания М. Э. Ж. Делеклюза, Париж 1855... думали—и были правы,—что идея в искусстве заключается гораздо больше в способе ее выражения, чем в самой идее.—Р е д.

\*\*\*\* Наглядный «Монитор» (руководитель).—Р е д.

\*\*\*\*\* Этот человек так же, как и все окружавшие его, ни во что не верил твердо и непоколебимо, стр. 324.—Р е д.

\*\*\*\*\* Я не люблю и не чувствую чудесного; мне легко двигаться, лишь опираясь на реальный факт (Делеклюз, стр. 338).

Давид... кончил как прозаик эту картину (Леонид), которую он начал как поэт.—Р е д.

собственного изложения выходит, что новая «проза» заключалась лишь в большей близости к природе. До такой степени ничего еще не говорят слова: поэзия, проза, в применении к искусству: то, что для одного поэзия, для другого проза, и не потому, чтобы у них были разные темпераменты, а потому, что у них разные а с с о ц и а ц и и и д е й.

(Тетрадь № 91)

L ü b k e, G r u n d r i s s d e r K u n s t g e s c h i c h t e, I B a n d. 1876, Stuttgart\*. Замечание о развитии искусства во Фландрии<sup>11</sup>. Торговля собственно, этого мало. Только материализм, исслед[ующий] внимательно факты, может дать истинное понятие о причинах, вызвавших развитие там искусства.

\* \* \*

О современных художн[иках] можно сказать: ils veulent parler et n'ont rien à dire\*\*.

Историки искусств иногда задавались вопросом, какая форма правления наиболее благоприятна для развития искусств? Michiels, t. 1, p. 252<sup>12</sup>, сожалеет, что его on n'a jamais traitée\*\*\*. Утопическая постановка вопроса.

(Тетрадь № 101)

В матер [и а л а х] см. в рабоч[их] песнях есть и л и р и к а, и эпос, и зачаток драмы (когда поет Vorsänger)\*\*\*\*, хотя лирика преобладает.

(Тетрадь № 113)

И д е а л и с т а м Н В. Их философия о п и с ы в а е т, поэтому их искусство объясняет.

(Тетрадь № 161)

Г о л л а н д с к а я ж и в о п и с ь

Для людей, не видящих связи между развитием искусства и развитием общественной жизни, не лишены значения следующие строки:

Vitet о Голландии: «Le pays n'était plus catholique et s'était fait républicain. De là pour la peinture tout un monde nouveau. Sans le catholicisme, plus de tableaux d'église, plus de saints, plus de madonnes; avec la république plus de cour, plus de palais princiers, plus de lambris assez vastes pour recevoir de grands tableaux... A défaut de sujets sacrés les peintres pouvaient-ils s'emparer des fictions de la fable, des caprices de l'allégorie? L'austérité protestante s'en accommodait encore moins. Sur quoi donc leurs pinceaux allaient-

\* Л ю б к е, Очерк истории искусства, т. I, 1876, Штуттгарт.—Р е д.

\*\* Они хотят говорить, но им нечего сказать.—Р е д.

\*\*\* Им никогда не занимались.—Р е д.

\*\*\*\* Запевала.—Р е д.

ils s'exercer? Ni religion, ni poésie». Collection des Guides-Joanne, Itinéraire de la Hollande, Paris 1862, p. CIII de l'introduction. A. J. du Pays\*, автор этого itinéraire'a, продолжает... Les peintres hollandais désertent les sujets religieux et héroïques, ne connaissent d'autres dieux que ceux du foyer domestique, et épuisent toute la science, toute la magie de l'art, toute la délicatesse du pinceau pour représenter les scènes paisibles de la vie domestique, des ménagères, des marchands de poissons, des mendiants, des ivrognes, des cuisines ou des cabarets, des prairies ou des troupeaux... p. CIV de l'introduction... La petite dimension de ces peintures est en rapport avec celle des habitations du nord... p. CIV\*\*. Нужно заметить, что проданная с публичного торга (15—16 авг. 1656 г.) коллекция, собранная Рембрандтом, дала только 4964 gulden'a.

(Тетрадь № 159)

Rions, dit Rabelais<sup>13</sup>, pour ce que rire est le propre de l'homme. Я думаю, что le rire est le propre des époques révolutionnaires\*\*\*. Наши «ученые» очень мало смеются.

\* \* \*

A Florence, Michel-Ange l'arrête et le subjugué; il copie les statues du tombeau des Medicis\*\*\*<sup>14</sup>. Тому, кто видел эти статуи, это неудивительно со стороны романтика, точно так же, как неудивительна холодность Стендаля к этим статуям (см. его Histoire de la peinture<sup>15</sup>).

\* \* \*

Чрезвычайно характерно: Delacroix называет живопись Давида «de la prose mâle et vigoureuse», p. 100\*\*\*\*.

\* «Страна не была больше католической и стала республиканской. Отсюда для художника целый новый мир. Без католицизма нет больше церковных картин, святых, мадонн; с республикой нет больше двора, княжеских дворцов, палат, достаточно обширных, чтобы принять большие картины... Могли ли художники за отсутствием священных сюжетов завладеть вымыслами мифологии, капризами аллегорий? Протестантская суровость мирилась с этим еще меньше. На чем же могли упражняться их кисти? Ни религии, ни поэзии».—Собрание путеводителей Жоанн. Путешествие по Голландии, Париж 1862, стр. CIII введения. А. Ж. Дю-Пэй...—Р е д.

\*\* Голландские художники покидают религиозные и героические сюжеты, не знают иных богов, кроме богов домашнего очага, и пускают в ход все свое умение, всю магию искусства, всю нежность кисти, чтобы изобразить мирные сцены домашней жизни, хозяек, продавцов рыбы, нищих, пьяниц, кухни или кабачки, луга или стада... стр. CIV введения... Небольшие размеры этих картин находятся в соответствии с размерами северных жилищ... стр. CIV.—Р е д.

\*\*\* Будем смеяться, говорит Раблэ, ибо смеяться свойственно человеку. Я думаю, что смех свойствен революционным эпохам.—Р е д.

\*\*\*\* Во Флоренции его внимание приковывает, его покоряет Микель-Анджело, он копирует статуи гробницы Медичи.—Р е д.

\*\*\*\*\* Мужественной и мощной прозой.—Р е д.

\* \* \*

Journal d'Eugène Delacroix, Paris 1893, t. I.

Toutes les fois que je revois les gravures du *F a u s t*, je me sens saisi de l'envie de faire une nouvelle peinture, qui consisterait à calquer pour ainsi dire la nature. Vendredi 20 Fevrier 1824, page 63, t. I. Но это не réalisme. Loin de là. По мнению Delacroix, le réalisme devrait être défini l' a n t i p o d e de l'art. Il est peut être plus odieux dans la peinture et la sculpture que dans l'histoire et le roman, p. 378, t. 3\*. Год—1869. Интересно противопоставить рассуждение Delacroix—Чернышевскому (Эстетические отношения).

\* \* \*

### «Экономический фактор»

Rien ne pouvait donc mieux sourire aux desseins du ministre que la création d'un art nouveau, ou, du moins, de productions nouvelles, qui, nous affranchissant de celles de l'Italie et de la Hollande, des Flandres, de l'Espagne, attireraient chez nous l'Europe entière et la livreraient à l'essor de notre travail, p. 82\*\*.

### Татуировка и богатство

Jede Linie werde gezogen!  
Am Körper des grossen, reichen Mannes  
Lass die Figuren sich hübsch gestalten.  
An dem Manne, der nicht zahlen kann,  
Mache sie krumm, lasse sie offen. S. 136, II Band\*\*\*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цитаты из книги Edmond et Jules de Goncourt «Histoire de la société française pendant la révolution» (Эдмон и Жюль де Гонкур. История французского общества во время революции). Paris, E. Dentu, 1854. Стр. 317—318.

<sup>2</sup> См. ту же книгу, стр. 370—371.

<sup>3</sup> См. ту же книгу, стр. 372.

<sup>4</sup> Г. В. Плеханов имеет здесь в виду книгу братьев Гонкур «Histoire de la société française pendant le Directoire». В IX главе ее следующим образом говорится о создании Луврского музея (даем цитату в переводе):

\* Дневник Эжена Делакруа. Париж 1893, т. I.

Всегда, когда я вижу гравюры к Фаусту, меня охватывает желание создать новую живопись, которая была бы, так сказать, сколком с природы. Пятница 20 февраля 1824, стр. 63, т. I. Но это не реализм. Далеко нет. По мнению Делакруа, реализм должен быть определен как а н т и п о д искусства. Он, пожалуй, более отвратителен в живописи и скульптуре, чем в истории и романе. Стр. 378, т. III.—Р е д.

\*\* Ничто не улыбалось больше намерениям министра, чем создание нового искусства, или, по крайней мере, новой продукции, которая, освобождая нас от продукции Италии, Голландии, Фландрии, Испании, привлекла бы к нам всю Европу и поставила ее в зависимость от размаха нашего труда. Стр. 82<sup>16</sup>. Р е д.

\*\*\* Каждая линия должна быть проведена. На теле могущественного, богатого человека заканчивай фигуры хорошенько. На человеке, который не может платить, делай их кривыми, незаконченными.—Р е д.

«...большое значение для искусства имело одно из великих созданий Республики: Луврский музей был сделан местом встречи произведений искусства, которыми обладала Франция, федерацией прекрасных вещей и единой и неделимой республикой шедевров формы и красок». См. Edmond et Jules de Goncourt. Histoire de la société française pendant le Directoire. Paris, G. Charpentier, 1880. Стр. 267—268.

<sup>5</sup> Здесь Г. В. Плеханов очевидно имеет в виду статью «Эстетические отношения искусства к действительности». Соч. Н. Чернышевского. СПб. 1855, напечатанную в «Современнике», 1855 г. № 5 и подписанную псевдонимом Н. П-ъ, но принадлежащую перу самого Чернышевского. В этой статье Чернышевский, под видом критического разбора своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», вносит в нее ряд дополнений и пояснений. Приводим соответствующее место из этой статьи:

«Из господствующих определений, отвергаемых г. Чернышевским, следует, что прекрасное и возвышенное в строгом смысле не встречаются в действительности и вносятся в нее только нашей фантазией; из понятий, предлагаемых г. Чернышевским, следует, напротив, что прекрасное и возвышенное действительно существуют в природе и человеческой жизни. Но с тем вместе следует, что наслаждение теми или другими предметами, имеющими в себе эти качества, непосредственно зависит от понятий наслаждающегося человека: прекрасно то, в чем мы видим жизнь, сообразную с нашими понятиями о жизни, возвышенно то, что гораздо больше предметов, с которыми сравниваем его мы. Таким образом, объективное существование прекрасного и возвышенного в действительности примиряется с субъективными воззрениями человека».

Эта цитата в издании М. Н. Чернышевского 1906 г. находится в т. X, ч. 2, стр. 188.

<sup>6</sup> Цитаты взяты из книги Th. Gautier «Tableau de siècle», Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1871. Приводимые места находятся на стр. 243 и 161.

<sup>7</sup> Выражение Готье из той же книги. Приводим относящееся сюда место на стр. 372—373 в переводе:

«Под всеми большими городами имеются львиные рвы, пещеры, запертые толстыми засовами, куда сгоняют диких зверей, зверей зловонных, ядовитых, все развращенное и непокорное, чего не сумела приручить цивилизация, тех, кто любит кровь, тех, кого пожар забавляет, как фейерверк, тех, кого кража услаждает, тех, для кого насилие над женщиной представляет любовь, все чудовища сердца, всех уродов души—всю эту нечисть, не знающую света дня и зловеще копошащуюся глубоко в подземном мраке. В один прекрасный день случается, что укротитель по рассеянности забывает ключи у ворот зверинца, и свирепые звери с диким рычанием разбегаются по устрашенному городу. Из открытых клеток вырываются гиены 93 года и гориллы Коммуны».

<sup>8</sup> Выдержки взяты из «Discours préliminaire» (введения) к трагедии Мари-Жозефа Шенье: Charles IX (Карл IX). Приводим все это место в переводе:

«По мнению великого гения древности, трагедия больше проникнута философией и более поучительна, чем сама история. Если под трагедией понимать загруженный эпизодами, написанный вяло и напыщенно роман тысячи в полторы стихов, единственная цель которого заинтересовать на два часа ловко скомбинированной и уснащенной пикантными ситуациями интригой, то трудно согласиться с Аристотелем; такая поэма не только далека от того значения, которое он ей придает,—она почти не возвышается над уровнем комической оперы. Но если необходимый для сочинения превосходной трагедии выбор одного интересного и правдоподобного факта не составляет еще почти ничего; если нужны сильно нарисованные характеры, почерпнутые из действительности и беспрестанным контрастом оттеняющие друг друга; если и этого великого достоинства еще мало; если это произведение надо написать стихами; если эти стихи должны быть всегда отделаны и притом так, чтобы отделка не чувствовалась; всегда полны поэзии, но так, чтобы поэт, так сказать, не выставлялся на вид; сильными без грубости, величественными без напыщенности, простыми без вольности, благозвучными без ущерба для смысла; если нужно волшебством

«красноречия волновать сердца и заставлять проливать слезы жалости или восторга, и все это для того, чтобы вбить людям в голову важные истины, чтобы внушить им ненависть к тирании и суеверию, ужас перед преступлением, любовь к добродетели и свободе, уважение к законам и морали, этой мировой религии; если такова, говорю я, цель трагедии, если таковы качества, необходимые, чтобы приблизиться в этом жанре к совершенству, которого невозможно достичь, то приходится разделить мнение Аристотеля и признать, что такая поэма есть наиболее философское и внушительное произведение человеческого гения. Никакое творение не требует столь гибкого ума, столь великого разнообразия талантов и знаний».

<sup>9</sup> «Bouvard et Pécuchet»—неоконченный роман Г. Флобера, изданный после его смерти. В нем Флобер довел до карикатурной крайности излюбленную им тему о мещанине, бессильном сотворить для себя лучшую жизнь.

<sup>10</sup> Здесь имеется в виду «Le Moniteur universel» («Всемирный руководитель») — официальная газета французского правительства с 1799 до 1869 г.

<sup>11</sup> Здесь Г. В. Плеханов повидимому имеет в виду следующее место из книги Wilhelm Lübke «Grundriss der Kunstgeschichte». Vierte Auflage. Stuttgart 1868, находящееся на стр. 641. Приводим его в переводе:

«Торговой Фландрии суждено было стать колыбелью современной живописи на севере. В старых богатых городах страны уже с давних пор процветали торговля и ремесла всех родов, все чужестранные мореплаватели находили здесь место для склада и обмена своих товаров... Перед художником не напрасно проходили в деловой суете на рынках Брюгге и Гента самые различные торговые народности — немцы и итальянцы, славяне и пруссаки, испанцы и португальцы. Бесконечное разнообразие физиономий, жестов, костюмов и нравов развивало наблюдательность и изощряло глаз».

<sup>12</sup> Здесь Г. В. Плеханов имеет в виду книгу Alfred Michiels «Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'à 1864», т. I, 2-me éd., Paris 1865.

<sup>13</sup> Раблэ Франсуа (ок. 1495—1553) — самый крупный французский писатель эпохи Возрождения. Монах и врач, яркий выразитель идеалов гуманизма. В своем сатирическом романе «Гаргантюа и Пантагрюель» Раблэ зло бичует темные реакционные силы, в лице церкви угнетавшие страну. Наперекор аскетическим идеалам средневековья, Раблэ утверждает законность всех потребностей человека и приветствует все, что дает человеку радость, прежде всего здоровый, искренний смех.

<sup>14</sup> Цитата из книги Michel André «Les chefs d'oeuvre de l'art au XIX siècle. L'école française de David à Delacroix», Paris 1891. Стр. 54. В этой цитате речь идет об известном французском художнике Жерико (Géricault, 1791—1824).

<sup>15</sup> Стендаль, псевдоним Анри Бейля (1783—1842) — французский писатель, один из создателей и крупнейших мастеров реалистического романа. Участник походов революционной армии, поклонник Наполеона, бывшего для него символом революции, Стендаль задыхался в атмосфере реакции эпохи Реставрации. Свои социальные воззрения он выразил в своих замечательных романах. В романе «Красное и черное» он изобразил конфликт молодого, одаренного представителя мелкой буржуазии с дворянско-клерикальным обществом. Роман «Пармский монастырь» насыщен отголосками национальной борьбы итальянцев и рисует деспотизм микроскопических монархий Италии XIX в.

Стендаль был знатоком итальянского искусства. Здесь Г. В. Плеханов имеет в виду его труд «История живописи в Италии». Приводим в переводе высказываемое Стендалем в этой книге суждение о статуях гробницы Медичи:

«...На гробницах лежат две аллегорические статуи. Спящая женщина изображает «Ночь»; мужская фигура, лежащая в странной позе, — «День». Эти две статуи должны означать время, которое поглощает все. Чувствуется, что эти статуи изображают День и Ночь, как если бы они изображали Храбрость и Милосердие, —любые два символические существа различного пола. При виде Добродетелей или Муз почти всегда хочется зевать. Для их характеристики имеется только несколько условных атрибутов. Это как описательная музыка».

<sup>16</sup> «Цитата из книги A. Genevay «Le style de Louis XIV. Charles le Brun, décorateur, ses oeuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps», Paris 1886.

## ЗАМЕТКИ НА КНИГАХ

HERMANN HETTNER. KLEINE SCHRIFTEN. Braunschweig, 1884

Из статьи «Gegen die speculative Aesthetik»

ГЕРМАН ГЕТТНЕР. МЕЛКИЕ СТАТЬИ. Брауншвейг 1884

Из статьи «Против умозрительной эстетики»

171 Die Folge davon ist, dass von dieser Aesthetik die Kunst nicht durchweg als freier, sinnlich-anschaulicher Gedankenausdruck begriffen wird, sondern im Widerspruch mit jenem Prinzip nur als geistgeborene Reproduction und Spiegelung der natürlichen Wirklichkeit, als blosses Potenziren oder Verklären des Gewöhnlichen. Die Kunst ist dann gewissermassen nur ein Kaleidoskop. Ihre Formen und Gestalten gelten dann an und für sich, als selbstständig, es sind idealisirte, über die Endlichkeit erhabene Naturobjekte, nicht Bild, das im weiteren Sinne des Wortes symbolisch ist, nicht krystallhelle, individuelle Gestalt eines Gedankens.

NB

Следствием этого является то, что эта [умозрительная] эстетика рассматривает искусство не как свободное, чувственно-наглядное выражение мыслей, а, в противоположность этому принципу, смотрит на него лишь как на духом порожденное воспроизведение и отражение действительности, как на возвеличение или преобразование обыкновенного. Но тогда искусство представляет собой до некоторой степени лишь калейдоскоп. Его формы и образы имеют тогда значение сами по себе, как самостоятельные; это идеализированные, вознесенные над конечным объекты природы,—а не образы символические в широком смысле слова, не кристально-чистые, индивидуальные формы мысли.

180

Von Hause aus auf anthropologischen Boden gestellt, hat daher die genetische Entwicklung der Kunst davon auszugehen, dass sie Erzeugniss und somit Ausdruck und Bethäti-

Поставленное с самого начала на антропологическую почву, генетическое развитие искусства должно исходить из того, что оно есть порождение и тем самым выражение и проявление

gung des menschlichen Geistes ist. Der Mensch als Geist ist das Selbstbewusstsein der Natur.

Da Natur und Geist von Hause aus Eins sind, vermag die Natur dem Geiste keinen Widerstand zu leisten. Das Element der Wissenschaft ist das Denken, das begriffsmässige Denken, dessen unmittelbarer Ausdruck die Sprache ist. Nun ist aber zwischen Sprache und lebendiger, sinnlicher Wirklichkeit ein Bruch; jene bewegt sich schlechthin im Elemente der Allgemeinheit, diese ist durchaus sinnlich, Einzelexistenz.

Заметка на обложке: 180.—Исходная точка отправления в искусстве.

In dieser sinnlich - individuellen Weise sucht der Geist, nicht befriedigt durch farb- und herzlose Abstraction, die Kluft zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen auszufüllen. Er denkt nicht bloss in der gestaltlosen, abgezogenen Sprache, sondern als ganzer, d. h. sinnlich-geistiger Mensch mit seinem ganzen Wesen, mit seinem Herzen und seinem Sinnen und drückt nun auch umgekehrt diese Gedanken, Anschauungen und Gefühle auf eine Weise aus, in der nicht wie in der Sprache das sinnlich-frische Wesen des Individuellen verflüchtigt wird, sondern in seiner ganzen Fülle vor Augen tritt. Diese Denk- und Darstellungsweise ist die Kunst... Sie ist wie die Wissenschaft Erkenntniss des Allge-

человеческого духа. Человек как дух есть самосознание природы.

Так как природа и дух по самой своей сущности одно и то же, то природа не может оказывать духу сопротивление. Стихия науки есть мышление, мышление понятиями, непосредственное выражение которого есть язык. Но между языком и живой, чувственной действительностью существует разрыв; первый вращается исключительно в стихии всеобщности, вторая же безусловно чувственна, представляет собой единичное существование.

Этим чувственно-индивидуальным способом дух, не удовлетворенный бесцветной и бездушной абстракцией, стремится заполнить пропасть между общим и единичным. Он мыслит не только на бесплотном, отвлеченном языке, но, как цельный, т. е. чувственно-духовный человек, также и всем своим существом, сердцем и умом, и в свою очередь выражает эти мысли, воззрения и чувства таким способом, в котором чувственно-свежая сущность индивидуального не улетучивается, как в языке, а выступает во всей своей полноте. Этим способом мышления и изображения является искусство... Оно, как и наука, есть познание всеобщего, вечного, если угодно, идеи, но

NB

NB

183—  
184

NB



meinen, Ewigen, wenn man will, der Idee, aber nicht abstract, farb- und gestaltlos, sondern erfüllt und verdichtet in individueller Lebensfrische. Die Poesie hat die Sprache zum Ausdrucksmittel wie die Wissenschaft. Aber das blasse Wort ist in ihr durchglüht von dem pulsirenden Blut der concreten Gestalt; nicht die Worte, sondern das Bild, die Charaktere sprechen. Die Kunst ist Sprache, nichts als Sprache, aber eine andere als die begriffliche und in diesem specifischen Unterschiede eine wesentliche und notwendige Ergänzung des wissenschaftlichen Denkens. Erst Wissenschaft und Kunst zusammen genommen sind der ganze und volle Ausdruck des theoretischen Geistes.

NB

познание не абстрактное, бесцветное и бесплотное, а обладающее всей полнотой индивидуальной жизненной свежести. Средством выражения в поэзии, как и в науке, служит язык. Но бледное слово в ней пропитано пламенем пульсирующей крови конкретного образа, говорят не слова, а образы, характеры. Искусство есть язык и только язык, но другой, чем язык понятий, и в этом специфическом различии является существенным и необходимым дополнением научного мышления. Только наука и искусство вместе являются цельным и полным выражением теоретического ума.

Заметка на обложке: 184—определение искусства.

BAUET. PRÉCIS D'HISTOIRE DE L'ART. Paris, 1905

БАЙЕ. ОЧЕРК ИСТОРИИ ИСКУССТВА Париж, 1905\*

27—28

Quant à la sculpture, elle perd peu à peu les caractères qui la distinguaient dans les belles oeuvres de la période memphite. On abandonne la réproduction exacte des traits pour donner aux figures des proportions plus sveltes que la nature; on simplifie le modelé. Le même type de tête est sans cesse reproduit: des yeux fendus en amande, des lèvres toujours souriantes, une finesse qui charme, mais ne varie guère. Les at-

Скульптура постепенно утрачивает особенности, отличавшие ее прекрасные произведения в мемфисский период. Точное воспроизведение очертаний оригинала сменяется стремлением придать фигурам пропорции более стройные, чем в действительности, моделировка упрощается. Воспроизводится один и тот же неизменный тип: миндалевидно-вытянутые глаза, постоянно улыбающиеся губы; исполнение очаровательно по

На за-  
паде  
на  
обо-  
рот.

\* Переводы заимствованы из книги Байе. История искусств. Перевод с примечаниями и дополнениями В. Никольского. С.-Петербург, 1912.

Handwerk  
Bänder, die Säume, die Zickzack- und Kreuzlinien erinnern vielmehr an die Figuren, welche beim Binden, Nähen und Flechten entstehen.) Wir haben die verschiedenen Muster erklärt, indem wir sie charakterisirt haben. Wenn ihre Ausführung noch einen Zweifel daran liesse, so würde ihn ein Blick auf ihre Anwendung beseitigen: sie sind sämtlich aus der zweiten grossen Quelle der Ornamente, aus der Technik, geschöpft, und zwar sind sie Nachbildungen und Umbildungen

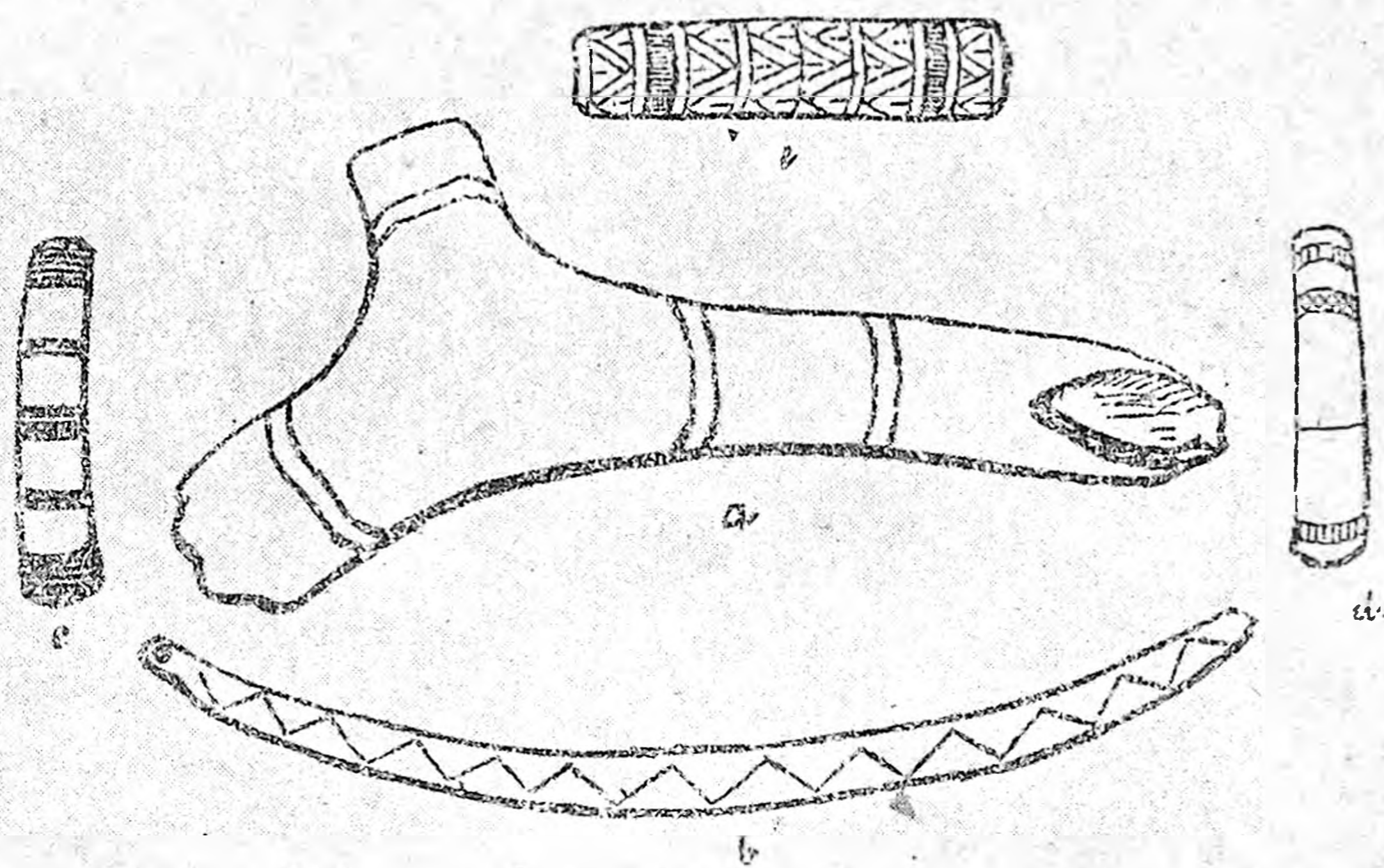


Fig. 10. Knöcherne Geräths der Eskimos mit Ornamenten nach technischen Motiven (nach Photographie). a. Commandostab. b. Bohrerbogen. c., d., e. Nadelbüchsen.

von Figuren, wie sie durch die textile Technik — im weitesten Sinne des Wortes — hervorgebracht werden. Im Vergleich zu den Naturmotiven erscheinen diese technischen Muster sehr dürftig und einförmig. Die hyperboräische Ornamentik hat sie zwar in ziemlich reichem Masse verwendet, aber sie hat sie nur in einem sehr geringen Masse entwickelt. Im Ganzen greift sie kaum über die allernächsten und allereinfachsten textilen Motive: — das Band, die Naht und den Saum — hinaus.

Ob die Ornamentik der Mincepie ähnliche technische



titudes aussi sont uniformes; l'art devient conventionnel, mais il est souvent d'une rare élégance qu'on retrouve dans tous ses produits, pièces d'orfèvrerie ou ustensiles aussi bien que bas-reliefs. L'emploi des matériaux très durs, tels que le granit, substitués au bois ou à des pierres plus tendres, a contribué à cet affaiblissement du modelé dont l'artiste, qui ne disposait que d'instruments imparfaits, ne savait plus préciser les détails.

тонкости, но почти однообразно. Позы также становятся однообразными, искусство делается условным, но во всех его произведениях, от ювелирных работ и утвари до барельефов, часто встречается редкое изящество. Употребление таких твердых материалов, как гранит, вместо дерева или более мягких каменных пород, содействует ослаблению моделировки, так как скульпторы, располагавшие в то время лишь несовершенными инструментами, не могли более выпукло выработывать детали.

Chaque peinture est un enseignement moral qui, par les yeux, s'adresse à l'âme.

Каждая картина—моральное поучение, посредством зрения обращающееся к душе.

113  
NB

Il est facile de comprendre l'importance de la substitution de la voûte au plafond. Auparavant, les murs latéraux et les supports n'avaient pas besoin d'une forte épaisseur et l'on pouvait, d'autre part, donner une grande largeur à la nef centrale: le comble ou le plafond n'était pas très lourd, la pesée sur les murs était faible. Que sur ces mêmes murs, qui avaient été construits à cet effet, on établisse une solide voûte, ils céderont et s'écarteront: en effet, dans ce système, la poussée s'exerce obliquement et avec vigueur sur les murs; s'ils n'ont point les reins robustes, ils sont incapables de résister. Il faut donc en augmenter l'épaisseur, restreindre les dimensions des fenêtres qui y

Легко понять всю важность замены потолков сводами. До тех пор не было нужды в особенной толщине боковых стен и опор, а с другой стороны, можно было удлинять центральный корабль; кровля или потолок не были особенно тяжелы и производили слабое давление на стены. Но если бы на этих же самых стенах стали воздвигать тяжелые своды, стены неизбежно подались бы и раздвинулись, потому что при сводчатой системе давление идет по косой линии и всю тяжестью ложится на стены, которые могут сопротивляться давлению лишь при сильном их утолщении. Пришлось увеличивать толщину стен и уменьшать размеры пробиваемых в них окон: романские церкви вообще плохо

160

Влияние техники

NB

сont ouvertes; les églises romanes sont généralement mal éclairées. En outre, plus la voûte est large, plus la poussée est énergique: il s'ensuit qu'on diminue la largeur des nefs. Du coup, toute la construction est transformée, et avec la construction la physionomie de l'édifice.

освещены\*. С другой стороны: чем длиннее свод, тем сильнее его давление; вследствие этого стали уменьшать длину кораблей. Таким образом изменилась вся конструкция, а с нею и самый вид здания.

174 NB NB  
Plusieurs contemporains ont décrit le spectacle de ces multitudes qui, au milieu des chants de fête, amenaient au chantier des matériaux et des vivres. Toutes ces belles églises s'élevaient d'abord avec une incroyable rapidité; de toutes parts on les voyait sortir de la terre et bientôt dominer la ville. Mais beaucoup, dans la suite, ne se terminèrent que lentement ou restèrent inachevées: parfois l'ardeur qu'on avait montrée au début s'attiédissait, les bourgeois se construisaient des hôtels de ville et ne s'intéressaient plus au même degré à la cathédrale.

Очень важно

Многие современники описывают зрелище, какое представляли толпы народа, среди пения праздничных гимнов втаскивавшие по лесам на постройку собора материалы и съестные припасы. Все эти великолепные церкви возникали в начале с невероятною быстротою: они со всех сторон будто вырастали из земли и вскоре уже господствовали над городом. Но многие из них впоследствии заканчивались уже медленно или вовсе оставались недостроенными: иногда проявлявшийся в начале пыл остывал, буржуазия начала строить городские ратуши и уже не особенно интересовалась соборами.

350 Ср. импрессионистов. NB  
La Tour (1704—1788) a vu poser devant lui tout le XVIII<sup>e</sup> siècle: princes et hommes de lettres, financiers et comédiennes. «Ils croient, disait-il, que je ne saisis que les traits de leur visage; mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout entiers».

Латур<sup>1</sup> (1704 — 1788) видит проходящим перед собою весь XVIII век: принцев и литераторов, богачей и артисток. «Они думают,—говорил он,—что я передаю лишь черты их лица, но я, без их ведома, проникаю внутрь их самих и запечатлеваю их целиком».

418  
L'école impressioniste, longtemps méconnue, ridiculisée et proscrite, a aujourd'hui con-

Импрессионистская школа, долгое время не признаваемая, высмеиваемая и гонимая, теперь

\* Подчеркнуто в русском издании.—Р е д.

quis droit de cité dans l'histoire de l'art. Par le choix de ses sujets elle a voulu réagir tout à la fois contre l'esprit classique et contre l'esprit romantique; par la façon de les traiter, contre le dessin et contre le coloris conventionnel. Elle est naturaliste, elle entend reproduire les scènes, les personnages, les paysages, les objets tels qu'ils lui apparaissent réellement, à l'occasion les plus vulgaires.

L'impressionisme procède de ce principe que la distinction entre le dessin et la couleur est fautive, que les formes et les tons n'existent point en eux-mêmes, que la lumière les varie et les transforme à l'infini. «Le personnage principal d'un tableau, disait Manet, c'est la lumière».

Sans doute l'impressionisme n'a pas enfanté des génies. Mais il a rendu le grand service d'ouvrir les yeux à la lumière vraie.

Ruskin veut que l'artiste étudie la nature dans ses moindres détails et qu'en même temps il sache en dégager les caractères généraux. «Un tableau ne sera fini que s'il exprime tout à la fois l'ensemble et l'effet de la nature et la perfection infinie du détail de la nature», et il entend par là que la moindre feuille, le moindre caillou doit être étudié et rendu avec une exactitude rigoureuse et scientifique.

завоевала себе право на существование в искусстве. Выбором сюжетов она стремится бороться с духом классицизма и одновременно—романтизма, способом их трактовки—со всякой условностью рисунка и колорита. Она, прежде всего, натуралистична, хочет воспроизводить сцены, людей, пейзажи и все предметы такими, какими они представляются в действительности, в самом обычном их виде.

Импрессионизм придерживается того воззрения, что различие между рисунком и колоритом—ложь, что очертания и тона не существуют в природе независимо друг от друга, что свет меняет и преобразует их до бесконечности. «Главное действующее лицо в картине—это свет»,—говорил Манэ.

Импрессионизм не создал, конечно, гениев. Но он сослужил большую службу в деле раскрытия глаз на истинное значение света в живописи.

Рескин хотел, чтобы художник изучал природу в малейших ее мелочах и в то же время умел улавливать ее основные черты. «Картина не кончена, пока она не выражает одновременно и общего впечатления природы и бесконечного совершенства мельчайших ее творений»,—говорил он и требовал, чтобы всякий изображаемый камешек или листок были изучены и воспроизведены с суровой и умелой точностью.

Имен-  
но.

418

NB

421—  
422

NB

434

FERDINAND BRUNETIÈRE. L'ÉVOLUTION DES GENRES DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE. Tome premier. Paris, 1890

ФЕРДИНАНД БРЮНЕТЬЕР. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. Том первый. Париж, 1890

7-8 Il s'agit donc de savoir quel est le rapport de ces formes entre elles, et les noms que l'on doit donner aux causes encore inconnues qui semblent les avoir comme dégagées successivement les unes des autres. N'y a-t-il là qu'un pur hasard, une succession toute fortuite? Si les circonstances l'eussent voulu, la Peinture de genre aurait-elle pu précéder la Peinture religieuse; ou, pareillement, dans l'autre cas, le Roman de mœurs aurait-il pu précéder l'Épopée?

Так и было на самом деле в живописи.

Итак, нас интересует, каково соотношение этих форм между собой и каковы те еще неизвестные причины, в силу которых одни как бы вышли последовательно из других. Нет ли здесь чистой случайности, не случайна ли эта последовательность? Если бы обстоятельства сложились иначе, могла ли бы жанровая живопись предшествовать живописи религиозной; или, в другом подобном случае, могли бы роман нравов предшествовать эпосу?

262 Quant au drame romantique, le drame de Dumas et d'Hugo, j'oserais dire que sa définition est contenue tout entière dans la définition de la tragédie de Voltaire, dont il n'est que la contradiction. Le romantisme au théâtre n'a pas voulu faire ceci ou cela; il a voulu faire le contraire du classicisme—et, pour le dire en passant, c'est la principale raison de son avortement.

NB

Что касается романтической драмы, драмы Дюма и Гюго, я осмелюсь сказать, что ее определение целиком содержится в определении трагедии Вольтера, противоположностью которой она является. Романтизм в театре не хотел сделать то-то или то-то, он хотел сделать противоположное классицизму—и, скажу мимоходом, это и есть главная причина его неудачи.

URJÖ HIRN. DER URSPRUNG DER KUNST. Leipzig, 1904. XIX Kapitel. KUNST UND ZAUBER

ИРЬЕ ХИРН. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА. Лейпциг, 1904. Глава XIX ИСКУССТВО И КОЛДОВСТВО

283 Es gibt zweifellos viele Beispiele dramatischer Gebräuche, deren Zweck bis jetzt ein Gegenstand des Streites ist. In Bezug

Имеется несомненно много примеров драматических обрядов, цель которых до сих пор составляет предмет спора. По

auf einige der symbolischen Tänze, die Jagen oder Fischen, oder die Bewegungen von Wild darstellen, lässt sich viel geltend machen zugunsten der Ansicht Farrers, dass es der Zweck der Pantomime ist, der Gottheit ein die nachgeahmten Dinge betreffendes Gebet klarer zu machen.

отношению к некоторым из символических танцев, изображающих охоту или рыбную ловлю, или же движения дикого зверя, многое говорит в пользу мнения Фаррера, согласно которому цель пантомимы заключается в том, чтобы сделать божеству более ясной относящуюся к изображаемым предметам молитву.

Религиозные танцы.

... Selbst für den zivilisierten, aufgeklärten Menschen liegt etwas magisches in der momentanen Befriedigung, die die Kunst allen unseren unerfüllten Wünschen durch ihren Schein von Wirklichkeit gibt. Der starke Wunsch schafft sich immer eine Befriedigung in der Phantasie, die den unkritischen Geist leicht zu dem Glauben an die Macht des Willens über die äussere Welt führt. Das ganze Kunstschaffen kann man so als eine Verkörperung der grössten Wünsche der Menschheit betrachten, welche die überzeugendste Erscheinung ihrer Erfüllung in der Form und Gestalt objektiver Werke gesucht haben. Was bei uns eine bewusste und beabsichtigte Selbsttäuschung ist, kann bei dem unbefangenen Menschen eine wirkliche Illusion sein.

...даже для цивилизованного, просвещенного человека есть что-то магическое в том мгновенном удовлетворении, которое искусство своей видимостью действительности дает всем нашим неисполненным желаниям. Сильное желание всегда создает себе удовлетворение в воображении, удовлетворение, легко приводящее некритический ум к вере во власть воли над внешним миром. Таким образом все художественное творчество можно рассматривать как воплощение величайших желаний человечества, ищущих убедительнейшей формы своего осуществления в виде и образе объективных произведений. То, что для нас является сознательным и намеренным самообманом, для наивного человека может быть настоящей иллюзией.

287

Искусство.

Man hat behauptet, dass sie, um dem muhammedanischen Verbote der Malerei zu entgehen, zu jenem an die Karikatur grenzenden Stile, die Natur zu behandeln, ihre Zuflucht nahmen, der so charakteristisch für javanische Kunst ist.

Утверждали, будто они [остиндские художники], чтобы избежать магометанского запрета живописи, прибегли в изображении природы к тому граничащему с каррикатурой стилю, который так характерен для яванского искусства.

288

Фактор.



- 290 Während bei uns der geistige Eindruck auf den Beschauer sozusagen den Gegenstand und wesentlichen Zweck des Kunstwerkes bildet, scheinen die Zauberer und Götzenanbeter bei ihren Bildern hauptsächlich nach materieller Kraft und materiellem Einfluss zu suchen.
- Между тем как у нас духовное воздействие на созерцающего составляет, так сказать, предмет и главную цель художественного произведения, колдуны и идолопоклонники повидимому ждут от своих изображений главным образом материальной силы и материального влияния.
- 295 Daher kann man nicht leugnen, wie auch immer die psychologische Grundlage der Zauberei erklärt werden mag, dass in einigen ihrer Entwicklungsformen die Zauberei enge mit der Kunst verknüpft worden ist.
- Поэтому, как ни объяснять психологическую основу колдовства, нельзя отрицать, что в некоторых из своих форм развития колдовство тесно связано с искусством.
- Это очень важно.
- NB

ERNST GROSSE. DIE ANFÄNGE DER KUNST. Freiburg und Leipzig, 1894

ЭРНСТ ГРОССЕ. ЗАРОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА. Фрейбург и Лейпциг, 1894

- 46 Unter einer ästhetischen oder künstlerischen Thätigkeit im Allgemeinen verstehen wir eine solche, die in ihrem Verlaufe oder in ihrem direkten Ergebnisse einen unmittelbaren Gefühlswerth—in der Kunst handelt es sich meist um einen Lustwerth—besitzt.
- Под эстетической или художественной деятельностью вообще мы понимаем такую деятельность, которая в своем развитии или в своем прямом результате представляет непосредственную ценность для нашего чувства—в искусстве речь идет главным образом о чувстве наслаждения.
- Искусство.
- 47 Das Spiel unterscheidet sich von der Kunst dadurch, dass es, wie die Praxis, immer einem äusseren Zwecke zustrebt.
- Игра отличается от искусства тем, что она, как и практическая деятельность, всегда стремится к внешней цели.
- Далеко не всегда! Например игра животных.
- 113 Im Allgemeinen schöpft die Ornamentik ihre Motive keineswegs aus der Phantasie, sondern aus der Natur und aus der Technik.
- В общем орнаментика черпает свои мотивы не из фантазии, а из природы и техники.
- NB Ср. Любке. Введение 2.
- 124 Die parallelen Bänder, die Säume, die Zickzack- und Kreuz-
- Параллельные полосы, каемки, зигзаговые и перекрещи-

linien erinnern... an die Figuren, welche beim Binden, Nähen und Flechten entstehen.

вающиеся линии напоминают фигуры, возникающие при связывании, шитье и плетении.

Техника.

Man kann es nicht oft und eindringlich genug aussprechen, dass die völlige Vernachlässigung des Studiums der primitiven Formen das schwerste Versäumniss ist, dessen man die Ästhetik anklagen muss. Es handelt sich hier um nichts Geringeres als um die Lösung der Frage, ob es allgemein gültige Bedingungen für das ästhetische Gefallen, ob es, wenigstens im menschlichen Sinne, ein absolutes Schöne giebt.

Надо неустанно повторять, что полное пренебрежение изучением первобытных форм есть самое тяжкое упущение, в котором следует упрекнуть эстетику. Здесь речь идет ни более, ни менее, как о решении вопроса, существуют ли общеобязательные условия для эстетического наслаждения, существует ли,—по крайней мере в человеческом представлении,—абсолютно прекрасное.

141

Abso-  
lutes  
Schöne  
[абсо-  
лютно  
пре-  
крас-  
ное].

Hinge der Charakter der Ornamentik, wie man so oft behauptet, von dem Klima oder von der Rasse ab, so müsste er wenigstens bei den Australiern und den Hyperboräern grundverschieden sein.

Если бы характер орнамента, как столь часто утверждают, зависел от климата или расы, то он должен был бы, по крайней мере у австралийцев и гиперборейцев, быть совершенно различным.

148—  
149

Раса.

Auf den Andamanen halten die Stämme bei ihren gemeinsamen Tanzfesten zugleich einen Tauschmarkt ab. Um den Einfluss dieser intertribalen Feste ganz zu würdigen, muss man endlich wissen, dass sie oft von einer sehr beträchtlichen Dauer sind. L u m h o l t z erzählt z. B. von einer Festperiode, die sechs ganze Wochen füllte.

На Андаманских островах племена во время своих общих игрищ устраивают и меновой рынок. Чтобы вполне оценить значение этих междуплеменных празднеств, надо знать, что они часто отличаются весьма значительной продолжительностью. Л ю м г о л ь ц, например, рассказывает об одном празднестве, которое длилось целых шесть недель.

220

Факторы.

Poesie ist sprachlicher Ausdruck von äusseren oder inneren Erscheinungen in ästhetisch wirksamer Form zu ästhetischem Zwecke. Diese Definition begreift sowohl die subjective Poesie, die Lyrik, welche den Er-

Поэзия есть языковое выражение внешних или внутренних явлений в эстетически действенной форме для эстетической цели. Это определение охватывает как субъективную поэзию, лирику, дающую выра-

223—  
234

scheinungen der inneren Welt, den subjectiven Gefühlen und Ideen Ausdruck verleiht, — als die objective Poesie, welche in epischer oder dramatischer Form die Erscheinungen der äusseren Welt, objective Thatsachen und Vorgänge darstellt. In beiden Fällen dient der Ausdruck einem ästhetischen Zwecke; der Dichter will keine Handlungen hervorrufen, sondern Gefühle und Nichts als Gefühle. Auf diese Weise scheidet unsere Definition einerseits die Lyrik von der unpoetischen Gefühlsäusserung; andererseits die Epik und Dramatik von der didaktischen und rhetorischen Darstellung und Beschreibung. Alle Poesie kommt aus dem Gefühle und geht zu dem Gefühle. Darin liegt das Geheimniss ihres Schaffens und Wirkens.

Ср.  
Тол-  
стого

жение явлениям внутреннего мира, субъективным чувствам и идеям,—так и объективную поэзию, в эпической или драматической форме изображающую явления внешнего мира, объективные факты и события. В обоих случаях выражение служит эстетической цели; поэт хочет вызвать не действия, а чувства и только чувства. Таким образом наше определение, с одной стороны, отграничивает лирику от непоэтичного выражения чувств; с другой стороны, эпос и драму—от дидактического и риторического изображения и описания. Всякая поэзия исходит из чувства и идет к чувству. В этом и заключается тайна ее творчества и ее воздействия.

KARL GROOS. DIE SPIELE DER THIERE. Iena, 1896

КАРЛ ГРООС. ИГРЫ ЖИВОТНЫХ. Иена, 1896

108 Die fröhlichen Sprünge der jungen Pferde, Esel, Schafe, Ziegen sind bekannt. Wie sehr es sich bei solchen Bewegungsspielen um Instinkte handelt, die auch später im ernstesten Kampf um's Dasein unentbehrlich sind, zeigt eine Erscheinung, auf die mich Herr Direktor S e i t z aufmerksam gemacht hat. «Im Allgemeinen», schreibt er, «habe ich den Eindruck bekommen als ob die Spiele der Thiere ganz ausschliesslich Übungen derjenigen Qualitäten darstellen, die bei ihnen die wesentliche Rolle im Kampf um's Dasein spielen:—bei Gazellen Übungen

Радостные прыжки молодых лошадей, ослов, овец, коз общеизвестны. Насколько при таких подвижных играх речь идет об инстинктах, необходимых также и впоследствии, в серьезной борьбе за существование, показывает явление, на которое обратил мое внимание директор Зейц. «В общем,—пишет он,—у меня получилось впечатление, что игры животных представляют исключительно упражнения тех свойств, которые играют у них самую существенную роль в борьбе за существование: у газелей упражнения в прыжках в даль и в

Spiel  
u[nd]  
Ernst  
[Игра  
и дей-  
стви-  
тель-  
ность].

im Weitsprung und in dem Überspringen von Sträuchern; bei den im Gebirge wohnenden Böcken und Lämmern der direkte Hochsprung (Schlussprung auf der Stelle)».

Die lebende Scheinbeute. Ein Thier wird von einem anderen, das in den meisten, aber durchaus nicht in allen Fällen der eigenen Art angehört, wie eine Beute gejagt; sowohl das jagende als das gejagte Thier sind dabei nur spielend thätig. Wie wichtig eine solche Vorübung für spätere ernste Anlässe ist, braucht hier nicht mehr erörtert werden. Bei Raubthieren scheint bezeichnender Weise der Verfolger am eifrigsten zu sein, wogegen bei den sich jagenden Pflanzenfressern, wie mir Herr Dr. Seitz schreibt, das fliehende Thier die Hauptrolle spielt, während das verfolgende nur eben mitthut und sich meist lahm und interesselos benimmt.

Das Spiel mit einer leblosen Scheinbeute tritt, wie ich schon andeutete, in vielen Fällen am frühesten auf, d. h. es geht, wo es überhaupt vorkommt, meistens den beiden bisher behandelten Kategorien voraus. So kann uns jede junge Katze belehren, dass die Spiele auf instinktiver Grundlage beruhen. Die kleinen Kätzchen kriechen noch blind aus dem Neste; wenn aber nur ein Äuglein geöffnet ist, fangen sie sogleich an, «mit allem Rollenden, Laufenden, Schleichenden, Flat-

перепрыгивании через кусты; у живущих в горах козлов и ягнят прыжки вверх (заключительный прыжок на месте)».

Живая фиктивная добыча. Одно животное преследуется другим, которое большей частью, но далеко не всегда, принадлежит к тому же виду; при этом оба животные, как преследующее, так и преследуемое, только играют. Как важно такое упражнение для позднейших серьезных случаев жизни—доказывать излишне. Характерно, что у хищных животных особенно увлечен преследователь; напротив, у травоядных, как мне пишет д-р Зейц, главную роль играет убегающее животное, между тем как преследующее только подыгрывает и большей частью ведет себя вяло и безучастно.

Spiel  
u[nd]  
Ernst.

118

Игра с неодушевленной фиктивной добычей во многих случаях, как я уже писал, появляется раньше всего, т. е. там, где она вообще существует, она большей частью предшествует двум другим категориям. Так каждая молодая кошка может дать нам урок того, что игры покоятся на базисе инстинктов. Котята выползают из гнезда еще слепыми; но стоит им приоткрыть один глаз, как они начинают «возиться со всем, что катится, бежит, ползет, порхает!»

125

Spiel  
u[nd]  
Ernst.

ternden zu tändeln». Erst wenn sie sich dadurch spielend für die erste Raubthierthätigkeit vorbereitet haben, bringt ihnen die Alte lebende Beute. Auch hier ist das Spiel ganz sicherlich nicht «das Kind der Arbeit», wie Wundt meint; vielmehr hat Th. Ziegler vollkommen Recht, wenn er sagt, man könne eher umgekehrt sagen, die Arbeit sei das Kind des Spiels.

Doch  
{а все  
таки}

Лишь когда они таким образом играючи подготовятся к серьезной хищнической деятельности, старая кошка приносит им живую добычу. И здесь игра, безусловно, не есть «дитя работы», как думает Вундт; прав Т. Циглер в своем утверждении, что можно скорее сказать наоборот: работа есть дитя игры.

160

Zuletzt ist noch folgende Bemerkung zu machen. In den von uns betrachteten Fällen wendet sich die Lust zum Experimentiren und der Besitztrieb, wie wir sahen, besonders solchen Gegenständen zu, die durch ihre bunte oder glänzende Aussenseite die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Wenn wir in der Vorliebe für solche Dinge schon eine Vorstufe des ästhetischen Genießens zu erblicken glauben, so ist ihre Verwendung in den Bauten der Thiere wohl auch als eine Vorstufe der künstlerischen Produktion zu betrachten. — In den menschlichen Künsten machen sich, wie ich glaube, hauptsächlich drei Prinzipien geltend, nämlich erstens das der Selbstdarstellung, zweitens das der Nachahmung und drittens das der Ausschmückung. Von diesen Principien wird manchmal das eine, manchmal das andere als die Hauptquelle der Produktion erscheinen; der Regel nach wird sich aber stets nachweisen lassen, dass auch die anderen beiden Principien dabei wirksam sind.

Искус-  
ство.

В заключение надо сделать еще следующее замечание. В рассмотренных нами случаях радость, доставляемая экспериментированием, и инстинкт обладания были обращены, как мы видели, особенно на такие предметы, которые привлекают к себе внимание своей пестрой или блестящей внешностью. Если в склонности к таким вещам мы видим зачаток эстетического наслаждения, то ее применение в постройках животных можно, конечно, также рассматривать как зачаток художественного творчества. — В человеческом искусстве проявляются, по-моему, главным образом три начала: самоизображение, подражание и украшение. Из этих трех начал то одно, то другое кажется главным источником творчества; но обычно всегда можно доказать, что при этом действуют и другие два.

In Folge dessen erscheint es als eine sehr voreilige Verallgemeinerung, wenn man das Spiel als eine z w e c k l o s e Thätigkeit bezeichnet, die «rein um ihrer selbst willen» ausgeführt wird. Die energische Thätigkeit kann freilich als solche lusterregend sein, wie wir schon erwähnten; aber dies ist nicht die einzige Quelle der Lust am Spiel. «Le jeu désintéressé»? ruft S o u r i a u in dem schon angeführten Aufsatz aus; «c'est à ne plus savoir ce que parler veut dire. Lorsque nous jouons, nous nous préoccupons toujours du résultat de notre activité!» ...«le plaisir de l'action pour l'action ne me suffit pas, et je ne prends d'intérêt au jeu qu'autant que mon amour-propre y est sérieusement intéressé. Il faut toujours que j'aie une difficulté à vaincre, un rival à dépasser, ou au moins un progrès à faire». — Ebenso sagt G r o s s e : «Zwischen der praktischen und der ästhetischen Thätigkeit steht als eine Übergangsform das Spiel. Das Spiel unterscheidet sich von der Kunst dadurch, dass es, wie die Praxis, immer einem äusseren Zweck zustrebt; von der Praxis aber dadurch, dass der Lustwerth, wie in der Kunst, nicht in dem ziemlich unbedeutenden äusseren Zweck, sondern in der Thätigkeit selbst liegt» («nicht nur ... sondern auch» würde der Wirklichkeit mehr entsprechen).

Die Phantasie ist die Fähigkeit, bloss Vorgestelltes für Wirkliches zu halten. Und

Следовательно, определение игры, как бесцельной деятельности, производимой «исключительно ради нее самой», было бы чересчур поспешным обобщением. Правда, энергичная деятельность может, как мы уже упоминали, доставлять наслаждение, как таковая; но это не единственный источник наслаждения от игры. «Бескорыстная игра?» — восклицает С у р и о в уже приводимой статье; — «это значит не понимать, что говоришь. Когда мы играем, мы всегда озабочены результатом нашей деятельности!... наслаждения от действия для действия мне недостаточно, и я интересуюсь игрой лишь постольку, поскольку в ней серьезно заинтересовано мое самолюбие. Я должен победить какую-нибудь трудность, или же затмить противника, или, по меньшей мере, добиться каких-нибудь успехов». То же самое говорит Гроссе: «Между практической и эстетической деятельностью находится, как переходная форма, игра. Игра отличается от искусства тем, что она, как и практическая деятельность, всегда стремится к внешней цели; от практической же деятельности тем, что наслаждение, как и в искусстве, заключается не в довольно незначительной внешней цели, а в самой деятельности» («не только... но и...» — больше отвечало бы действительности).

Фантазия есть способность считать существующее лишь в представлении — дей-

296—  
297Spiel  
u[nd]  
Ernst.

308

Фантазия.

zwar handelt es sich bei dem Traum, der hypnotischen Suggestion und den Wahnbildern des Irren meistens um eine von dem Ich nicht durchschaute tatsächliche Täuschung, dagegen beim Spiel und in der Kunst um eine «bewusste Selbsttäuschung».

ствительностью. При этом в сновидениях, в гипнотическом внушении и в галлюцинациях умалишенных речь идет большей частью о действительной, не сознаваемой иллюзии; в игре же и в искусстве, напротив, о «сознательном самообмане».

312

Происхождение художественной фантазии.

Wie dem auch sei, jedenfalls wird es als äusserst wahrscheinlich bezeichnet werden müssen, dass bei spielenden Thieren diese so merkwürdige bewusste Selbsttäuschung vorkommt. Die Entstehung der künstlerischen Phantasie, d. h. der spielenden Illusion, ist damit tief in den festen Grund der allgemeinen organischen Entwicklung verankert: das Spiel ist notwendig zur Höherentwicklung der Intelligenz; es ist zunächst nur objectiv eine Scheinthätigkeit; es wird aber gerade durch die Höherentwicklung der Intelligenz auch subjectiv zur Scheinthätigkeit; indem das Thier seine Handlung als Scheinhandlung erkennt und dennoch weiterspielt, erhebt es sich zur bewussten Selbsttäuschung, zur Freude am Schein und steht damit an der Schwelle künstlerischer Produktion.

Как бы то ни было, можно считать в высшей степени вероятным, что у играющих животных существует этот удивительный самообман. Возникновение художественной фантазии, т. е. игривой иллюзии, коренится таким образом глубоко в твердой почве общего органического развития: игра необходима для развития интеллекта; вначале она лишь объективно является фиктивной деятельностью; но именно благодаря развитию интеллекта она и субъективно становится таковой; осознав свое действие, как кажущееся, и тем не менее продолжая свою игру, животное возвышается до сознательного самообмана, до радости иллюзии, и тем самым оно оказывается у порога художественной продукции.

RICHARD WALLASCHEK. ANFÄNGE DER TONKUNST. Leipzig, 1903.

РИХАРД ВАЛЛАШЕК. ЗАРОЖДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА. Лейпциг, 1903.

10

Manche Stämme benutzen ihr musikalisches Gehör auch zu aus-

Многие племена пользуются своим музыкальным слухом

серкünstlerischen, praktischen Zwecken. Die Maruns z. B. verkehren miteinander auf grosse Strecken mit Hilfe eines Horns und sie erkannten seinen Ton, wenn die Europäer ihn kaum hören konnten. Auf diesem Horn hatten sie einen bestimmten Ruf (eine Art Leitmotiv) für jedermann, so dass sie sich auf grosse Distanzen Zeichen geben konnten.

также и для внехудожественных, практических целей. Маруны, например, сносятся друг с другом на больших расстояниях с помощью рога; они узнают его звук, когда европейцы едва могут его расслышать. У них есть определенный зов (род лейт-мотива) для каждого, так что они могут подавать друг другу знаки изда-лека.

Практическое] происхождение музыкального] слуха.

Der Allgemein-Charakter afrikanischer Musik ist somit, die Bevorzugung (wenn nicht Alleinbeachtung) des Taktes vor der Melodie, die Verbindung mit Gesang und Tanz, die Einfachheit, um nicht zu sagen Niedrigkeit des Sujets, das behandelt wird, das grosse Nachahmungstalent, mit dem Musik zusammenhängt und die physische Anstrengung wie psychische Aufregung aus der sie hervorgeht und für die sie bestimmt zu sein scheid.

Итак, общий характер африканской музыки—предпочтение ритма мелодии (если не исключительное признание его), связь с пением и танцем, простота, чтобы не сказать низменность трактуемого сюжета, большой подражательный талант, с которым связана музыка, и физическое напряжение, равно как и психическое возбуждение, из которых она исходит и для которых, повидимому, предназначена.

15

Вывод

NB

Das ist immer das Schicksal der in modernen Noten niedergeschriebenen «Naturmusik», die bedeutendste Eigentümlichkeit geht dabei verloren.

Такова участь записываемой современными нотами «естественной музыки»: самое своеобразное в ней при этом теряется.

25

Die Eingeborenen singen gewöhnlich, wenn sie bei der Arbeit sind.

Туземцы обычно поют за работой.

30

NB

Unter den verschiedenen Gesängen der Neu-Seeländer mag ein Gesang erwähnt werden, der den Namen Totowaka hat. Obgleich er als Komposition

Среди различных песен новозеландцев следует упомянуть об одной, которая носит название Тотовака. Хотя как музыкальное произведение она не

43—44

Дубинushка



NB

nicht sehr wertvoll ist, entspricht er doch vollkommen dem Zweck, für den er bestimmt ist, nämlich um einer Anzahl von Personen eine gleichzeitige Wirkung beim Heranziehen von Holzblöcken oder beim Ziehen der Kanoes zu ermöglichen. Wer je den Gesang der Matrosen gehört hat, wenn sie ein Schiff beladen oder ein Seil ziehen, wird vollkommen verstehen, wie jener gesungen wird. Diese Gesänge haben ein verschiedenes Zeitmass, je nachdem sie zum Ziehen von schweren oder leichten Lasten bestimmt sind.

представляет большой ценности, она вполне соответствует цели, для которой предназначается, а именно, облегчить известному количеству людей одновременное действие при перетаскивании деревянных колод или подтягивании лодки. Кто слышал пение матросов, когда они грузят корабль или тянут канат, тот поймет, как поется эта песня. Эти песни имеют различный темп, смотря по тому, предназначаются ли они для перетаскивания значительных или незначительных тяжестей.

110

Меломания.

Der Klang des Tamtam hat für den Neger etwas Aufregendes. Lenz erzählt: «Während des Tanzes der Medizinmänner in Aschuka (Westafrika) waren einige junge Leute durch den Ton dieses Instrumentes und die ganze aufregende Szene krank geworden; sie stürzten plötzlich aus dem Kreise heraus, liefen auf allen Vieren wie Thiere auf der Wiese umher und fingen dann an zu rasen; sie konnten nur mit Mühe bewältigt und bei Seite geschafft werden. Hier im Dorfe aber bei den schrecklichen Tänzen der Oganga wollten diese Anfälle gar kein Ende nehmen; wohin man blickte, wälzte sich einer dieser Unglücklichen auf der Erde, und die älteren Männer und Frauen hatten voll auf zu tun, um dieselben in den Hütten unterzubringen». Von den Bakalai wird erwähnt, dass sie der Schlag des Tamtam in eine Art Raserei versetzt, während das «Ombi» (Gitarre

В звуках там-тама заключается для негров что-то возбуждающее. Ленц рассказывает: «Во время танца знахарей Ашукка (западная Африка) некоторые молодые люди от звука этого инструмента и от всей возбуждающей сцены заболели; они вдруг выбежали из круга на четвереньках, как звери, обежали луг и начали бесноваться. Лишь с трудом удалось одолеть их и увести. Но здесь в деревне во время страшных танцев Оганга этим припадкам не было конца; куда бывало ни глянешь, на земле валялся один из этих несчастных, и пожилым мужчинам, и женщинам стоило немало труда перенести их всех в хижины». О Бакалаи рассказывают, что грохот там-тама приводит их в неистовство, между тем как «омби» (гитара со струнами из древесных корней) их успокаивает.

mit Baumwurzelsaiten) sie besänftigt.

Es ist häufig behauptet worden, dass zwischen unserer freudigen und traurigen Stimmung und dem Dur-beziehungsweise Moll-Geschlecht ein Kausalzusammenhang bestehe, demzufolge sich die Trauer notwendigerweise in Moll äussere und die Freude in Dur, und deshalb Moll uns traurig, Dur heiter stimme. Ich kann einen derartigen Kausalzusammenhang nicht finden. Bancroft sagt von den Eingeborenen Südmexikos, dass deren noch so lustige Gesänge traurig klingen, und die fröhlichste Musik melancholisch. Ich kann mir nun allerdings nicht vorstellen, wie eine fröhliche Musik melancholisch sein kann. Offenbar wollte Bancroft sagen, sie klinge uns melancholisch, ihnen aber muss sie so geklungen haben, wie sie beabsichtigt war. In Australien singen Männer und Weiber meistens im Walde, fast nie auf freiem Felde. Sie sind lustig und glücklich, aber ihr Gesang ist melancholisch und in ausgezeichneter Harmonie mit der traurigen Natur Australiens.

Diese äusserste Einfachheit der Kafferntexte ist zugleich ein Beispiel dafür, dass auf ganz primitiven Kulturstufen die Poesie der Liebe noch selten, wenn nicht ganz unbekannt ist. Deshalb ist Engels Vermutung nicht ganz richtig, dass «Liebesgesänge über die ganze Erde verbreitet sind». Schon aus den allgemeinen Bemerkungen war zu entnehmen, dass sie bei einer ganzen Anzahl von

Часто утверждали, что между нашим радостным или грустным настроением и мажорным или минорным тоном существует причинная связь, вследствие которой грусть необходимо выражается в минорном тоне, а радость в мажорном, и поэтому минорный тон настраивает нас на грустный лад, а мажорный на веселый. Я не могу найти такой причинной зависимости. Банкрофт говорит о туземцах южной Мексики, что их самые веселые песни звучат печально, а самая радостная музыка меланхолично. Правда, я не могу себе представить, каким образом радостная музыка может звучать меланхолично. Очевидно, Банкрофт хотел сказать, что она звучит меланхолично для нас, для них же она должна была звучать так, как была задумана. В Австралии мужчины и женщины поют большей частью в лесу, почти никогда в поле. Они веселы и счастливы, но их пение меланхолично и вполне гармонирует с печальной природой Австралии.

Эта крайняя простота текстов у кафров является вместе с тем примером того, что на первобытных ступенях культурного развития поэзия любви еще почти неизвестна. Поэтому мнение Энгельса, что «любственные песни распространены по всей земле», не совсем справедливо. Уже из общих замечаний можно было заключить, что они отсутствуют у целого ряда пле-

166

Замечатель-  
но. Ср.  
русские  
песни.

204—  
205Лю-  
бовь.

Stämmen fehlen. Die Kongovölker haben sie, doch sie besingen ebenso oft den Krieg, die Jagd und den Palmwein. Die Lieder der Hassanyeh-Stämme am weissen Nil werden zum Lobe irgend eines beliebten Mitgliedes des Stammes gesungen, oder sind eine Erzählung seiner Liebesabenteuer, oder sie preisen einen der anwesenden europäischen Gäste.

У народов Конго они имеются, но эти народы так же часто воспевают войну, охоту и пальмовое вино. Песни племени Гассанье у Белого Нила воспевают какого-нибудь любимого соплеменника или рассказывают о его любовных приключениях, или же восхваляют одного из присутствующих европейских гостей.

206

Auf Tahiti haben die Eingeborenen historische Balladen. Schon die Kinder werden im «Ubus» unterrichtet, d. i. in Gesängen, die eine Art religiöse Legende enthalten. Die eigentlich historischen Gesänge sind für die Tahitier gerade zu eine klassische Autorität, auf die sie sich berufen, um irgend einen streitigen Punkt in der Geschichte zu entscheiden. Diese Art von Gesängen bedeutet zweifellos den grössten Fortschritt, den ein wenig zivilisiertes Volk in der Dichtkunst machen kann. Sie ist deshalb auch eine seltenerere Erscheinung, die in der ältesten Urzeit nicht anzutreffen ist.

На Таити у туземцев имеются исторические баллады. Уже детей учат «Убусу», т. е. песням, заключающим в себе род религиозной легенды. Собственно исторические песни пользуются у таитян непреложным авторитетом, на который они опираются, чтобы решить какой-нибудь спорный пункт в истории. Этот род песен означает без сомнения величайший прогресс, какого может достигнуть в поэзии мало цивилизованный народ. Поэтому он есть редкое явление, которое в древнейшие первобытные времена не встречается.

«Илиады»<sup>4</sup>.

245

Eine ihrer Pantomimen stellte ein Scheingefecht dar, in welchem ein Krieger scheinbar erschlagen wurde. Zu spät entdeckte der Sieger, dass er einen Freund getötet, und brach darüber in laute Klage aus. Schliesslich aber sprang der Erschlagene wieder auf und begann einen fanatischen Tanz. Es scheint somit schon auf dieser Kulturstufe ein Bedürfnis nach einem guten Ausgang zu bestehen.

Одна из их пантомим изображала фиктивную битву, в которой один воин якобы был убит. Победитель слишком поздно обнаруживал, что убил своего друга, и разражался громкими рыданиями. Но в заключение убитый вскакивал и пускался в неистовый пляс. Таким образом уже на этой ступени культурного развития, повидимому, существует потребность в счастливой развязке.

Истинно-драматический сюжет.

Еiner der Gesänge, den drei Mädchen sangen, handelte von der Heimkehr der Krieger und enthielt einen Klagegesang (um den toten Geliebten), dem am Schluss eine Beschwörungsformel angehängt wurde.

Die Kraft, die in Spiel und Tanz benutzt wird, ist nicht ein Überfluss, für den unser Organismus ursprünglich nicht eingerichtet ist. Er ist dafür eingerichtet, und sie ist absolut nötig, um uns vollkommen zu erhalten, findet aber eben deshalb zu Zeiten keine Verwendung, weil sie ihre Schuldigkeit vollständig bereits getan hat. Für den Kampf ums Dasein haben auch die höheren Tiere keinen Überschuss an Kraft, aber für sie wird der Kampf seltener als für die niederen (weil sie den Feind vernichten), und daher entstehet die Unverwendbarkeit der Kraft.

Wenn nun das tägliche Leben zu Zeiten keine Gelegenheit zum Kampfe bietet, so muss sie erfunden werden, und der Mann, der diese Erfindungskraft besitzt, ist eben der Künstler.

Diese Beispiele zeigen, dass der Kriegstanz ein Kriegsspiel, eine Kriegsübung ist, eine Vorbereitung zu gemeinsamer Aktion. Nicht minder ist dies der Fall bei pantomimischen Darstellungen, dem primitiven Drama, des-

В одной из песен, которую пели три девушки, речь шла о возвращении воина; она заключала в себе надгробный плач (об умершем возлюбленном), кончавшийся заклинанием.

Сила, используемая в игре и танце, это не избыток, к которому наш организм первоначально вовсе не приспособлен. Он приспособлен к тому, чтобы поддерживать нас в равновесии, а для этого сила абсолютно необходима, но именно потому по временам она не находит себе приложения, так как уже до конца выполнила свое дело. Для борьбы за существование и у высших животных нет избытка силы, но для них борьба становится более редкой, чем для низших (потому что они уничтожают врага), и отсюда возникает неприложимость силы.

Если обыденная жизнь по временам не представляет случаев для борьбы, то их надо изобрести; человек, обладающий этой изобретательностью, и есть художник.

Эти примеры показывают, что военный танец есть игра, упражнение в войне, подготовка к совместным действиям. То же можно сказать о пантомимических представлениях, о первобытной драме, древней-

248

Лирика.

274—  
275Неприложимость  
силы.

275

NB

276

Перво-  
бытная  
драма.

sen älteste Form die Tierpantomime ist. Diese Tierpantomimen, wie sie unter den Naturvölkern aller Kontinente üblich sind, verraten eine so ausserordentliche Beobachtungsgabe, eine so grosse Vertrautheit mit dem Tiercharakter, dass sie für den Teilnehmer daran unmöglich ohne günstigen Einfluss auf den Ernstfall sein können. Sie erhalten die Darsteller in beständiger Übung, erwecken das Interesse an der Jagd bei sämtlichen Zusehern und geben ihnen geradezu ein belehrendes Bild, das ihnen im Ernstfalle nur von Nutzen sein kann, zumal das Nachahmungs- und Darstellungstalent der Wilden ein so ausserordentliches ist, dass die Tierpantomime in der Tat eine naturgetreue Darstellung der wirklichen Jagd ist.

шей формой которой является пантомима, изображающая животных. Эти пантомимы, обычные среди первобытных народов всех континентов, обличают такую необыкновенную наблюдательность, столь интимное знакомство с характером животных, что не могут не иметь благотворного влияния на участники их в серьезных случаях жизни. Они поддерживают актеров в постоянном упражнении, будят у зрителей интерес к охоте и дают им поучительную картину, могущую им пригодиться в жизни, тем более что подражательный и изобразительный талант дикарей так необычаен, что эта пантомима в действительности является точным изображением настоящей охоты.

278

Преступление  
и наказание.

Da der Chorgesang bei allen Festlichkeiten üblich ist, und da der Rhythmus der Gesänge sehr kompliziert ist, bedarf es einer grossen Übung, bevor ein künstlerischer Effekt erzielt werden kann. Die Kwakiutl-Indianer sind in dieser Beziehung sehr genau, und jeder Fehler, den ein Sänger oder Tänzer macht, wird als ein Schimpf für ihn betrachtet. Bei manchen Gelegenheiten wird der Tänzer, der fehlt, einfach erschlagen. Diese Sitte erinnert uns an die Gebräuche des alten Mexiko.

Так как хоровое пение сопровождает все торжества и так как ритм песен очень сложен, то нужно много упражняться, чтобы добиться художественного эффекта. В этом отношении индейцы племени Квакиутль очень строги, и каждая ошибка, которую делает тот или иной певец или танцор, рассматривается как бесчестие для него. Иногда танцора, который делает ошибку, просто убивают. Этот обычай напоминает обычаи древней Мексики.

280

Очень  
важно.

Sollte ja ein Tänzer zu ungenügend sein bei diesen Chortänzen, so machen manche Stämme, wie wir gehört haben, kurzen Prozess, sie erschlagen ihn.

Если какой-нибудь танцор проявляет чересчур большую неуклюжесть во время этих хоровых танцев, многие племена, как мы слышали, не церемонятся с ним: они убивают его.

Man muss dem Worte Arbeit erst Zwang antun, um es im Sinne von Tätigkeit überhaupt gebrauchen zu können. Für diese allgemeine Tätigkeit aber kommt das ökonomische Moment nicht in Betracht, das nur bei echter wirtschaftlicher Arbeit in Frage kommt. Bei der Tätigkeit der Urzeit, die für uns wichtig ist, wird Kraft nicht nur nicht zu ersparen gesucht, sondern im Gegenteil so intensiv als möglich verschwendet. Demnach wird die eigentliche Arbeit, bei der es auf Erleichterung und Kraftersparnis ankommt, erst zu einer Zeit vollbracht, wo die Musik und Poesie längst erfunden sind. Bücher hat einen Nebenzweck der schon erfundenen Musik irrtümlich als den ursprünglichsten und wichtigsten angesehen. Aber auch zu seiner Erklärung sind manche Beispiele schlecht gewählt worden; denn nicht darum handelt es sich, ob wir heute mit künstlerischer Musikbegleitung leichter und lieber arbeiten als ohne dieselbe, sondern ob in der Urzeit, wo noch keine Zielbewusste Arbeit nötig war, der blosser Takt eine Aktion ermöglichte, die nur gemeinsam durchgeführt werden konnte, und für den ganzen Volksstamm im Kampf ums Dasein absolut notwendig war. Diese Tätigkeit erblicke ich im Krieg und in der Jagd, beziehungsweise in den sie vorbereitenden und auf sie folgenden Kriegs- und Jagdspielen.

Надо произвести насилие над словом «работа», чтобы употреблять его в смысле деятельности вообще. Но для этой общей деятельности не идет в счет экономический момент, играющий роль только при настоящей хозяйственной работе. При деятельности в первобытные времена силу не только не стараются экономить, но, наоборот, расточают так интенсивно, как только можно. Поэтому настоящая работа, при которой важно облегчение и экономия силы, совершается лишь в такое время, когда музыка и поэзия давно изобретены. Бюхер ошибочно рассматривал побочную цель уже изобретенной музыки как первоначальную и самую важную. Но и для его объяснения многие примеры плохо выбраны; ибо дело не в том, работаем ли мы в настоящее время с художественно-музыкальным сопровождением легче и охотнее, чем без него, а в том, было ли достаточно в первобытные времена, когда еще не была необходима целеустремленная работа, одного ритма для совершения действия, которое могло быть произведено лишь коллективно и было абсолютно необходимо для всего племени в борьбе за существование. Эту деятельность я усматриваю в войне и охоте, или же в подготовляющих ее и следующих за ней военных и охотничьих играх.

283

Да разве охота не экономическая деятельность?

А при охоте нет?

Да и тут нет необходимости экономия силы, облегчение деятельности

AUREL KRAUSE. DIE TLINKIT-INDIANER. Jena, 1885

Д-Р АВРЕЛИЙ КРАУЗЕ. ИНДЕЙЦЫ ПЛЕМЕНИ ТЛИНКИТ. Иена, 1885

- 248 | Dergleichen Scheingefechte wurden nach Lütke und Weniaminow auch in Scene gesetzt, wenn sich nach erfolgter Verständigung die Parteien der Geiseln, welche als Bürgschaft für den Frieden gegeben werden sollten, bemächtigten. Lütke beschreibt den Hergang folgendermassen: «Beide Parteien, Männer und Frauen, begeben sich auf einen freien Platz. Die vordersten, welche sich der Geisel bemächtigen sollen, die immer unter den angesehensten Persönlichkeiten ausgewählt wird, geben sich den Anschein, als ob sie den Kampf beginnen wollen, indem sie ihre Lanzen und Dolche lebhaft hin- und herschwingen. Endlich stürzen sie sich unter lautem Geschrei auf die Mitte der Gegenpartei, ergreifen die zur Geisel bestimmte Person, die sich in der Menge versteckt, und tragen sie auf ihren Armen unter Freudengeschrei auf ihre Seite».
- Танцы и действительность.
- Подобные фиктивные битвы, по словам Лютке и Веньяминова, устраивались также, когда после происшедшего соглашения обе стороны завладевали заложниками, которые брались в обеспечение мира. Лютке описывает церемонию следующим образом: «Обе стороны, мужчины и женщины, отправляются на открытое место. Передние, которые должны овладеть заложником, выбирающимся всегда среди самых уважаемых лиц, размахивают копьями и мечами, делая вид, будто хотят начать битву. Наконец они с громким криком бросаются в гущу противников, хватают намеченное в заложники лицо, спрятавшееся в толпе, и с радостными криками несут его на руках на свою сторону».

V. DENNING-BRYLOW. MICHEL ANGE ET LA PSYCHOLOGIE DU BAROCCO. Lausanne, 1913

Б. ДЕННИНГ-БРИЛОВ. МИКЕЛЬ АНДЖЕЛО И ПСИХОЛОГИЯ БАРОККО. Лозанна, 1913

- 23—24 | Le déséquilibre mental ne se montre jamais dans une oeuvre d'art digne de ce nom. La littérature, la peinture compte des détraqués, des productions dont la bizarrerie attire l'attention. L'oeuvre d'art malade peut jouir d'une réputation éphémère; nous sommes à une époque où on ne saurait le nier. Mais l'oeuvre d'art immortelle, destinée à bril-
- Умственная неуравновешенность никогда не проявляется в произведениях искусства, достойных этого имени. Литература и живопись насчитывают в своих рядах людей не совсем нормальных и произведения, странность которых привлекает внимание. Больное произведение искусства может пользоваться мимолетной сла-

ler sur les siècles est toujours aussi admirable par son parfait équilibre que par son exceptionnelle élévation. Le vrai génie est une intelligence; au moment où il crée et dans ce qu'il crée, il est aussi clairvoyant, aussi précis, aussi logique que le plus épais des bourgeois.

вой; в нашу эпоху этого отрицать нельзя. Но бессмертное произведение искусства, которому суждено блистать в веках, всегда восхищает своим совершенным равновесием не меньше, чем своей исключительной возвышенностью. Истинный гений—это воплощение разума; в тот момент, когда он творит, он так же пронизателен, точен и логичен, как самый толстокожий буржуа.

...esprits trop subtils, désireux d'arriver à une généralisation impossible à atteindre et esprits trop subjectifs se contentant de leurs propres impressions tombent, les uns et les autres, dans le laid et l'incompréhensible.

...умы чересчур тонкие, желающие добиться недостижимых обобщений, и умы чересчур субъективные, довольствующиеся своими собственными впечатлениями, впадают, и те и другие, в уродливое и непонятное.

37

...l'artiste doit être un grand abstracteur et un grand logicien. ...La science de la logique des formes est une science logique et les Grecs ont apporté la même harmonie dans leur dialectique que dans leur esthétique.

...художник должен обладать большой способностью к абстрагированию и большой логичностью... Наука логики форм есть наука логическая, и греки внесли в свою диалектику ту же гармонию, что и в свою эстетику.

39

NB

Dans un sens général le mot «style» signifie le mode d'interprétation du beau par un individu, une race, une époque. On distingue les styles en originaux et dérivés; le grand art refuse même ce nom à certaines périodes artistiques pourtant très personnelles.

В общем смысле слово «стиль» означает манеру изображения прекрасного индивидуумом, расой, эпохой. Стили бывают оригинальные и производные; большое искусство отказывает в этом имени даже некоторым художественным периодам, обладающим однако вполне выраженной индивидуальностью.

48

NB

Le bois travaillé avec la gouge sera plus compact, le marbre pourra être plus lisse et plus fini, le bronze permet des boucles plus

Дерево, обработанное долотом, более плотно, мрамор отличается гладкостью и допускает большую отделку, брон-

49



NB saillantes et plus prononcées. Le matériel plus fréquemment employé à une époque influera sur les autres matériels, et modifiera la conception esthétique générale du style. за дает возможность делать более рельефные и резко выраженные завитки. Материал, чаще употребляемый в ту или иную эпоху, влияет на другие материалы и меняет общую эстетическую концепцию стиля.

51 Le style et la mode se ressemblent sans être tout à fait la même chose. NB chose. Стиль и мода похожи друг на друга, не будучи одним и тем же.

H. TAINÉ. VOYAGE EN ITALIE. T. II. FLORENCE ET VENISE.  
Paris 1895

И. ТЭН. ПУТЕШЕСТВИЕ В ИТАЛИЮ. Т. II. ФЛОРЕНЦИЯ И ВЕНЕЦИЯ.  
Париж, 1895

77—78 Est-ce la cause ou l'effet [причина это или следствие]? Это вопрос, выраженный другими словами. Je crois enfin toucher... la cause qui si longtemps en Italie barra la voie à la peinture. Si pendant cent cinquante ans elle demeura, comme la littérature, immobile après le vif élan de ses premiers pas, c'est que l'esprit public s'était arrêté comme elle. Les sentiments mystiques s'attiédissant, elle n'était plus assez soutenue pour exprimer la pure vie mystique. Les sentiments païens n'étant qu'ébauchés, elle n'était pas assez développée pour représenter la large vie païenne. ...Кажется, я нащупал наконец причину, которая так долго преграждала в Италии дорогу живописи. Если в течение ста пятидесяти лет она, как и литература, оставалась неподвижной после бурного порыва своих первых шагов, то это потому, что умственное развитие общества остановилось, как и она. Так как мистические чувства все больше остывали, она не находила достаточной опоры для выражения чисто мистической жизни. Но так как языческие чувства еще только намечались, она не была достаточно развита, чтобы изображать широкую языческую жизнь.

122—123 А наши тенденциозные писатели? En somme, quand on entre dans l'esprit des contemporains, ce qu'on y découvre, c'est le désir de voir représentés, non des êtres, mais des idées. Le mysticisme du cloître et la philosophie des écoles ont peuplé leurs têtes de formules abstrai- Словом, когда проникаешь в душу современников, то открываешь в ней желание видеть изображенными не существа, а идеи. Монастырский мистицизм и школьная философия заселили их головы абстрактными формулами и экзальтированными чув-

tes et de sentiments exaltés: qu'on leur indique la vérité sacrée et sublime, cela leur suffit; la forme physique ne les intéresse qu'à demi; ils ne la poursuivent pas curieusement et passionnément pour elle-même; ils ne lui demandent qu'un symbole et une suggestion.

C'est dans ce monde redevenu païen que renaît la peinture, et les goûts nouveaux qu'elle doit satisfaire indiquent d'avance la voie où elle va marcher: il s'agit pour elle de décorer les maisons des négociants riches et qui aiment l'antiquité et veulent vivre allègrement. Avec la direction, le point de départ est tout trouvé: c'est l'orfèvrerie qui le donne.

C'est que la nature, telle qu'on la voit et telle qu'elle est, intéresse désormais les hommes. Détachés du monde céleste et ramenés au monde naturel, ils veulent contempler, non plus des idées, mais des êtres et des personnes. Pour eux, les choses réelles ne sont plus un simple signe à travers lequel s'élançait la pensée mystique; elles ont un prix et une beauté propres, et le regard arrêté sur elles ne songe plus à les quitter pour se porter au delà.

ствами: пусть им укажут священную и высокую истину, этого с них достаточно; физическая форма интересует их лишь наполовину; они не домогаются ее с любопытством и со страстью ради нее самой; они требуют от нее только символа и намека.

В этом-то мире, снова ставшем языческим, и возрождается живопись, и новые вкусы, которые она должна удовлетворить, указывают заранее путь, по которому она пойдет: для нее речь идет об украшении домов богатых негодциантов, любящих античную древность и желающих весело жить. Вместе с направлением найдена и отправная точка: ее даст ювелирное искусство.

Отныне природа, какой ее видят и какова она есть, интересует людей. Оторванные от небесного мира и возвращенные в мир естественный, они хотят созерцать уже не идеи или символы, а животных и людей. Для них реальные предметы уже не просто символы, сквозь которые устремляется ввысь мистическая мысль; они имеют собственную ценность и красоту, и взгляд, остановившийся на них, не помышляет больше о том, чтобы покинуть их и унести ввысь.

NB

Ср. наших шестидесятников<sup>5</sup>.

134

Поворотный пункт в истории живописи.

136

Ср. нашу живопись.

146 En tout art, il faut s'arrêter  
longtemps sur le vrai pour arri-  
ver au beau.

Надо  
снача-  
ла из-  
учить  
изве-  
стную  
теорию,  
а потом  
уже  
[допол-  
нить ее.

169 Эта  
статуя  
озна-  
чает  
пр о-  
б у ж-  
дение.  
Полна  
пессимизма<sup>6</sup>.

Une d'elles, demi-couchée, s'éveille et semble secouer un mauvais rêve. La tête est affaissée, le sourcil froncé, les yeux se sont creusés, les joues se sont amaigries. Qu'il a fallu de misères pour qu'un corps pareil ait senti les atteintes de la vie! Son indestructible beauté n'a point fléchi et pourtant la souffrance intérieure commence à y imprimer sa morsure. La superbe sève animale, la vivace énergie des membres et du tronc sont entières, mais l'âme défaille; elle se soulève péniblement, sur un bras, et revoit avec regret la lumière. Qu'il est triste de rouvrir les yeux et de sentir qu'on va porter encore une fois la faix d'une journée humaine!

172 Un italien me disait à Siennes «Autrefois ils peignaient avec les passions qu'ils avaient; aujourd'hui ils peignent avec les passions qu'ils croient avoir; c'est pourquoi, après avoir fait des hommes, ils font des fantômes d'hommes».

Анд-  
рееву<sup>7</sup>.

Во всяком искусстве надо  
подолгу останавливаться на-  
истинном, чтобы притти к пре-  
красному.

Одна из них, в полулежащей позе, просыпается и как будто стряхивает с себя дурной сон<sup>6</sup>. Голова ее опущена, брови нахмурены, глаза ввалились, щеки впали. Сколько горя надо было для того, чтобы такое тело ощутило удары жизни! Его неразрушимая красота не сдавалась, однако душевное страдание начинает накладывать на нее свой отпечаток. Великолепная животная сила, живучая энергия членов и корпуса нетронуты, но душа изнемогает. Она с трудом, опираясь на руку, приподнимается и с сожалением смотрит на свет. Как грустно открыть глаза и чувствовать, что еще раз придется нести бремя человеческого дня.

Один итальянец говорил мне в Сиенне: «В прежнее время рисовали со страстью, которую испытывали; теперь рисуют со страстью, которую воображают, будто испытывают; вот почему прежде изображали людей, а теперь изображают призраки людей».

JOHN RUSKIN. LES MATINS À FLORENCE. Paris, 1906

ДЖОН РЁСКИН. ФЛОРЕНТИЙСКИЕ УТРА. Париж, 1906

34 Si vous pénétrez la nature des grands hommes, vous comprendrez que leur maître est la moitié

Если вы проникнете в природу великих людей, вы поймете, что их учитель — поло-

de leur vie; ils le savent bien, puisqu'ils aiment souvent mieux porter le nom de leur maître que celui de leur famille.

Il ne faut pas confondre cette tendance à représenter les choses telles qu'elles sont, parce que Dieu les a faites telles, avec la tendance réaliste moderne qui proscrit de la réalité tout élément d'idéalisation et vise à l'imitation servile.

Mais nous exagérons beaucoup leur influence, parce que le résultat de leur travail ou de leur invention, qui nous apparaît si soudain, est, en réalité, produit par l'effort et la réflexion de tous ceux qui les ont précédés et dont nous ignorons les noms. Le talent de Cimabue ne peut être trop exalté, mais jamais ses Vierges n'auraient pu réjouir l'âme de l'Italie si, mille ans auparavant, plus d'un Grec et plus d'un Goth inconnu n'avaient illustré la légende chrétienne et vécu dans l'amour de la Vierge.

Il donna aux peuples de son époque quelque chose à voir et satisfit leur curiosité en leur enseignant quelque chose qu'ils avaient longtemps désiré apprendre. Nous avons toujours pensé, dans notre légèreté, que son triomphe provenait seulement du procédé artistique qu'il inaugura.

вина их жизни; они знают это хорошо, потому что часто предпочитают носить имя своего учителя, чем имя своей семьи.

Не следует смешивать эту тенденцию к изображению вещей такими, какие они есть, потому что бог их создал такими, с современной реалистической тенденцией, которая изгоняет из реальности всякий элемент идеализации и стремится к рабскому подражанию.

Но мы сильно преувеличиваем их [великих людей] влияние, потому что результат их работы или их новшеств, который нам кажется столь внезапным, в действительности вызван усилиями и размышлениями всех тех, кто жил раньше их и чьих имен мы не знаем. Талант Чимабуэ не может быть превознесен чрезмерно, но никогда его Мадонны не могли бы радовать душу Италии, если бы за тысячу лет до него ряд неизвестных греков и готов не иллюстрировал христианскую легенду и не жил в любви к Мадонне.

Он [Чимабуэ] показал людям своей эпохи нечто новое и утолил их любознательность, научив их чему-то, что они давно хотели знать. Мы в своем легкомыслии всегда думали, что его триумф объяснялся исключительно художественным методом, который он ввел.

Марксисты.

40

Ср. Zola.

51

NB

Ср. Zola. (О личностях).

53

Ср. Zola о художниках.

NB

56 La rencontre de l'esprit du Nord et de l'esprit Bysantin n'a pas seulement entraîné la rencontre de l'action et du repos, de la guerre et de la religion; mais elle a encore provoqué celle de la vie de famille et de la vie monastique, du sens positif d'économie domestique et de la folie abstraite du Désert.

Вот  
это  
так.

Столкновение северного и византийского духа повлекло за собой не только столкновение деятельности и покоя, войны и религии, но оно вызвало также столкновение с е м е й н о й жизни с жизнью м о н а с т ы р с к о й, положительного здравого смысла домашней экономии с абстрактным безумием пустыни.

85—86

Tous les autres grands coloristes d'Italie ne voient que la beauté de la couleur, tandis que Giotto voit aussi la lumière qu'elle répand. Aucun autre, sauf le Tintoret, ne comprend entièrement le pouvoir symbolique qu'elle possède, tandis que chez ceux-ci—Giotto et le Tintoret—il y a toujours, non seulement une harmonie de couleur, mais un secret de couleur.

?

Все остальные великие колористы Италии видят только красоту краски, тогда как Джотто видит также свет, который она излучает. Никто другой, за исключением Тинторетто, не понимает полностью символического могущества, которым обладает свет, тогда как эти двое—Джотто и Тинторетто—знают не только гармонию колорита, но и его тайну.

86

Ce n'est pas uniquement pour rendre sa peinture plus éclatante que Giotto couvre ce mur de pourpre et d'écarlate, mais aussi pour vous rappeler que saint François prêche devant un roi adorateur du feu. Et, en haut, dans la dispute, à Assise, le père irrité est vêtu d'un rouge changeant comme la colère et le protecteur de saint François abrite celui-ci sous son manteau bleu, symbole de paix; céleste.

Symbolisme  
(СИМВОЛИЗМ).

Не для того только, чтобы сделать свою живопись более сверкающей, Джотто покрывает эту стену пурпуром и багрянцем, но также и для того, чтобы напомнить, что святой Франциск проповедует перед королем-огнепоклонником. И, наверху, на диспуте в Ассизи, разгневанный отец одет в красное, переливающееся, подобно гневу, а покровитель святого Франциска укрывает последнего под своим голубым плащом, символом небесного мира.

100

Le Soudan porte une couronne du même type; la forme hexagonale symbolise l'ordre, la

На султанах корона такого же типа; шестиугольная форма символизирует порядок, си-

force et la sage administration du roi. Nous aurons l'occasion d'observer un symbolisme plus accentué encore chez Simone Memmi dans la Chapelle Espagnole.

Il est vrai que les peintres mystiques évitent instinctivement les «effets» de lumière, par suite de l'élément de réalisme qu'ils apportent avec eux. Pourtant, lorsqu'il s'agit, non d'une lumière matérielle, mais d'une lumière spirituelle ou miraculeuse ils rompent parfois avec cette tradition.

... Tubal-Caïn ne forge pas, mais fait résonner son enclume en la frappant alternativement de deux marteaux.

Il y a plus. Non seulement plusieurs instruments de musique doivent leur origine à la résonance des métaux (songez à ces instruments, faits d'inégales lames de fer qu'utilisent les primitifs, à la surface de toute la terre...) mais le chant jaillit nécessairement du rythme du travail, que ce travail se fasse en groupe (haleurs, etc.) ou que l'ouvrier soit isolé (forgeron, cordonnier—Hans Sachs, peintre etc.). Tubal-Caïn, frappant son enclume et chantant (voyez sa bouche entre'ouverte), réunit ces deux éléments et devient ainsi... le père de la musique naturelle.

toute la terre...) mais le chant jaillit nécessairement du rythme

лу и административную мудрость короля. Мы будем иметь случай наблюдать символизм еще более подчеркнутый у Симоне Мемми в Испанской часовне.

Правда, что художники-мистики инстинктивно избегают световых «эффектов», в силу того элемента реализма, который они с собой вносят. Однако, когда речь идет не о материальном, но о духовном или сверхестественном свете, они порывают иногда с этой традицией.

...Тубал-Каин<sup>8</sup> не куёт, но заставляя звучать свою наковальню, ударяя по ней попеременно двумя молотами<sup>9</sup>.

Больше того. Не только некоторые музыкальные инструменты обязаны своим происхождением звучности металлов (вспомните об инструментах, сделанных из неодинаковых железных пластинок, которые употребляют первобытные народы на всей поверхности земного шара...), но и песня возникает с неизбежностью из ритма работы, производится ли эта работа коллективно (бурлаки и т. п.) или рабочий изолирован (кузнец, сапожник—Ганс Сакс, художник и т. п.). Тубал-Каин, когда он ударяет по своей наковальне и поет (посмотрите на его приоткрытый рот), совмещает эти два элемента и становится таким образом... отцом естественной музыки.

Symbolisme.

122

Мистицизм и освещение.

147  
NB

NB

Заметить.

F. GAIFFE. LE DRAME EN FRANCE AU XVIII-e SIÈCLE Paris, 1910

Ф. ГЭФФ. ДРАМА ВО ФРАНЦИИ В XVIII ВЕКЕ. Париж, 1910

- 283 | Mercier réfute Marmontel, qui conseillait au poète de «flatter le préjugé national»: un tel précepte n'est admissible, dit-il, que si ce préjugé est juste et bienfaisant; mais s'il est injuste et cruel, il faut le combattre sans merci: «Le poète qui flatte-rait sa nation au moment où elle serait avilie, serait un lâche corrupteur... Adopter les erreurs d'une nation c'est manquer au droit naturel, c'est tromper tout un peuple, c'est profaner l'instrument de la félicité publique... C'est donc une fausse politique de vouloir échauffer un fanatisme national, qui ne sert qu'à traiter avec mépris une nation voisine... On aura beau colorer ces outrages du vernis patriotique, ils n'en seront pas moins à la honte du poète et de la nation qui l'applaudira».
- Мерсье возражает Мармонтелю, который советовал поэту «льстить национальному пред-рассудку»: такой совет,—говорит он,—приемлем лишь в том случае, если предрассудок этот справедлив и благотворен; но если он несправедлив и жесток, то с ним надо беспощадно бороться: «Поэт, который льстил бы своей нации в момент ее морального падения, был бы низким развратителем»... ..Принять без критики ошибки нации значит нарушить естественное право, обмануть целый народ, профанировать орудие общественного благоденствия... Таким образом желание разжечь национальный патриотизм, служащий лишь для того, чтобы относиться с презрением к соседней нации,—политика ложная... Как ни покрывай эти оскорбления патриотическим лаком, они останутся позором для поэта и для нации, которая будет ему аплодировать.

Заметка на обложке: 283.— Патриотизм. 283.—Антимилитаризм.

- 333 | Mais ce qui importe après avoir enregistré sans complaisance toutes ces faiblesses, c'est de rechercher si le Drame n'a pas apporté dans la peinture des caractères quelques nouveautés d'un certain prix et si aucun écrivain n'a maintenu, au milieu de tant d'aberrations, les heureuses traditions de l'art clas-
- Но отметив без снисхожде-ния все эти слабости, надо ис-следовать, не внесла ли дра-ма в обрисовку характеров ка-кие-либо ценные новшества и не сохранил ли какой-нибудь писатель, среди стольких за-блуждений, счастливые тради-ции классического искусства. К сожалению, подсчитать при-

sique. Le bilan des gains sera malheureusement plus vite établi que celui des pertes et la liste des personnages à qui le génie de l'auteur dramatique a vraiment donné le mouvement et le relief de la vie sera beaucoup plus courte que celle des grossiers fantoches dont nous venons de passer la revue.

Заметка на обложке: 333.—  
Ср. Сумарокова (NB)<sup>10</sup>.

Si nous voyons donc les personnages du Drame verser de plus en plus dans le conventionnel et le faux, et leur psychologie se réduire à quelques traits grossièrement esquissés, il ne suffit pas d'en accuser l'impuissance dramatique de Diderot et de son école; leur faute est, en grande partie, consciente et voulue; leur dédain pour l'analyse des sentiments n'est pas simplement celui du renard de la fable pour les raisins; c'est celui d'un siècle tout enivré de ses découvertes, tout assoiffé de nouveauté et trop porté à mépriser d'anciennes choses, dont une partie au moins reste éternellement belle, éternellement vraie et éternellement nécessaire à une oeuvre dramatique complète et forte.

Заметка на обложке: 340.—  
Эстетика XVIII века.

Ici nous rejoignons Lessing qui, forçant un peu le texte de Diderot, mais toujours dans la direction générale de son esprit, en fait sortir la théorie des ca-

были здесь гораздо легче, чем убытки, и список персонажей, которым гений драматурга сообщил движение и блеск жизни, будет гораздо короче списка грубых марионеток, смотр которым мы только что произвели.

Если следовательно персонажи драмы все больше и больше впадают в условность и фальшь, а их психология сводится к нескольким грубо намеченным чертам, то нельзя винить в этом одно только бессилие Дидро и его школы; их ошибка в значительной степени сознательная и намеренная; их презрение к анализу чувств не просто презрение лисицы к винограду, это презрение века, упоенного своими открытиями, жаждущего нового и слишком склонного презирать все старое, часть которого во всяком случае остается вечно прекрасной, вечно истинной и вечно необходимой для совершенного и сильного драматического произведения.

Здесь мы присоединяемся к Лессингу, который, слегка усиливая текст Дидро, но рассуждая вполне в его духе, выводит из этого текста теорию

339—  
340

345—  
346



ractères parfaits: «Si donc, cette personne est un juge, lui fait-il dire, je ne suis pas libre de le faire à ma fantaisie sérieux ou frivole, affable ou brusque: il faut absolument qu'il soit sérieux et affable, et toujours au degré qu'exige l'affaire présente». Cette théorie, l'auteur du *Fils Naturel* ne l'a pas aussi explicitement émise que le passage de Lessing pourrait le faire croire; il a fait pis: il en a tiré, dans ses drames, tout ce qu'elle contient de faux et de conventionnel, en négligeant presque entièrement ce qu'elle pouvait produire de concret et de vivant.

совершенных характеров: «Значит, если эта особа—судья,—говорит он от имени Дидро,—я не свободен сделать его по своей прихоти серьезным или легкомысленным, любезным или грубым: он непременно должен быть серьезен и любезен и всегда в той степени, какой требует данное дело». Эту теорию автор «Незаконного сына» изложил не так отчетливо, как можно было бы думать, судя по этому месту у Лессинга; но он сделал хуже: он взял из нее, в своих драмах, все, что она содержит ложного и условного, почти совершенно пренебрегши тем, что она могла создать конкретного и жизненного.

Заметка на обложке: 346.—  
Верно об эстетике Дидро.

368 | En somme, le Drame du XVIII-e siècle nous présente un contraste bien tranché: dans le monde aristocratique, les époux s'ignorent ou se trompent; les enfants élevés sans règle et sans principes, ne connaissent de leurs parents que des volontés contraires aux leurs ou de déplorables exemples; dans la bourgeoisie ou chez les paysans, la famille unie et prospère vit dans le calme et dans la joie, grâce à la mutuelle et confiante affection de tous ses membres.

В общем драма XVIII в. рисует картину резкого контраста: в мире аристократическом супруги игнорируют или обманывают друг друга; дети, воспитанные без всяких правил и принципов, ничего не видят от своих родителей, кроме постоянных запретов, и прискорбных примеров; в среде же буржуазии или у крестьян согласная и счастливая семья живет в спокойствии и радости, благодаря взаимному доверию и привязанности всех своих членов.

Заметка на обложке: 368.—  
Борьба классов в драме.

369 | Qu'il s'agisse de vertus domestiques ou de vertus sociales,

Идет ли речь о домашних или общественных добродете-

le Drame est une continuelle revanche de la bourgeoisie sur les railleries que lui a prodiguées le grand siècle..... la place d'honneur appartient à ces commerçants, naguère bernés et bafoués.

Заметка на обложке: 369—  
Idem.

... la question d'argent et le monde des affaires prennent, entre 1760 et 1770, la même importance au théâtre, que leur donneront, un siècle plus tard, Dumas, Augier, et leurs successeurs.

Заметка на обложке: 370.—  
Idem.

лях, драма является непрерывным реваншем буржуазии за все насмешки, которыми осыпал ее великий век... почетное место принадлежит тем самым коммерсантам, которые недавно подвергались насмешкам и издевательствам.

... денежный вопрос и деловой мир приобретают в театре между 1760 и 1770 годами ту же важность, которую придадут им столетие спустя Дюма, Ожье и их последователи.

370

LOUIS HAUTECOEUR. GREUZE. Paris, 1913

ЛУИ ОТКЕР. ГРЁЗ. Париж, 1913

... à n'imiter que la nature, sans copier l'antique, le peintre risquera «de n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression», mais Diderot sacrifierait plutôt l'antique que la nature. Si l'on étudie l'antique, n'est-ce pas en effet pour apprendre à voir la nature? L'imitation de la nature, voilà le principe de la philosophie, de la doctrine dramatique, de ses théories esthétiques.

Le peintre cependant ne doit pas en général se borner à re-

...подражая только природе и не копируя древних, художник рискует «навсегда остаться незначительным, слабым, убогим в рисунке, в обрамлении, в характерности и выразительности», но Дидро готов был скорее пожертвовать древностью, чем природой. Если изучают античное искусство, то разве это делается не для того, чтобы научиться видеть природу? Подражание природе— вот принцип его философии, его учения о драме, его эстетических теорий.

33

Ср.  
Бе-  
лин-  
ского 1.

Однако художник не должен ограничиваться точным воспро-

34

NB présenter exactement des objets, il doit avoir de grandes idées, donner à ses personnages des expressions émouvantes et prêcher la vertu. изведением предметов, он должен иметь великие идеи, должен придавать своим персонажам волнующую выразительность и проповедовать добродетель.

34 NB «...ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures; ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée, qu'il faut se promener, méditer, laisser là ses pinceaux et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée...» «Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit et avoir couru en chemise et pieds nus, jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit». «...Эти люди думают, что достаточно расставить по местам фигуры; они не знают, что первое и самое важное—это найти великую идею, что надо ходить, думать, забросить кисти и ничего не делать, пока великая идея не будет найдена...» «Прежде чем взять в руки кисть, надо двадцать раз притти в трепет от своего сюжета, потерять сон, вскакивать среди ночи, бегать по комнате босиком в одной рубашке и набрасывать на бумагу свои эскизы при свете ночника».

34 Ср. наших передвижников. NB Diderot conseille de «trouver une idée». Les peintres vont l'écouter, ils auront des prétentions à la profondeur et se diront «philosophes».

Дидро советует «найти идею». Художники послушаются его, они станут претендовать на глубину и назовут себя «философами».

36 Ср. Писарева<sup>12</sup> Diderot n'attaque pas simplement Boucher comme représentant d'une forme d'art, mais comme symbole d'une société sans moeurs. «Peut-on avoir le goût pur, quand on a le coeur corrompu?» La bourgeoisie doit proclamer son avènement: avec elle vont régner toutes les vertus familiales inconnues des grands. «Je ne suis pas un capucin, dit Diderot, j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités,

Дидро нападает на Бушэ не только как на представителя определенной формы искусства, но и как на символ безнравственного общества. Можно ли иметь чистые вкусы, когда имеешь развращенное сердце? «Буржуазия должна провозгласить свое пришествие: с ним наступит господство всех семейных добродетелей, неведомых знати». Я не монах,—говорит Дидро,—но признаюсь, что охотно пожертвовал бы удо-

si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture plus décentes et plus morales songeront à concourir, avec les autres beaux-arts, à inspirer la vertu et à épurer les mœurs».

Tous les théoriciens de l'époque répètent ces adages: Sulzer, Marmontel, de Hagedorn affirment à l'envi que les arts «dépendent de la morale», «que le beau moral et le beau dans les arts coulent de la même source».

«Le peuple qui n'a aucune connaissance en peinture va par instinct au tableau le plus frappant, le plus vrai».

Rousseau sut répondre à tous ces goûts nouveaux. Il arrive exactement à la même époque que Greuze et le même état d'esprit explique le succès de leurs oeuvres.

Ces «philosophes» de 1760 ont cru, qu'il s'agisse de Jean-Jacques, de Diderot, de Latour ou de Greuze, que la vérité d'un jugement en pouvait excuser la brutalité et que le sans-gêne dans les façons était la preuve d'un caractère «naif». Ils prétendaient montrer qu'un philosophe n'est point un courtisan.

вольствием созерцать прелесть наготы, если бы я мог приблизить момент, когда живопись и скульптура, более благопристойные и более нравственные, задумаются над тем, чтобы вместе с другими искусствами содействовать внедрению добродетели и очищению нравов.

Все теоретики эпохи повторяют эти изречения: Зульцер, Мармонтель, де-Хагедорн утверждают наперебой, что искусство «зависит от нравственности», «что прекрасное в морали и прекрасное в искусстве вытекают из одного и того же источника».

«Люди из народа, не обладающие никакими познаниями в живописи, инстинктивно останавливаются перед самой выразительной, самой правдивой картиной».

Руссо сумел удовлетворить все эти новые вкусы. Он появляется в ту же эпоху, что и Грёз, и одно и то же состояние умов объясняет успех их произведений.

Эти «философы» 1760 г. думали, что когда речь идет о Жан-Жаке, Дидро, Латуре или Грёзе, правильность суждения оправдывает его грубость, а беззастенчивость в манере держаться себя является доказательством «наивного» характера. Они старались показать, что философ — это отнюдь не придворный льстец.

36

C'est bien vrai [это очень правильно].

NB

45

61

Ср. наших нигилистов 13.

NB

NB

- 72 | Pour obtenir la pâleur nécessaire aux «figures à sentiments» les femmes robustes comme M-me d'Esparbès se font saigner. «Nos dames veulent être malades, une santé faible et intéressante et le déshabillé d'une jeune femme languissante leur prêtent de nouvelles grâces».
- Ср. Чернышевского 14.
- 106 | Des paysans, à vrai dire, on ne peut les nommer ainsi, ce sont plutôt des petits bourgeois de village... Ces bonnes gens ne sentent pas le fumier, leurs poules même respectent le plancher en présence de l'Accordée. Ils ont le goût du travail propre, on sent qu'ils ont «du bien au soleil». Diderot avait raison d'écrire: «Teniers peint des mœurs plus vraies peut-être. Il serait plus aisé de retrouver les scènes et les personnages de ce peintre, mais il y a plus d'élégance, plus de grâce, une nature plus agréable dans Greuze. Ses paysans ne sont ni grossiers comme ceux de notre bon Flamand, ni chimeriques comme ceux de Boucher». Ces paysans étaient exactement ce que Greuze voulait qu'ils fussent: des acteurs suffisamment véridiques pour drames moralisants et campagnards.
- NB
- NB
- NB
- Заметка на обложке: NB. 106.—Важно к вопросу об эстетике идейного искусства.
- 116 | Greuze songeait à exécuter des portraits suivant cette formule: il voulait montrer la famille de
- Чтобы добиться бледности, необходимой для «интересного лица», здоровые женщины, вроде г-жи д'Эспарбес, подвергают себя кровопусканию. «Наши дамы желают быть больными, слабое здоровье, интересная томность и дезабилье молодой женщины придают ей новую прелесть».
- Крестьян [Грёза], по правде сказать, нельзя назвать этим именем, это скорей мелкие деревенские буржуа... От этих добрых людей не пахнет навозом, даже их куры почтительно относятся к полу в присутствии невесты<sup>15</sup>. Они любят чистую работу, чувствуется, что им «хорошо под солнцем». Дидро был прав, когда писал: «Теньерс изображает нравы, может быть, и более правдивые. В жизни легче встретить сцены и персонажей этого художника, но у Грёза больше элегантности, больше изящества, более приятная природа. Его крестьяне не грубы, как у нашего доброго фламандца, и не выдуманы, как крестьяне Буше». Эти крестьяне были точь в точь такими, какими их хотел видеть Грёз: достаточно близкими к правде актерами для морализирующих и деревенских драм.
- Грёз думал рисовать портреты, следуя этой формуле: он хотел показать семью Ларош-

La Rochefoucauld au milieu de compagnards «pénétrés de la reconnaissance de secours qu'ils en avaient obtenu dans la disette de 1757».

фуко среди поселян, «проникнутых признательностью за помощь, которую они от нее получили во время голода 1757 г.».

NB

Заметка на обложке: 114 и 116. — Борьба классов отсутствует.

G. LANSON. NIVELLE DE LA CHAUSSÉE ET LA COMÉDIE LARMOYANTE  
Paris, 1887.

Ж. ЛАНСОН. НИВЕЛЬ де-ла ШОССЭ И СЛЕЗЛИВАЯ КОМЕДИЯ  
Париж, 1887.

Cet avortement du drame fut la conséquence de l'esprit du siècle. Les hommes de ce temps ont un besoin impérieux d'ordre et de régularité. La hiérarchie et l'étiquette marquent à l'individu son rang dans l'Etat et dans la société, et commandent toutes ses actions. Cela est dans l'ordre, cela n'est pas dans l'ordre, voilà le mot qui dans la bouche du roi justifie ou condamne sans appel.

Эта неудача драмы была следствием духа эпохи. Люди этого времени испытывают властную потребность в порядке и правильности. Иерархия и этикет указывают человеку его место в государстве и обществе и предписывают все его действия. Так полагается, так не полагается—вот слова, которые в устах короля оправдывают или осуждают безапелляционно.

85

NB

... quand ces personnages disparurent ou se firent vieux, quand les précieuses furent ridicules et que l'obéissance fut à la mode, quand un roi enfin entra en scène, et que toute la France abdiqua entre ses mains, à une société nouvelle il fallut une tragédie nouvelle. Les maximes d'Etat ne touchaient pas la jeune cour, plus polie et plus légère, plus brillante et moins fortement trempée que l'ancienne.

...когда эти лица умерли или состарились, когда жеманницы стали смешны и в моду вошло повиновение, словом, когда на сцене появился король и вся Франция отдалась в его руки, новому обществу понадобилась новая трагедия. Государственные принципы не интересовали новый двор, более учтивый и легкомысленный, более блестящий и менее закаленный, чем прежний.

92

Racine  
[Racine].<sup>16</sup>

J'ai montré comment la vérité et la vie avaient abandonné la tragédie dès le commencement

Я показал, как с начала XVIII столетия правда и жизнь покинули трагедию. Вольтер,

286-287

Замечательно.

du XVIII-e siècle. Voltaire, qui prétendait maintenir la royauté de ce cadavre, qui se flattait de la ressusciter, nous a laissé quelques aveux précieux d'impuissance dans sa chimérique entreprise. Il repousse, dans sa préface des *Guèbres* (1769), «les princes amoureux et les princesses passionnées. Les théâtres ont assez retenti de ces aventures tragiques, qui ne se passent qu'entre des souverains, et sont de peu d'utilité pour le reste des hommes». Que faire alors, et comment éviter le drame? Voltaire n'y réussit qu'en lui empruntant son principe, qu'il accommode tant mal que bien aux conventions tragiques. Il nous avertit que, dans les *Guèbres*, il a «choisi ses personnages dans l'ordre commun. On n'a pas craint de hasarder sur la scène un jardinier, une jeune fille qui a prêté la main aux travaux rustiques de son père; des officiers dont l'un commande une petite place frontière et dont l'autre est lieutenant dans la compagnie de son frère. Enfin un des acteurs est un simple soldat... De tels personnages qui se rapprochent plus de la nature, et la simplicité de style qui leur convient, ont paru devoir faire plus d'impression et mieux concourir au but proposé».

NB

стремившийся поддержать королевское достоинство этого трупа и надеявшийся оживить его, оставил нам несколько ценных признаний в своем бессилии осуществить этот химерический замысел. В предисловии к «Гебрам» (1769) он отвергает «влюбленных принцев и страстных принцесс. Театры достаточно прогремели этими трагическими историями, происходящими исключительно между коронованными особами и представляющими мало интереса для остального человечества». Что же в таком случае делать и как избежать драмы? Вольтеру удастся это сделать, лишь позаимствовав у нее ее принцип, который он кое-как приспособляет к условностям трагедии. Он предупреждает нас, что в «Гебрах» он «выбрал свои персонажи среди простых смертных. Он не побоялся вывести на сцену садовника, молодую девушку, помогающую своему отцу в сельских работах, офицеров, один из которых—комендант маленькой пограничной крепости, а другой служит лейтенантом в роте своего брата. Наконец одно из действующих лиц—простой солдат... Автору казалось, что такие персонажи, стоящие ближе к природе, и подобающая им простота стиля должны произвести больше впечатления и больше способствовать намеченной цели».

289—  
290

La tragédie, par une nécessité de sa nature, ne pouvait guère rester vraie qu'en restant générale. Sauf un petit nombre

Трагедия, по законам своей природы, могла быть правдивой, лишь сохраняя общий характер. За исключением не-

de conditions sociales, rois, courtisans, généraux, prêtres, ministres, et sauf les situations qui appartiennent au cours ordinaire de la vie dans ces conditions, il lui était impossible d'étudier les formes multiples et curieuses que prennent les caractères et les passions sous la pression des circonstances, selon le rang, l'âge, la fortune, selon les habitudes et les devoirs qu'imposent les divers états. Même pour les personnages qu'elle admettait, comme ils étaient de conditions généralement bien supérieures à celle du public, il fallait les saisir dans leur humanité plutôt que dans les traits caractéristiques de leur qualité ou de leur profession. Cette peinture plus particulière, le drame la donnera, et, après les immortels chefs-d'oeuvre qui semblent n'avoir rien laissé à dire sur les ressorts cachés de l'âme humaine, quand la matière peut sembler épuisée, et qu'on peut se demander si ce sont les auteurs qui manquent ou les sujets, une carrière nouvelle et immense s'ouvre pour le théâtre.

Au commencement de ce siècle, le drame romantique, loin d'être une révolution, est au contraire une dernière tentation pour accommoder la tragédie aux nécessités du présent et pour lui rendre la vigueur et la sève: quoi qu'on en pense, et à part le style, ce qui ressemble le plus aux

большого количества общественных положений — короли, придворные, генералы, священники, министры—и ситуаций, свойственных обычному течению жизни в этих условиях, ей было невозможно изучать многочисленные и любопытные формы, которые принимают характеры и страсти под давлением обстоятельств, в зависимости от ранга, возраста, богатства, в зависимости от привычек и обязанностей, возлагаемых различными общественными положениями. Даже когда речь шла о персонажах, которых она допускала на сцену, то и тут, ввиду того, что их общественное положение было обычно гораздо выше положения публики, она должна была скорее подмечать в них общечеловеческое, чем характерные черты их звания или профессии. Это более конкретное изображение даст драма, и после бессмертных шедевров, в которых как будто сказано все о скрытых пружинах человеческой души, когда тема кажется исчерпанной, и недоумеваешь, в чем тут дело, в отсутствии ли авторов или сюжетов,—перед театром открывается новая и бесконечная дорога.

В начале этого столетия романтическая драма, далекая от революционности, была, напротив, последней попыткой приспособить трагедию к нуждам своего времени и вернуть ей силу и крепость. Что бы об этом ни думали,—и оставляя в стороне стиль,—больше всего

Ср.  
Diderot  
[Ди-  
дро].

292 —  
293

Заме-  
ча-  
тель-  
но.



dramas de Hugo, c'est le théâtre, je ne dis pas de Corneille, mais celui de Voltaire ou de Crébillon. Tout le prétendu dramatique de Shakespeare et de Calderon, tout le clinquant du moyen âge, les éclatantes insultes aux unités et aux conventions extérieures de la tragédie, ne doivent pas nous faire illusion. La révolution est dans le style et les vers, là seulement; au fond, ces dramas hardis sont des tragédies de la décadence; ils font toujours paraître des abstractions, des caractères dressés selon des recettes de convention et des formules a priori; il n'y a pas de retour à la nature, ni de façon nouvelle de la regarder ou de l'exprimer, qui sont les seules révolutions réelles de l'art.

на драмы Гюго похожи, я не говорю трагедии Корнеля, но трагедии Вольтера или Кребиллона. Весь этот мнимый драматизм под Шекспира и Кальдерона, вся мишура средневековья, громовые оскорбления по адресу единств и внешних условностей трагедии не должны нас обманывать. Революция здесь в стиле и стихах, и только в них; в сущности эти смелые драмы представляют собой трагедии декаданса; в них на сцене выступают абстракции, характеры, построенные по условным рецептам и априорным формулам, нет возврата к природе, ни новой манеры ее видеть или выражать, что одно только и является истинной революцией в искусстве.

FELIX NAQUET-FRAGONARD. Paris, 1890

ФЕЛИКС НАКЭ. ФРАГОНАР. Париж, 1890

30

Dans Les Baigneuses, les chairs sacrées semblent tissées avec des fleurs. Cela n'est pas chaste, assurément, mais du moins cela demeure frais et sain, sans odeur de décadence, sans altération morbide, et relevé par une chaleur vitale où se jouent la sève et l'éclat de la véritable nature.

Декаденты.

В Купальщицах перламутровые тела кажутся сотканными из цветов. Это не целомудренно, разумеется, но это по крайней мере свежо и здорово, без аромата декаданса, без болезненных извращений, и облагорожено жизненной теплотой, в которой переливаются соки и блеск подлинной природы.

J. J. JUSSERAND. SHAKESPEARE EN FRANCE SOUS L' ANCIEN RÉGIME  
Paris, 1898

Ж.-Ж. ЖЮССЕРАН. ШЕКСПИР ВО ФРАНЦИИ ПРИ СТАРОМ ПОРЯДКЕ  
Париж, 1898

246 —  
248

Юм о Шекспире.

Hume a peur qu'on ne s'exagère «la grandeur du génie de Shakespeare, par la même raison

Юм боится, что «гений Шекспира преувеличивают по той же причине, по какой непро-

que les corps paraissent souvent plus gigantesques pour être mal proportionnés ou difformes». Il le juge, comme Voltaire, un prodige pour son temps, «mais si on veut le considérer comme un poète capable de fournir un délassement convenable à un auditoire raffiné ou intelligent, il faut beaucoup rabattre de cet éloge». Gibbon, à voir Voltaire jouer ses propres pièces, prend goût au système dramatique français, «et ce goût a peut-être atténué en moi cette idolâtrie pour le génie gigantesque de Shakespeare; qui nous est enseignée dès l'enfance comme le premier devoir d'un Anglais»... Garrick même, Garrick, le «ministre de l'idole»... avait, en son âme, un peu honte de son héros; il ne l'eût pas avoué, sans doute, en présence d'un impie étranger, et si quelque abbé Morellet élevait la voix, il se précipitait pour la défense de son dieu... mais, laissé à lui-même, il expurgeait le théâtre de Shakespeare, le régularisait, le polissait à sa manière; il s'appliquait à couvrir la nudité du maître.

«Le jeu naturel que M. Diderot a prêché, écrivait madame du Deffand, a produit le «bon» effet de faire jouer Agrippine avec le ton d'une harengère. Ni mademoiselle Clairon, ni le Kain ne sont de vrais acteurs, ils jouent tous d'après leur naturel et leur état, et non pas d'après celui des personnages qu'ils représentent».

порциональные и бесформенные тела часто кажутся гигантскими». Он, как и Вольтер, считает его чудом для своего времени, «но если его хотят рассматривать как поэта, способного доставить подобающее развлечение утонченной или интеллигентной аудитории, то надо эту похвалу сильно поубавить». Гиббон, повидав Вольтера на сцене в его собственных пьесах, пристрастился к французскому драматическому жанру «и это пристрастие, может быть, ослабило во мне то преклонение перед колоссальным гением Шекспира, которое внушается нам с детства, как первый долг англичанина»... Сам Гаррик, «первосвященник кумира»... в глубине души немного стыдился своего героя; конечно, он не признался бы в этом в присутствии нечестивого иноземца, и если какой-нибудь аббат Морелэ возвышал голос, он бросался на защиту своего божка... но, предоставленный самому себе, он подчищал пьесы Шекспира, вносил в них порядок, полировал их на свой лад; он всеми силами старался прикрыть наготу своего повелителя.

«Проповедь естественной игры, провозглашенная Дидро, писала г-жа дю Деффан, имела то «прекрасное» действие, что заставила Агриппину играть тоном селедочной торговли. Ни мадмуазель Клерон, ни Кин не настоящие актеры, они все играют согласно своей натуре и положению, а не согласно положению персонажей, которых они изображают».

NB

NB

Gibbon о Шекспире.

Гаррик о Шекспире.

258

Очень характерно.

299 Shakespeare est désormais, pour Voltaire, un fou, un bouffon, un grotesque; c'est Gille de la foire: «Gille, dans une foire de province, s'exprimait avec plus de décence et de noblesse que le prince Hamlet».

Стиль  
Гам-  
лета.

Отныне для Вольтера Шекспир безумец, шут, клоун; это ярмарочный паяц: «Паяц на провинциальной ярмарке выразился с большим приличием и благородством, чем принц Гамлет».

316 —  
317

Il proposait à l'Académie de refaire, sinon tout à fait l'univers, du moins la langue, de l'émanciper, de revenir au parler des indépendants d'autrefois. L'ancien dictionnaire, compilé dans son esprit artistique et dédaigneux, excluant du royaume littéraire d'innombrables familles de mots plébéiens, ne saurait plus suffire; il en faut un «nouveau» qui sera composé en réaction contre l'autre et comprendra notamment «toutes les expressions pittoresques et énergiques de Montaigne, d'Amyot, de Charron, etc. qu'il est à souhaiter qu'on fasse revivre et dont nos voisins se sont saisis».

Стиль  
Воль-  
тера.

Он предлагал Академии переделать, если не весь мир, то по крайней мере язык, освободить его, вернуться к говору «независимых» прежнего времени. Старый словарь, составленный в аристократическом и надменном духе, исключаящий из литературного царства бесчисленные семьи плебейских слов, уже недостаточен; нужен «новый», который будет составлен в противовес старому и включит в себя главным образом «все живописные и энергичные выражения Монтеня, Амио, Шаррона и т. д., которые желательно вернуть к жизни и которыми завладели наши соседи».

G. BRANDES. DIE HAUPTSTRÖMUNGEN DER LITTERATUR DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS. Leipzig, 1894  
ERSTER BAND. DIE EMIGRANTENLITERATUR

Г. БРАНДЕС. ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА. Лейпциг, 1894  
ПЕРВЫЙ ТОМ. ЛИТЕРАТУРА ЭМИГРАНТОВ

26 Was das achtzehnte Jahrhundert hatte von Grund aus zerstören wollen, war mit einem Worte das Mittelalter. Ihm war das Mittelalter nur ein anderes Wort für Barbarei und Fanatismus; als Beispiel des Schrecklichen diente ihm ein Autodafé, als Beispiel des Lächerlichen ein Kreuzzug.

NB

То, что восемнадцатое столетие хотело разрушить до тла, заключается в одном слове: средневековье. Для него средневековье было синонимом варварства и фанатизма; примером ужасного служило для него ауто-да-фе, примером смешного — крестовый поход.

...man darf nicht vergessen, dass bisher jede ausgezeichnete Kunst in der Welt aristokratischen Ursprungs war, die, welche in Athen entstand, nicht minder als die, welche in Florenz entstand, während die grossen demokratischen Gesellschaften, wie in Nordamerika, noch keinerlei Kunst hervorgebracht haben.

...die Passion selbst ist demokratisch, die aristokratische Erotik entwickelt sich sofort zur Galanterie.

...der Tempel ist ein kleiner hübscher Bau, der in hellem Sonnenlichte glänzt; nirgends Abgründe, Finsternis, Grauen. Selbst zur Nachtzeit stand der Tempel hell im Monden- oder Sternenschein. Das Klima selbst hindert das Aufkommen jeder Mystik und Romantik.

...не надо забывать, что до сих пор все первоклассное искусство в мире было аристократического происхождения,—то, которое возникло в Афинах, не меньше того, которое возникло во Флоренции, — между тем как большие демократические общества, как в Северной Америке, еще не создали никакого искусства.

...страсть демократична, аристократическая эротика тотчас же переходит в галантность.

...храм [Изиды в Помпее] это хорошенькое маленькое здание, сверкающее на ярком солнечном свете; полное отсутствие пропастей, мрака, жути. Даже ночью храм был залит лунным или звездным сиянием. Сам климат препятствует возникновению всякой мистики и романтики.

38.

NB.

40

141

У Бо-  
кля со-  
всем  
про-  
тиво-  
полож-  
ное!

### DRITTER BAND. DIE REAKTION IN FRANKREICH ТРЕТИЙ ТОМ. РЕАКЦИЯ ВО ФРАНЦИИ

Der Jakobiner ist, wie er irgendwo, ich glaube, in einem französischen Zeitungsartikel, scherzweise genannt worden ist, «ein klassisches Thier». Mit derselben Leidenschaft, mit welcher Cromwell's Soldaten sich in alte Hebräer verwandelten, ihre Namen annahmen und ihre Psalmen sangen, schufen die Franzosen der Revolutionszeit sich in antike Römer um, und wenn der Jakobiner David, Robespierre's intimer Freund, seinen Platz in der gesetzgebenden Ver-

Якобинец — как его прозвали в шутку, кажется, в какой-то французской газетной статье — есть «классическое животное». С той же страстью, с какой солдаты Кромвеля преобразовывались в древних израильтян, принимали их имена и пели их псалмы, французы эпохи революции превращались в древних римлян. И если якобинец Давид, интимный друг Робеспьера, покинул свое место в законодательном собрании, чтобы изобразить на по-

194

sammlung verliess, um auf der Leinwand die Horatier oder Brutus darzustellen, welche 1791 ausgestellt wurden, so konnte er ohne Weiteres seine Umgebungen als Modell benutzen; er brauchte als Maler keinen Schritt aus seiner Zeit herauszugehen.

лотне Горациев или Брута, выставленных в 1791 г., то он мог просто-напросто использовать в качестве моделей свое окружение; ему, как художнику, не надо было ни на один шаг выходить за пределы своего времени.

FÜNFTER BAND. DIE ROMANTISCHE SCHULE IN FRANKREICH  
ПЯТЫЙ ТОМ. РОМАНТИЧЕСКАЯ ШКОЛА ВО ФРАНЦИИ

8 NB Die Religion der Kunst, die Begeisterung für Freiheit in der Kunst, ergriff plötzlich alle Herzen. Die Kunst war das Höchste, das Einzige, ihr Licht allein gab dem Leben Werth.

Религия искусства, увлечение свободой в искусстве охватили вдруг все сердца. Искусство было чем-то высшим, единственным, лишь его свет придавал ценность жизни.

21 NB Der Romantismus auf französischem Boden ist trotz seiner vielen gemeineuropäischen romantischen Bestandtheile in mancher Hinsicht noch eine klassische Erscheinung.

А натурализм роман-тичен.

Романтизм на французской почве, несмотря на свои многочисленные общеевропейские романтические составные части, во многих отношениях есть еще классическое явление.

121 Das deutlichste Kennzeichen romantischer Überspanntheit ist in diesem Buche der Schluss: Jacques weiss kein anderes Mittel Fernande zu befreien, als Selbstmord, den sie als natürlichen Tod ansehen kann. Hier sind wir ganz ausserhalb des Gebietes der Wirklichkeit, oder im Übrigen ist die Unwirklichkeit des Buches nur mehr ein Schein...  
...die Wirklichkeit, die sich hier findet, ist eine innere, die der Gefühle. Auch die hat man in unseren Tagen bestritten, eine so heftige Verzweiflung über die gesellschaftliche Ordnung, eine so leidenschaftliche Zärtlichkeit, eine so reine glühende Freundschaft zwischen Mann und Weib

«Ср. «Что де-19 лать?»

Наиболее характерным признаком романтической восторженности является в этом романе его конец: Жак<sup>18</sup> не находит иного средства освободить Фернанду, как самоубийство, которое она может принять за естественную смерть. Здесь мы находимся всецело вне области реального, но эта нереальность только кажущаяся... реальность, которую мы находим здесь, есть реальность внутреннего порядка, реальность чувств. В наше время оспаривали и ее. Такое пылкое отчаяние из-за общественных отношений, такую страстную нежность, такую чистую, пламенную дружбу между мужчиной

fand man unnatürlich, aber man muss im Auge behalten, dass George Sand's Personen hoch über dem Durchschnitt stehen...

и женщиной находили неестественными, но нельзя упускать из виду, что герои Жорж-Занд стоят высоко над средним уровнем...

PIERRE LASSERRE. LE ROMANTISME FRANÇAIS. Paris, MCMVII

ПЬЕР ЛЯСЕР. ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ. Париж, MCMVII

Facilité abusive! Versatilité mortelle à toute foi et au véritable amour! L'âme humaine, sujette à cette fatale habitude, au lieu d'être un foyer persistant et vivant, devient bientôt comme une machine ingénieuse qui s'électrise contrairement en un rien de temps, au gré des circonstances diverses.

Чрезмерная легкость! Непостоянство, смертельное для всякой веры и для подлинной любви! Человеческая душа, находящаяся во власти этой роковой привычки, вместо того, чтобы быть живым и устойчивым очагом, вскоре становится подобна хитроумной машине, которая наэлектризовывается в противоположных направлениях в ничтожное время, в зависимости от различных обстоятельств.

187

NB

Заметка на обложке: 187  
(Versatilité [неустойчивость]).

De là, la création imaginaire d'une réalité illusoire et fantastique, une inlassable génération d'inventions philosophiques, politiques, psychologiques, esthétiques et morales qui simulent la grandeur par l'extraordinaire, la profondeur par l'audace de la bizarrerie, la vérité par la complication forcée, inventions creuses et de pur artifice... au fond desquelles l'analyse retrouve toujours quelque chose de réel, un fait, la sédition aveugle de l'individu. Dépouillez-les de leur fantasmagorie, percez en la comédie. Elles répètent invariablement: Moi et Moi.

Отсюда воображаемое создание иллюзорной и фантастической реальности, неустанное порождение философских, политических, психологических, эстетических и моральных вымыслов, симулирующих величие посредством экстравагантности, глубину посредством дерзких причуд, истину посредством вымученной сложности; вымыслов пустых и совершенно искусственных... в основе которых анализ всегда открывает нечто реальное, один и тот же факт, слепой бунт личности. Отнимите у них их фантасмагорию, раскройте ее театральность. Они повторяют неизменно: Я и Я.

190—  
191Андре-  
ев.

Заметка на обложке: 190 (Луначарскому)

222-  
223

Ce n'est... que dans la mesure où il se conforme à une règle objective, que notre être acquiert cette continuité et cette cohérence psychiques sans lesquelles il n'est pas de personnalité véritable. Hugo n'a pas, comme eût fait Balzac, emprunté à l'observation concrète les éléments de ses personnages. Il est parti de l'abstrait et il n'en est pas sorti. Il a déduit toutes les grandes conséquences d'une certaine règle de vie, et de toutes ces conséquences il a fait la substance d'une conscience individuelle, mais en admettant, ce qui est l'antipode du romantisme, que cette conscience tire de la loi à laquelle elle se subordonne une supériorité extraordinaire.

...лишь по мере того, как наша личность приспосаблиется к объективному порядку вещей, она приобретает ту непрерывность и психическую связанность, без которых нет подлинной индивидуальности. Гюго не заимствовал из конкретного наблюдения, как это сделал бы Бальзак, элементы своих персонажей. Он исходил из абстрактного и никогда не отошел от него. Он сделал все важные выводы из определенного жизненного закона и из всех этих выводов создал субстанцию индивидуального сознания, считая при этом, — точка зрения, диаметрально противоположная романтизму, — что это сознание извлекает из закона, которому подчинено, необычайное превосходство.

Заметка на обложке: 222 (очень важно).

230

NB

...il ne paraîtra pas exagéré de dire que leur littérature est caractérisée par la prédominance de la forme sur le fond, de la diction sur la pensée, de la mise en oeuvre sur l'inspiration.

...кажется не будет преувеличением сказать, что их литература характеризуется преобладанием формы над сущностью, слова над мыслью, обработки над вдохновением.

250

Ou je n'entends rien à la poésie, ce qui est bien possible, ou le caractère poétique appartient primordialement aux idées et aux sentiments qui inspirent le poète et qui sont sa raison intérieure de chanter, secondairement, aux beautés d'expression qui ouvrent les autres esprits à l'enthousiasme de son esprit et sont moins la poésie elle-

Или я ничего не смыслю в поэзии, что вполне возможно, или поэтический характер сообщается произведению прежде всего идеями и чувствами, которые вдохновляют поэта и являются внутренним мотивом его поэтического творчества, а затем уже красотами выражения, которые готовят другие умы к восприятию его

même que le talisman poétique.

Заметка на обложке: 250  
(Идеи).

L'emphase romantique ne se bornait pas à gêner la littérature. Elle pénétrait dans la vie réelle; elle égarait et corrompait chez des êtres aussi sincères qu'un Victor Hugo est acteur, les expériences naturelles du coeur humain. Littérairement, nous l'avons définie un pathétique arbitraire, une disproportion fabuleuse entre la grandeur, la richesse de l'expression, et la pauvreté, la petitesse ou la trivialité de la chose exprimée. Nous en avons montré la source psychologique dans une faculté qui fut réelle en 1830, de s'exalter aveuglément à propos de rien, de voir le Sinai dans une taupinière ou le ciel—dans une mare.

Заметка на обложке: 277 (paradis romantique [романтический рай]).

Nous avons défini le Romantisme un désordre qui, portant sur les sentiments et les idées, bouleverse toute l'économie de la nature humaine civilisée.

Ruine psychique de l'individu, eudémonisme lâche, chimérisme sentimental, maladie de la solitude, corruption des passions, idolâtrie des passions, empire de la femme, empire des élé-

нтузиазма и которые не столько являются поэзией самой по себе, сколько поэтическим талисманом.

Романтическая напыщенность не ограничивалась порчей литературы. Она проникала в действительную жизнь; она вводила в заблуждение и искажала естественный опыт человеческого сердца у людей настолько же искренних, насколько Виктор Гюго был актером. В литературе мы определили ее, как необоснованную восторженность, как баснословное несоответствие между величию и богатством выражения и бедностью, незначительностью или тривиальностью выражаемого. Мы показали психологический источник ее в легкости, с которой в 1830 г. впадали из-за всякого пустяка в слепую экзальтацию, видели в пригорке Синай, в луже—небо.

Мы определили романтизм как беспорядок, который, направляясь на чувства и мысли, приводит в смятение весь строй цивилизованной человеческой природы.

Психический распад личности, трусливый эвдемонизм, пустая сантиментальная мечтательность, мания одиночества извращенные страсти, преклонение перед страстями, вла-

277

Им-  
прес-  
сио-  
низм.

309

тизм.

311



NB

ments féminins de l'esprit sur ses éléments virils, asservissement au moi, déformation emphatique de la réalité, conception révolutionnaire et dévergondée de la nature humaine, abus des moyens matériels de l'art pour masquer la paresse et la misère de l'invention, telles sont les principales de ces formules que nous n'avons développées qu'avec le constant souci de faire ressortir l'enchaînement et le déterminisme naturel des phénomènes de décomposition auxquels elles correspondent.

дычество женщины, владычество женственных элементов духа над его мужественными элементами, рабство перед своим Я, выпященное искажение реальности, революционное и бесстыдное понимание человеческой природы, злоупотребление материальными средствами искусства ради маскировки лени и бедности творческой выдумки—таковы главные из тех положений, которые мы развили, преследуя одну цель: выявить связь и естественный детерминизм явлений распада, которым они соответствуют.

Заметка на обложке: 311 (Asservissement au moi [рабство перед своим Я]).

317

L'habitude profonde du désir vain, sans terme et sans objet, frappe d'une irrémédiable fatigue l'énergie créatrice de l'artiste romantique, lequel ne saurait que composer et recommencer sans cesse sa propre image, ou bien, s'il veut imiter autre chose, ramène malgré lui le relief des vigoureuses réalités naturelles aux contours et aux couleurs de son propre rêve, d'où resultent de pseudo-créations d'une sorte de vitalité ardente sans doute, mais indéterminée, qui ne sont ni le moi, ni le non-moi.

Глубоко укоренившаяся привычка тщетного желания, беспредельного и беспредметного, поражает неизлечимой усталостью творческую энергию романтического художника, который умеет создавать и воссоздавать беспрестанно лишь свой собственный образ, или же, если он хочет принять за образец что-нибудь другое, сводит помимо своей воли рельеф мощных естественных реальностей к контурам и колориту своей собственной мечты; отсюда проистекают псевдо-творения,—обладающие некоторой жизненностью, без сомнения пламенной, но расплывчатой,—которые не есть ни я, ни не-я!

Заметка на обложке: 317 (важно).

Le romantisme est la décomposition de l'art, parce qu'il est la décomposition de l'homme.

Il en va bien autrement dans la vision romantico-révolutionnaire. Droit, Justice, Liberté, Fraternité, généralement tous concepts moraux, religieux ou politiques, y apparaissent comme autant d'absolus nébuleux, d'entités vagabondes, affranchies de toutes difficultés de réalisation et qui semblent surgir spontanément du néant pour devenir, par leur vertu propre, le tout.

«Ciel et Terre, s'écrie Pierre Leroux, tout nous manquait. Nous étions prêts, de désespoir, à nous coucher dans le tombeau, si un rayon de lumière ne venait pas nous éclairer. Nous eûmes foi en Dieu présent dans l'Humanité». Foi emphatique certes, mais à laquelle ne manque qu'un objet! Foi qui n'est pas, mais qui s'engage à être, et qui étreint un fantôme. Foi, dont la formule n'exprime qu'une agitation morale stérile, sans terme...

. Заметка на обложке: 330 (Горькому).

LOUIS MAIGRON. LE ROMAN HISTORIQUE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE  
Paris, 1898

ЛУИ МЕГРОН. ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА  
Париж, 1898

Il fallait qu'il se fût accompli toute une révolution et comme un déplacement total d'intérêt dans la littérature; qu'elle eût

Романтизм— это разложение искусства, потому что он есть разложение человека. 327 Верно.

Совсем иначе обстоит дело с романтико-революционной мечтой. Право, Справедливость, Свобода, Братство, вообще все моральные, религиозные или политические понятия являются в ней какими-то туманными абсолютами, блуждающими сущностями, освобожденными от трудностей реализации и как бы самопроизвольно возникающими из ничего, чтобы стать всем.

«Неба и Земли,—воскликает Пьер Леру<sup>20</sup>,—всего нам было мало. Мы были готовы отчаянья лечь в могилу, если луч света не осветит нас. У нас была вера в бога, воплощенного в человечестве». Вера выпренная, конечно, но которой нехватало только объекта! Вера, которой нет, но которая обязуется быть и которая обнимает призрак. Вера, формула которой не выражает ничего, кроме бесплодного и беспредельного морального возбуждения...

Надо было, чтобы произошла целая революция и как бы полное перемещение интересов в литературе; чтобы она отказалась

329

Пре-  
крас-  
но.330—  
331.

NB

49—50

Ср. с  
ЖИВО-  
ПИСЬЮ.

NB

NB

renoncé à ses plus chères habi-  
tudes de ne vouloir connaître  
que le dedans, pour prêter quel-  
que attention au dehors; qu'elle  
devînt enfin un peu moins psy-  
chologique et un peu plus pit-  
toresque; et le pittoresque était  
justement ce qu'elle avait le  
plus oublié jusqu'alors, peut-  
être même le plus dédaigné.  
Or, supprimez le cadre, c'est-  
à-dire le pittoresque, vous sup-  
primez en même temps le roman  
historique; mais au contraire,  
posez le cadre, et voilà du  
même coup le roman historique  
créé.

57

Ср. с  
ЖИВО-  
ПИСЬЮ.

NB

Le voilà bien, cette fois, le  
c a d r e, si profondément dé-  
daigné jusqu'alors qu'on n'en  
sentait même pas la nécessité!  
Les personnages sont enfin s i t u é s... Il semble avoir été créé,  
pour opérer la révolution d'où  
l'art moderne devait sortir, cet  
art qu'on pourrait appeler pit-  
toresque et extérieur par op-  
position à l'art classique fait  
avant tout d'analyse et de psy-  
chologie.

260—  
261

S'il ne manque jamais l'oc-  
casion de détailler avec une  
précision si minutieuse les moin-  
dres détails de physionomie  
ou de costume de ses person-  
nages, s'il la saisit même avec  
une si visible complaisance,  
dira-t-on que c'est pour avoir  
marché sur les traces de M-me  
Genlis ou sur celles de M-elle

от своих самых дорогих привы-  
чек—от нежелания знать что-  
либо кроме внутренней жизни—  
и обратила некоторое внимание  
на внешнюю; словом, чтобы  
она стала немного менее пси-  
хологической и немного более  
живописной; а живописное как  
раз и было тем, о чем она боль-  
ше всего забывала до сих пор,  
чего, может быть, даже больше  
всего гнушалась. Уничтожьте  
раму, т. е. живописное, и вы  
тем самым уничтожите истори-  
ческий роман; наоборот, со-  
здайте раму, и в тот же миг  
исторический роман готов.

Вот она, эта р а м а, до тех пор  
так глубоко презиравшаяся,  
что не ощущалось даже необ-  
ходимости в ней. Персонажи на-  
конец расставлены по местам...  
Он [Шатобриан<sup>21</sup>] как будто бы  
создан для того, чтобы произвес-  
ти революцию, из которой дол-  
жно было родиться современное  
искусство—искусство, которое  
должно было бы назвать живо-  
писным и внешним в проти-  
воположность классическому  
искусству, сотканному прежде  
всего из анализа и психологии.

Если он [Альфред де Виньи<sup>22</sup>]  
никогда не упускает случая с  
такой кропотливой точностью  
описать мельчайшие подробно-  
сти физиономии или костюма  
своих персонажей, если он  
пользуется каждым таким слу-  
чаем с видимым удовольствием,  
то трудно сказать, идет ли он по  
стопам г-жи де Жанлис или г-жи

buant les autres valeurs selon une progression harmonique de leurs tonalités. « Le personnage principal d'un tableau, c'est la lumière » disait Manet (1). C'est donc une préoccupation purement picturale et décorative qui, chez lui et ses amis, primait toujours le souci de l'expression et des sentiments éveillés par le sujet. Cela a conduit les impressionnistes, parfois, à de graves erreurs; mais la plupart du temps ils les ont évitées en se bornant à des sujets très simples dont la vie quotidienne leur présentait le groupement tout fait.

Une des réformes dues à leur conception a été la suppression du modèle professionnel, et son remplacement par le modèle naturel, vu dans l'exercice de son métier : c'est là une des plus utiles conquêtes qu'ils aient assurées à la peinture contemporaine. Ils ont ainsi fait un juste retour au naturel, à la simplicité. Presque toutes leurs figures sont de véritables portraits, et dans tout ce qui concerne l'ouvrier et le paysan, ils ont trouvé le style et le caractère propres, parce qu'ils ont observé ces êtres dans la vérité de leurs occupations au lieu de les ankyloser dans une pose factice, et de peindre des déguisés (2). La base de tous leurs tableaux a été d'abord une série d'études du paysage et des per-

(1) « Un tableau est le développement logique de la lumière », dit M. Eugène Carrière. Cf. les idées de Taine (Philosophie de l'art), si justes et si sages — et la page prophétique de Balzac dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, qui prévoit, en 1837, tout l'art actuel.

(2) C'est d'ailleurs ce que faisait Millet dès 1855, observant longuement une scène, s'aidant de croquis et peignant de souvenir.

M  
 et le person-  
 nage prin-  
 cipal d'un  
 tableau, c'est  
 la lumière?

M



de Scudéry? Aucun personnage important ne se présente cependant dont le romancier ne nous montre aussitôt le costume et avec quel luxe de détails! quelle netteté pittoresque!

Sur la vérité de quelques descriptions de C i n q - M a r s et sur ce qu'elles doivent particulièrement au séjour de l'auteur en Béarn, consulter Paul Lafond, V i g n y e n B é a r n, Pau, 1894, notamment la page 17, sur un orage que l'écrivain aurait vu avec Nodier et qui serait celui du chap. XXII du roman. Dans le même chapitre la gracieuse et fraîche description du début témoigne assez qu'elle est faite d'après nature.

де Скюдери. Но ни одно важное действующее лицо не появляется без того, чтобы романист не описал нам сейчас же его костюм, и с каким изобилием подробностей, с какой живописной ясностью!

О верности некоторых описаний в «Сен-Марсе» и о том, чем они в частности обязаны пребыванию автора в Беарне, можно справиться у Поля Лафона, «Виньи в Беарне», По, 1894, в особенности на стр. 17 о грозе, которую писатель наблюдал вместе с Нодье и которая и есть гроза 22-й главы романа. Свежее и грациозное описание в начале той же главы достаточно свидетельствует о том, что оно сделано с натуры.

Encore n'atteignent-ils même pas ces alentours du coeur dont la connaissance pourrait donner à leurs ouvrages quelque prix. Ils s'arrêtent tous, et exclusivement, à des détails de descriptions et de costumes, pittoresques sans doute, mais dont l'éternelle répétition a vite fait d'amener la satiété et le dégoût. Nous savons fort exactement et par le menu comment on s'habillait à telle époque, quelle devait être pour un homme à la mode l'épaisseur des fraises ou la longueur des poulaines et comment il seyait à un jeune seigneur de porter son toquet de velours; la physionomie des rues, l'aspect extérieur ou l'économie intime des habitations, églises ou charniers, palais seigneuriaux ou rôtisseries et misérables échoppes, l'écrivain ne

Они даже близко не подходят к области сердца, знание которого могло бы придать их произведениям какую-нибудь ценность. Все они останавливаются исключительно на подробностях описаний внешности и костюмов, описаний несомненно живописных, но вечное повторение которых быстро приводит к пресыщению и скуке. Мы точно и до мельчайших подробностей знаем, как одевались в такую-то эпоху, какова должна была быть ширина брыжжей у франта или длина носков на его башмаках, и как молодому вельможе подобало носить свою бархатную шапочку. Физиономия улиц, внешний вид или внутреннее устройство домов, церкви или кладовые, дворцы вельмож или мясные лавки и жалкие ларьки,—писатель не

NB  
Ср. с  
живо-  
писью.

264

Ср.  
Чер-  
ны-  
шев-  
ского<sup>23</sup>

358

Ср. с  
паде-  
нием  
клас-  
сициз-  
ма.

Ср. с  
клас-  
сизиз-  
мом.

nous fait grâce d'aucun détail; il n'oublie que de nous faire connaître ses personnages. Le cadre a tout absorbé; il ne reste plus de place pour le tableau.

избавляет нас ни от одной подробности; он забывает только познакомить нас со своими персонажами. Рама поглотила все; для картины не остается места.

366—  
367

Тут  
ощу-  
щение  
есть  
лога-  
р[ифм]  
раз-  
дра-  
ж[ения]

Les successeurs de Hugo vont encore exagérer ces défauts. Ils vont faire appel aux plus violents contrastes, entasser les situations les plus imprévues, faire chevaucher les unes par-dessus les autres les péripéties les plus invraisemblables et les plus répugnantes. L'intrigue était sombre, ils l'assombriront davantage; elle était violente, elle deviendra forcenée; elle ménageait encore les nerfs des lecteurs, elle les fera crier continûment, sans répit et sans pitié. Ce ne seront que «secousses électriques», comme il est dit dans l'Écolier de Cluny, et nous assisterons au triomphe complet de sensation brutale.

Последователи Гюго еще увеличат эти недостатки. Они прибегнут к самым резким контрастам, свалят в одну кучу самые неожиданные положения, нагромодят одни на другие самые невероятные и отталкивающие перипетии. Интрига была мрачна, они сделают ее еще более мрачной; она была бурной — она станет неистовой, она еще щадила нервы читателей — теперь она заставит их кричать непрерывно, без отдыха и пощады. Это будут сплошные «электрические сотрясения», как говорится в «Школьнике из Клуни», и мы будем присутствовать при полном торжестве зверских чувств.

THÉOPHILE GAUTIER. HISTOIRE DU ROMANTISME. Paris, 1895

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ. ИСТОРИЯ РОМАНТИЗМА. Париж, 1895

31

NB

Il était de mode alors dans l'école romantique d'être pâle, livide, verdâtre, un peu cadavereux, s'il était possible. Cela donnait l'air fatal, byronien, giaour, dévoré par les passions et les remords. Les femmes sensibles vous trouvaient intéressant, et, s'apitoyant sur votre fin prochaine, abrégeaient pour vous l'attente du bonheur pour qu'au moins vous fussiez heureux en cette vie.

Тогда в романтической школе было модно быть мертвенно бледным, зеленоватым, если возможно, смахивающим на труп. Это придавало вид гяура, роковой, байронический вид человека, пожираемого страстями и угрызениями совести. Чувствительные женщины находили вас интересным и, разжалобившись по случаю вашей близкой кончины, сокращали для вас ожидание счастья, чтобы вы были счастливы хотя бы в этой жизни.

Заметка на обложке: 31—  
Бледность.

Lorsqu'on n'a pas traversé cette époque folle, ardente, surexcitée, mais généreuse, on ne peut se figurer à que oubli de l'existence matérielle l'enivrement, ou si l'on veut l'infatuation de l'art poussa d'obscurés et frêles victimes qui aimèrent mieux mourir que de renoncer à leur rêve.—L'on entendait vraiment dans la nuit craquer la détonation des pistolets solitaires. Qu'on juge de l'effet que produisit dans un pareil milieu le *Chatterton* de M. Alfred de Vigny, auquel, si l'on veut le comprendre, il faut restituer l'atmosphère contemporaine.

Те, кто не пережил эту эпоху, безрассудную, пламенную, до крайности возбужденную, но великодушную, не могут представить себе, до какого забвения материальных условий существования довело это опьянение или, если угодно, влюбленность в искусство безвестные и хрупкие жертвы, предпочитавшие лучше умереть, чем отказаться от своей мечты.—И действительно среди ночи раздавался треск одиноких пистолетных выстрелов. Пусть судят о впечатлении, произведенном в подобной среде *Чаттертон* о м Альфреда де Виньи, понять которого можно только, восстановив атмосферу того времени.

154

Ср.  
что го-  
ворит  
о нем  
Мак-  
сим  
Дю-  
кан<sup>24</sup>.

Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde.

Цель искусства—о ней чересчур забыли в наши дни—заключается не в точном воспроизведении природы, но в создании с помощью форм и красок, которые она нам предоставляет, микрокосма, где могли бы обитать и рождаться мечты, ощущения и идеи, внушаемые нам видом мира.

216

Цель  
искус-  
ства.

Il rendait ce qu'il voyait avec son attitude, son dessin, sa couleur, ses rapports de ton, naïvement, sincèrement, amoureux, ne se doutant pas que c'était là une audace presque insensée, et qu'il allait passer pour barbare, chimérique et fou.

Он [Теодор Руссо<sup>25</sup>] передавал то, что видел, в своей манере, своим рисунком, своим колоритом, в своих соотношениях тонов, наивно, искренно, любовно, не подозревая, что в этом была почти неслыханная дерзость и что он прослышет варваром, пустым мечтателем и безумцем.

232

La vérité a ce privilège: lorsqu'elle se montre dans sa saine nudité, au milieu de nos vaines apparences et de nos mensonges spéciaux, on la trouve indécente

Истина обладает этой привилегией: когда она обнаруживает себя в своей здоровой наготе среди наших суетных внешних



et l'on veut la faire rentrer dans son puits. Après avoir paru une fois au Salon, par surprise sans doute, Rousseau en fut exclu systématiquement pendant de longues années. L'Institut semblait craindre que ce feuillé révolutionnaire ne renversât la société de fond en comble.

приличий и нашей кажущейся правдоподобной лжи, ее находят непристойной и хотят заставить убраться во свояси. Появившись один раз в Салоне, без сомнения случайно, Руссо подвергался систематическому исключению оттуда на протяжении ряда лет. Это учреждение опасалось как будто, что этот революционный пейзаж чего доброго перевернет вверх ногами все общество.

Заметка на обложке: 232.—  
Страх жизни у буржуазии.

JULES MARSAN. LA BATAILLE ROMANTIQUE. Paris, 1912

ЖЮЛЬ МАРСАН. РОМАНТИЧЕСКАЯ БИТВА. Париж, 1912

31 Il est au moins un point sur lequel s'accordent romantiques-ultra et romantiques-libéraux. Pour les uns et les autres, le mot d'ordre est d'abord: Nature et Vérité. Lamartine a été un des premiers à le proclamer: «Les hommes sont bien orgueilleux de parler de leur beau idéal, écrit-il en 1819, c'est la nature qui est le suprême idéal». En 1824, il précise: «Les deux absurdités rivales, en s'écroulant, feront place à la vérité en littérature: vérité dans les sentiments, force et sûreté dans l'expression».

Ср.  
Чер-  
ны-  
шев-  
[ско-  
го<sup>27</sup>].

Имеется по меньшей мере один пункт, в котором согласны романтики крайние и романтики умеренные. Для тех и других на первом месте стоит лозунг: Природа и правда. Ламартин<sup>26</sup> был одним из первых, провозгласивших его: «Люди с гордостью говорят о своем прекрасном идеале, — пишет он в 1819 г., — но высший идеал это природа». В 1824 г. он уточняет: «Обе нелепые крайности рухнули, уступив место правде в литературе: правдивости чувств, силе и верности выражения».

149 NB «Ce sont les beaux vers qui tuent les belles pièces».

«Красивые стихи убивают хорошие пьесы».

Заметка на обложке: 149—  
крайне важно к вопр[осу] об  
иск[усстве] для искусства.

Mais il n'est rien dans la nature qui ne puisse être matière d'art. Le domaine de la poésie n'est plus seulement ce monde idéal qui échappe aux yeux du vulgaire. Elle peut exprimer sans décor, et librement, tout ce qui est vrai...

Но нет ничего в природе, что не могло бы служить материалом для искусства. Область поэзии это уже не только тот идеальный мир, который недоступен обыденному глазу. Она может выражать без прикрас, совершенно свободно, все действительное.

172

NB

Заметка на обложке: 172—Замечательно.

ALBERT LE ROY. L'AUBE DU THÉÂTRE ROMANTIQUE. Paris, 1904

АЛЬБЕРТ ЛЕ РУА. ЗАРЯ РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРА. Париж, 1904

C'était le temps où Victor Hugo, encore royaliste, donnait de la vieille école l'amusante définition: «Un classique jacobin: un bonnet rouge sur une perruque».

Это было время, когда Виктор Гюго, еще роялист, давал старой школе забавное определение: «Классик-якобинец: красный колпак на парике».

96

Hugo et les classiques [Гюго и классики].

Le romantisme ne fleurit qu'une fois.

Романтизм цветет лишь один раз.

366

Qu'est-ce que le drame de Victor Hugo? C'est une succession de thèmes philosophiques et historiques, où manque presque toujours la psychologie de l'individu, comme celle des situations sociales, mais qui sont traités avec une éloquence poétique... C'était bien la peine de tant se moquer du confident de tragédie, pour le remplacer par le monologue interminable... Les costumes, les gestes et les attitudes remplacent les caractères.

Что представляют собой драмы Виктора Гюго? Это ряд философских и исторических тем, где почти всегда отсутствует психология личности, как и психология социальных положений, но которые трактуются с поэтическим красноречием... Не стоило столько издеваться над наперсником в трагедии, чтобы заменить его нескончаемым монологом... Костюмы, жесты и позы заменяют характеры.

368

Верно.

«Ses idées sont banales, écrit-il, et ne s'élèvent guère au-dessus du lieu commun. Il n'a pas pénétré dans le fond de la na-

«Его [Гюго] идеи банальны,— пишет он [Ренэ Думик<sup>28</sup>]|—и совершенно не возвышаются над уровнем посредственности. Он

369

Верно.

ture humaine. Sa psychologie manque de délicatesse et même de vérité. On rencontre des géants, des titans, des dieux, des héros et des monstres dans son oeuvre, mais point des hommes». Le Journal des Goncourt fait écho, en fulminant une excommunication analogue: «Ce qui frappe surtout Flaubert dans Hugo qui a l'ambition de passer pour un penseur, c'est l'absence de pensée. Hugo n'est pas un penseur; c'est, selon son expression, un naturaliste. Il a de la sève des arbres dans le sang». A tant d'anathèmes, opposons la parole reconfortante d'un illustre critique qui loue et admire la révolution ou... l'insurrection victorieuse du drame romantique: «Jamais, s'écrie Paul de Saint-Victor, rénovation ne fut plus salubre et plus légitime; elle infusa un sang nouveau à une forme usée par le plagiat et falsifiée par la décadence; elle féconda la vieillesse; elle ranima la mort. Le drame, comme Médée, taillait en pièces l'art poétique décrépité et jetait dans la chaudière des sorcières de Macbeth, pour le rajeunir».

не проник в глубину человеческой природы. Его психологии нехватает тонкости и даже правдивости. Мы встречаем в его произведениях исполинов, титанов, богов, героев и чудовищ, но не людей». Дневник Гонкуров раздражается вспышкой аналогичного отлучения: «Что в особенности поражает Флобера в Гюго, который имеет претензию прослыть мыслителем, это отсутствие мысли. Гюго не мыслитель; это, по его выражению, натуралист. У него древесные соки в крови». Стольким анафемам противопоставим ободряющие слова знаменитого критика, который восхищается революцией или... победоносным мятежом романтической драмы: «Никогда,—воскликает Поль де Сен-Виктор<sup>29</sup>,—обновление не было более здоровым и законным; оно влило новую кровь в форму, истрепанную плагиатом и фальсифицированную декадансом. Оно оплодотворило старость; оно воскресило смерть. Драма, подобно Медее, разрезала на куски одряхлевшее поэтическое искусство и бросила его в котел макбетовских ведьм, чтобы вернуть ему молодость».

372

«O héroïsme, que me veux-tu?»

NB

«O героизм, чего тебе от меня нужно?»

Заметка на обложке: Заметить, на стр. 372, насчет героизма. Очень важно. После революции вся буржуазия могла спрашивать: O héroïsme, que me veux-tu? И спрашивала!

C. LATREILLE. LA FIN DU THÉÂTRE ROMANTIQUE ET FRANÇOIS PONSARD. D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS. Paris, 1899.

К. ЛАТРЕЙЛЬ. КОНЕЦ РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И ФРАНСУА ПОНСАР. ПО НЕИЗДАННЫМ ДОКУМЕНТАМ. Париж, 1899

C'est dans un rôle secondaire d'une tragédie de Brutus, en 1789, que Talma parut avec un costume fidèlement calqué sur les habits romains; une actrice, M-elle Contat, ne put retenir, en l'apercevant, un cri d'étonnement: «Voyez donc Talma, dit-elle, qu'il a l'air ridicule! il ressemble à une statue antique». M-elle Contat faisait, sans le vouloir, le plus bel éloge de Talma, qui resta toujours fidèle à ce principe de la vérité dans le costume. L'influence de son ami, le peintre David, avait beaucoup contribué à le pousser dans cette voie, qui conduisait à la couleur locale; et il pouvait dire à la fin de sa vie: «Je devins peintre à ma manière».

В одной из второстепенных ролей трагедии Брут в 1789 г. Тальма появился в костюме, точно скопированном с римских одеяний; одна актриса, мадемуазель Конта, не могла сдержать при виде его крик изумления: «Смотрите на Тальма,—сказала она,—что за смешной у него вид! Он похож на древнюю статую». Мадемуазель Конта произнесла, сама того не ведая, высшую похвалу Тальма, который навсегда остался верен этому принципу правдивости в костюме. Влияние его друга, художника Давида, сильно способствовало его вступлению на этот путь, который вел к «местному колориту», и он мог сказать в конце своей жизни: «Я стал живописцем на свой лад».

100  
Ср.  
Дави-  
да.

MAXIME DU CAMP. THÉOPHILE GAUTIER. Paris, 1895

МАКСИМ ДЮКАН. ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ. Париж, 1895

Théo m'a dit souvent: «Notre rêve était de mettre la planète à l'envers». Elle tourne toujours sur le même axe, la pauvre planète, et, depuis ces jours lointains, elle en a vu bien d'autres!

Тео<sup>30</sup> часто говорил мне: «Нашей мечтой было перевернуть 33 планету вверх дном». А бедная планета все вертится вокруг своей оси, и со времен тех далеких дней ей пришлось пови-  
дать еще и не то!

NB

Заметка на обложке: Планета—33.

En résumé, c'est le romantisme qui a remplacé la peinture historique par la peinture anecdotique.

Коротко говоря, романтизм заменил историческую живопись живописью анекдотической.

162  
NB

180 | On aurait promulgué, en sa présence, cet aphorisme: «De la forme naît l'idée», et tout de suite il l'eût adopté sans réserve comme s'il eût trouvé la solution du problème longtemps cherché ou l'expression d'une de ces vérités éclatantes que nulle âme honnête ne peut repousser.

182—  
183

Ernest Renan, à qui l'on ne contestera pas l'art et la science d'écrire, la connaissance des élégances exquises, la grâce et l'habileté, a proclamé une vérité éclatante, lorsqu'il a dit, dans ses *Souvenirs d'enfance*: «La règle fondamentale du style est d'avoir uniquement en vue la pensée que l'on veut inculquer, et par conséquent d'avoir une pensée». C'est la glose de la phrase écrite par Balzac dans *Un Prince de la Bohême*: «Le style vient des idées et non des mots».

Заметка на обложке: О стиле (Бальзак).

186—  
187

Ср.  
Чер-  
ны-  
шев-  
ско-  
го<sup>31</sup>.

Il a dix-huit ans lorsqu'il entre à l'atelier de Rioult: «Le premier modèle de femme ne me parut pas beau, dit-il, et me désappointa singulièrement, tant l'art ajoute à la nature la plus parfaite. C'était cependant une très jolie fille, dont j'appréciai plus tard, par comparaison, les lignes élégantes et pures; mais d'après cette impression, j'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair». Il ne s'est jamais démenti et n'a cessé de proclamer la supériorité de l'art sur la nature,

Если бы в его [Готье] присутствии провозгласили этот афоризм: «Из формы рождается идея», он сейчас же принял бы его без оговорок, как если бы нашел решение долго искомой проблемы или выражение одной из тех ослепительных истин, которых не может отвергнуть ни одна честная душа.

Эрнест Ренан, которому нельзя отказать в искусстве и умении писать, в изысканном изяществе, грации и ловкости, провозгласил блестящую истину, сказав в своих «Воспоминаниях детства»: «Основное правило стиля это иметь в виду только мысль, которую хочешь вбить в голову, и, следовательно, иметь мысль». Это есть истолкование фразы, написанной Бальзаком в «Князе богемы»: «Стиль есть результат идей, а не слов».

В восемнадцать лет он [Готье] вступает в мастерскую Риу: «Первая женская модель мне не показалась красивой,—говорит он,—и странно разочаровала меня—так много искусство прибавляет к самой совершенной природе. Между тем это была очень красивая девушка, изящные и чистые линии которой я оценил позже, путем сравнения; но, в согласии с этим впечатлением, я всегда предпочитал статую женщине и мрамор живой плоти». Он никогда не изменил себе и не перестал

qu'en somme il ne paraît pas avoir beaucoup aimée.

провозглашать превосходство искусства над природой, которую, повидимому, не особенно любил.

CAMILLE MAUCLAIR. TROIS CRISES DE L'ART ACTUEL. Paris. 1906

КАМИЛЛ МОКЛЕР. ТРИКРИЗИСА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. Париж, 1906

Je n'entends rien aux théories. Mais je suis symboliste si cela doit désigner les idées que m'a suggérées Michel-Ange. C'est-à-dire que le principe essentiel est le modelé, le plan, qui seul rend l'intensité, la souple variété du mouvement et du caractère.

Я ничего не смыслю в теориях. Но я символист, если это должно означать идеи, внушенные мне Микель-Анджело: то есть, что основной принцип это рельефность перспективы, которая одна способствует выразительности, передаче тонких оттенков движения и типов.

47

Sym-  
bolis-  
me.

...on constate, aux Salons et dans les expositions privées, un retour général vers une peinture «à signification intérieure». Le naturalisme ne contente plus personne. Tous comprennent qu'il y a autre chose que de peindre des extériorités pour elles-mêmes.

...в Салонах и на частных выставках бросается в глаза общее возвращение к живописи «с внутренним смыслом». Натурализм уже никого не удовлетворяет. Все понимают, что существует нечто иное, чем зарисовка предметов внешнего мира ради них самих.

272

Заметка на обложке: 272 (Идеи)

...on constate l'oubli de la première formule impressionniste: le désir de quitter tout naturalisme, de faire servir la vérité plastique des aspects à l'expression d'une synthèse, d'une pensée, d'un symbole.

...отмечают забвение основного положения импрессионизма, желание отбросить всякий натурализм, заставить пластическую правду внешнего служить выражению синтеза, мысли, символа.

273

NB

Cette idée, c'est le retour à l'ingénuité, le primitivisme. Une génération raffinée, sollicitée à l'excès par le sens

Эта идея—возврат к наивности, к примитивизму. Поколение утонченное, руководимое не знающим меры критическим чутьем

306

NB critique, encline à ratiociner, nerveuse, inquiète à force de comprendre toutes les directions et de n'en pouvoir préférer aucune, ennemie de l'Ecole, ennemie de la virtuosité et de la rouerie technique, blasée, en un mot, à un âge, où on ne peut l'être sans grave anémie, s'est jetée sur cette idée séductrice et dangereuse: Le salut, c'est l'ignorance. Se placer devant la nature, oublier tout ce qui a été fait, tout ce qui s'enseigne, essayer d'avoir de bonne foi l'état de l'esprit de l'homme des cavernes gravant un os de renne, pouvoir y parvenir, quelle régénération!

NB Quel vrai désir de décadents! répondrons nous, car on l'observe dans toute période de lassitude intellectuelle.

Заметка на обложке: NB 306 —L'art usé retombe en enfance [изжившее себя искусство впадает в детство].

307 C'est l'anarchisme absolu.

Анар-  
хизм.

Gauguin est allé à Tahiti moins pour y trouver de beaux motifs lumineux que pour oublier l'Europe et se faire une vie et une âme de Tahitien; Redon se plonge dans d'extravagantes bizarreries pour perdre le souvenir de la figure humaine qu'il ne peut dessiner et qui le gêne; Césanne bariole avec naïveté des images d'Epinal, comme s'il n'avait jamais vu un tableau de son existence. Il n'en faut pas plus pour que ces hommes

склонное к умствованиям, нервное, беспокойное, в силу того, что, будучи способно понять все направления, не могло предпочесть ни одного из них, враждебное всякой школе, враждебное виртуозности и техническому трюкачеству, словом, пресыщенное в возрасте, когда нельзя быть пресыщенным без серьезной анемии, ухватилось за соблазнительную и опасную идею: спасение в невежестве. Стать лицом к лицу с природой, забыть все, что было сделано, все, что подлежит изучению, постараться чистосердечно впасть в умонастроение пещерного человека, вырезающего изделия из оленьей кости, суметь достигнуть этого—вот это возрождение! Вот истинно декадентское желание, ответим мы, ибо оно наблюдается во все периоды умственной усталости.

Это абсолютный анархизм.

Гоген уехал на Таити не столько для того, чтобы найти там красивые световые мотивы, как для того, чтобы забыть Европу, создать себе жизнь и душу таитянина; Редон погружается в экстравагантные причуды, чтобы потерять воспоминание о человеческом лице, которого он не может нарисовать и которое смущает его; Сезанн пестро и наивно раскрашивает лубочные картинки, как если бы он никогда в своей жизни не видел ни одной

apparaissent comme les purs prophètes du retour à la nature. Et que cache donc ce retour à la nature? Un peureux besoin de retour au passé, par impuissance à créer un symbolisme nouveau sans lequel la peinture mourra par disproportion de la foison des virtuosités à la pénurie des idéaux.

...le primitivisme et l'anti-virtuosisme conduisent à placer un nez n'importe où, sauf au milieu du visage.

Заметка на обложке 309—нос.

Indéniablement, nous sommes en présence de producteurs dont la cérébralité pervertit l'oeil et la main au lieu de les commander. Il y a affolement chez des gens qui ont voulu jeter bas tout principe et n'arrivent ni à s'en passer ni à en trouver de nouveaux et de viables. La barbarie systématique n'est pas un remède... La formule «faillite de l'individualisme» a été prononcée.

Заметка на обложке: NB 310 —Intellectualité; 310 —Faillite de l'individualisme. [Интеллектуальность; 310—Банкротство индивидуализма].

L'état d'âme du peintre moderne est profondément troublé: je parle de celui qui cherche à être original.

Заметка на обложке: 314—Etat d,âme [Состояние души].

настоящей картины. Этого достаточно, чтобы этих людей сочли пророками возвращения к природе. Что же кроется за этим возвращением к природе? Боязливая потребность возврата к прошлому, из-за бессилия создать новый символизм, без которого живопись умрет от несоответствия между избытком виртуозности и бедностью идеалов.

...примитивизм и отрицание виртуозности приводят к тому, что нос помещается где угодно, только не посредине лица.

Несомненно перед нами художники, у которых гипертрофия мозга извратила глаз и руку, вместо того чтобы управлять ими. Здесь налицо растерянность людей, которые хотели ниспровергнуть всякие принципы и не сумели ни обойтись без них, ни найти новые и жизненные. Систематическое варварство не лекарство... Формула «банкротство индивидуализма» была провозглашена.

Состояние души современного художника глубоко смятенное; я говорю о художнике, который стремится быть оригинальным.

NB

309

NB

310

NB

314

NB



- 319—  
320
- NB ? Les mœurs malpropres de la politique ont envahi et gangrené l'art. Ceux qui sont au courant des dessous savent à quel point, en un Salon officiel ou libertaire, tout, règlement intérieur, gérance, expositions de maîtres, lancement de tel ou tel groupe, éviction de tel autre, tout est occultement influencé par la diplomatie de quelques marchands, sans même qu'un comité de braves artistes insoupçonneux des ruses et des trafics, et faciles à duper avec de grands mots, puisse s'en douter. Mais après tout pourquoi insister? Il y va de la dignité du critique et de sa sympathie pour les artistes de sembler ignorer les dessous et de ne voir, comme le public, que les apparences.
- NB Le public ne s'en doute guère, mais tout le monde artistique sait cela, et le reste. La question d'argent s'est mêlée si étroitement à la question d'art que la critique d'art est prise dans un étau.
- Нечистоплотные политические нравы захватили и заразили искусство. Те, кто в курсе закулисной стороны дела, знают, до какой степени в официальных и неофициальных салонах все—внутренний распорядок, управление, выставки мастеров, выдвижение той или иной группы, устранение другой,— все определяется скрытым влиянием дипломатии нескольких купцов, так что комитет честных художников, не склонных никого подозревать в хитростях и торгашестве и легко поддающихся обману высоких слов, может не иметь об этом никакого понятия. Но в конце концов к чему настаивать? Достоинство критики и ее симпатии к художникам требуют, чтобы она делала вид, что не знает изнанки и, подобно публике, видит только внешнюю сторону. Публика ровно ничего не подозревает, но артистический мир знает это и многое другое. Денежный вопрос так тесно сплетается с вопросом искусства, что художественные критики оказываются в тисках.

Заметка на обложке: 320—  
влияние денег.

MAURICE BARRÈS. LE CULTE DU MOI. EXAMEN DE TROIS IDÉOLOGIES.  
Paris, 1892

МОРИС БАРРЕС. КУЛЬТ «Я». РАЗБОР ТРЕХ ИДЕОЛОГИЙ. Париж, 1892

- 15 Toute grande poésie est un enseignement. Всякая великая поэзия учит.

- 27 ...la naissance de notre Moi, comme toutes les questions d'ori- ...рождение нашего «я», как все вопросы происхождения,

gine, se dérobe à notre clairvoyance; et le souvenir confus que nous en conservons ne pouvait s'exprimer que dans la forme ambiguë du symbole.

ускользает от нашего наблюдения; и смутное воспоминание, которое мы о нем сохраняем, может найти выражение только в двусмысленной форме символа.

C'est de manquer d'énergie et de ne savoir où s'intéresser que souffre le jeune homme moderne, si prodigieusement renseigné sur toutes les façons de sentir.

Современный молодой человек, так удивительно осведомленный во всех вопросах чувства, страдает недостатком энергии и незнанием, чем бы заинтересоваться.

47

Ср.  
Thea 3a

HANS LANDSBERG. LOS VON HAUPTMANN. Berlin, 1900

ГАНС ЛАНДСБЕРГ. ДОЛОЙ ГАУПТМАНА. Берлин, 1900

Wir nehmen das Programm der Romantik heute wieder auf. Wir erstreben wieder eine aristokratische Elitekunst, die Kunst der grossen Linien, die auf die peinlich sorgsame Kleinmalerei folgen soll. Anders gesagt, wir wollen eine «unverständliche» Kunst, weil wir der gemeinverständlichsten müde sind.

В настоящее время мы возвращаемся к программе романтизма. Мы снова стремимся к аристократическому искусству, искусству для избранных, к искусству больших линий, которое должно прийти на смену тщательной и кропотливой зарисовке мелочей. Иначе говоря, мы хотим «непонятного» искусства, потому что искусство общепонятное нам надоело.

7

NB

Der Naturalismus an sich ist für dies peinlich treue Haften an der Beobachtung nicht verantwortlich zu machen. So gewiss Zola ein Naturalist ist, stets paart sich seine Kunst zugleich mit Idealismus und mit Romantik. So gross und umfassend sein Stoffgebiet jedesmal ist, er stellt sein Thema immer in den Bannkreis einer Idee. Alle seine Werke sind symbolisch.

Натурализм сам по себе не ответствен за эту рабскую приверженность к наблюдению. Как ни несомненен натурализм Золя, его искусство всегда сочетается с идеализмом и романтизмом. Как ни велика и обширна каждый раз избранная им область, он всегда подчиняет свою тему той или иной идее. Все его произведения символичны.

14

Man darf sagen, Hauptmann liebt die Menschen zu sehr, um mit ihnen spielen zu können,

Можно сказать, что Гауптман слишком любит людей, чтобы играть ими, как это делают драма-

17

wie es der Dramatiker thut. Ein geborener Plastiker, ausgezeichnet in der Charakteristik, steht und trifft er sie mit vollendeter Schärfe in der jeweiligen Situation. In ihrer Gesamtheit aber sind seine Dramen bei aller Sorgfältigkeit des Aufbaus ohne zwingende innere Notwendigkeit... Für jedes seiner Dramen wäre, die Vorbedingungen zugestanden, ein anderer Fortgang und vor allem ein anderer Schluss denkbar. Hier rächt es sich wieder, dass seinen Werken nicht eine allgemeine Idee zu Grunde liegt, die den geistigen Mittelpunkt und künstlerischen Halt des Ganzen bildet.

NB

23

Верно.

Er hat versucht, sich die naturwissenschaftliche Weltanschauung anzueignen. Andererseits lebt in ihm eine starke Religiosität, eine tiefe Inbrunst des Glaubens, das Bedürfnis nach Gottesverehrung. Der Künstler in ihm empört sich gegen den Mann der Wissenschaft. Es mangelt ihm aber an geistiger Potenz, um... zu einer höheren Synthese des Wissenschaftlichen und Künstlerischen zu gelangen... So bietet er das Bild eines Menschen der einen Gott braucht und doch nicht an ihn glauben kann.

турги. Прирожденный ваятель, владеющий даром характеристики, он видит и рисует их с необыкновенной остротой в любом положении. Но в своей совокупности его драмы при всей тщательности построения лишены убедительности, свойственной внутренней необходимости... Для каждой из его драм, при тех же самых предпосылках, был бы мыслим другой ход действия и прежде всего другой конец. Это возмездие за то, что в основе его произведений не лежит одна общая идея, образующая духовное средоточие и художественный стержень целого.

NB

Он пытался усвоить себе естественно-научное мировоззрение. С другой стороны, в нем живет сильная религиозность, глубокая и пламенная вера, потребность в богопочитании. Художник в нем восстает против человека науки. Но ему недостает силы духа, чтобы достигнуть высшего синтеза между наукой и искусством... Таким образом он представляет собой тип человека, который нуждается в боге и в то же время не может верить в него.

MAUCLAIR. L'IMPRESSIONISME. Paris, 1904.  
МОКЛЕР. ИМПРЕССИОНИЗМ. Париж, 1904.

41

Et le personnage

«Le personnage principal d'un tableau, c'est la lumière», disait Manet. C'est donc une préoccu-

«Главное действующее лицо картины—свет»,—говорил Манэ. Таким образом эта чисто живо-

pation purement picturale et décorative qui, chez lui et ses amis, primait toujours le souci de l'expression et des sentiments éveillés par le sujet. Cela a conduit les impressionistes parfois à de graves erreurs.

писная декоративная задача всегда превалировала у него и его друзей над заботой о выразительности и о чувствах, пробужденных сюжетом. Это приводило импрессионистов порой к серьезным ошибкам.

principal  
d'un  
poème  
c'est le  
son\*

...effacement des sujets devant l'intérêt de l'exécution, effort pour isoler la peinture des idées inhérentes au domaine littéraire, et pourtant rapprochement instinctif vers la symphonisation des couleurs et par conséquent vers la musique, voilà les principaux caractères de l'esthétique des réalistes-impressionistes, si du moins on peut prêter ce terme à un groupement d'adversaires de l'esthétique telle qu'on l'enseigne en général.

...стусшевывание сюжета перед задачами выполнения, старание изолировать живопись от идей, присущих литературной области, и инстинктивное приближение к симфонизации красок и следовательно к музыке— вот основные черты эстетики реалистов-импрессионистов, — если только можно применить этот термин к группе противников эстетики, как ее понимают обычно.

43

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Л а т у р Морис-Кантен (1704—1788)—французский художник-портретист, яркий изобразитель дворянского и буржуазного мира эпохи Рококо.

2. Здесь очевидно имеется в виду книга Wilhelm Lubke «Geschichte der Kunst». Г. В. Плеханов пользовался французским ее переводом («Essai d'histoire de l'art» Paris, librairie Fischbacher, s. a.), сохранившимся в его библиотеке. На стр. 6—7 «Введения» отчеркнуто следующее место, которое мы приводим в переводе:

«Орнаментика этих далеких эпох ясно рисует ход развития декоративных искусств. Примитивные горшечные изделия представляют украшения исключительно прямолинейные, состоящие из зигзагов, колен и различных сочетаний квадратов, параллелограммов и крестов. Эти мотивы, бесспорно общие всем первобытным народам, заимствованы непосредственно из еще более примитивных ремесел—тканья и плетенья. Не так давно они были обнаружены на древнейших греческих и даже восточных вазах на Кипре, в Трое, Микенах, Афинах и в других местах. За этими прямоугольными украшениями следуют украшения точечные, круги, сплетения, все криволинейные украшения, явившиеся результатом работы над первыми бронзовыми изделиями и перенесенные затем на изделия горшечные, как в том убеждают многочисленные находки: это вторая ступень. На третьей ступени появляются одушевленные предметы, человек и животные, изображение которых настолько же беспомощно, насколько и наивно... Наконец человек заимствует свои последние образцы из мира растений, формы которых он упрощает, и создает орнаментальную флору...».

3. Здесь Г. В. Плеханов очевидно имеет в виду определение искусства, данное Толстым в его книге «Что такое искусство»:

\* А главное действующее лицо поэмы—звук.—Р е д.

«Искусство есть одно из средств общения людей между собой... Особенность же этого общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства».

4. «Илиада»—древнегреческая поэма, описывающая осаду греками малоазиатского города Трои. Поэма эта рисует военный и общественный быт греков и их верования.

5. «Шестидесятники»—представители разночинной интеллигенции 60-х годов, отражавшие интересы и настроения широких крестьянских масс, с одной стороны, и городской мелкой буржуазии—с другой. Характерная черта их мировоззрения—метафизический философский материализм и т. н. «отрицание эстетики», т. е. требование, предъявляемое ко всякому художественному произведению, давать прежде всего определенное социальное содержание и не увлекаться самодовлеющей красотой форм.

6. Речь идет о статуе Микель-Анджело, известной под названием «Утро».

7. Андреев Л. Н. (1871—1919)—писатель, выдающийся представитель символизма и импрессионизма. Творчество Андреева отличается крайним пессимизмом. Основные его темы—ужас одиночества, ужас жизни, бессилие разума. Пессимизм Андреева отражает упадочнические настроения буржуазной интеллигенции в эпоху реакции. Его произведения этого периода носят печать надуманности и искусственности.

8. Тубал-Кайн—мифическое (библейское) лицо, брат Ноя; изобрел способ обрабатывать железо; первый кузнец.

9. Речь идет о фреске Джотто.

10. Сумароков А. П. (1718—1777)—первый русский драматург и директор первого русского театра. Пробовал свои силы также и во всех других жанрах: в басне, сатире, в лирической поэзии и т. д. В поэзии Сумароков выступил противником ломоносовской торжественной условности и выдвинул принцип естественности, простоты. В основу своей трагедии он положил принципы классической трагедии, но и сюда внес свою тенденцию к упрощению и естественности. Комедии его были близки к интермедиям и другим театральным пьесам народного театра эпохи Петра I и Анны Иоанновны.

11. Г. В. Плеханов имел очевидно в виду сопоставить с этим взглядом Дидро взгляд на искусство Белинского. Для Белинского искусство есть «воспроизведение действительности»; по его словам, «задача искусства не поправлять и не прикрашивать жизнь, а показывать ее так, как она есть на самом деле». («Менцель, критик Гете»). Но это воспроизведение не имеет ничего общего с рабским подражанием. «Для художника должна существовать только разумная действительность. Но и в отношении к ней он не раб ее, а творец, и не она водит его рукой, но он вносит в нее свои идеалы и по ним преобразует ее» («Стихотворения М. Лермонтова»).

12. Писарев Д. И. (1840—1868)—критик и публицист. По своим воззрениям на литературу и искусство был ярким противником идеалистической эстетики. Содержание в искусстве он ставил выше формы; восставая против теории «чистого искусства», Писарев требовал от искусства общественного служения.

13. «Нигилизм»—течение общественной мысли шестидесятых годов, характеризовавшееся резким отрицанием всех принципов и традиций дворянской культуры. Нигилизм по своему происхождению имел классовый характер: его представителями были главным образом «разночинцы», представители радикальной мелкобуржуазной интеллигенции.

14. Здесь Г. В. Плеханов имеет в виду статью Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Приводим соответствующее место из этой статьи, отчеркнутое в имеющемся в библиотеке Г. В. Плеханова экземпляре книги и цитируемое им в статье «Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского» (Соч., т. VI, стр. 281): «...болезненность, слабость, вялость, томность... имеют достоинство красоты, как скоро кажутся следствием роскошно-бездельственного образа жизни. Бледность, томность, болезненность имеют еще другое значение для светских людей: если поселянин ищет отдыха, спокойствия, то

люди образованного общества, у которых материальной нужды и физической усталости не бывает, но которым зато часто бывает скучно от безделья и отсутствия материальных забот, ищут «сильных ощущений, волнений, страстей», которыми придается цвет, разнообразие, увлекательность светской жизни, без того монотонной и бесцветной. А от сильных ощущений, от пылких страстей человек скоро изнашивается: как же не очароваться томностью, бледностью красавицы, если они служат признаком, что она «много жила?» (Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, Спб., изд. М. Н. Чернышевского, 1906, т. X, ч. II, стр. 183).

15. Речь идет о картине Грёза «L'accordée du village» («Деревенская свадьба»).

16. Р а с и н Жан (1639—1699)—французский драматург, наряду с Корнелем крупнейший представитель французской классической драмы. Герои Расина—монархи, принцы и придворные, одержимые бурными страстями: любовью, ревностью, властолюбием. Это отличает его от Корнеля, из трагедий которого любовь как основной мотив действия героев изгнана, а основой поступков являются долг и честь.

17. Б о к л ь Генри-Томас (1821—1862)—английский историк, автор знаменитой в свое время книги «История цивилизации в Англии». Бокль первым стал в широких размерах применять в историческом исследовании данные статистики и этнографии, придавал большое значение географической среде, но не понимал роли экономической основы общества.

По мнению Бокля, землетрясения имели большое влияние на развитие суеверий: «Землетрясения и извержения вулканов в Италии... бывают чаще и опустошительнее, чем в других странах Европы; и там именно суеверие и достигло наибольшего развития, и суеверные сословия пользуются наибольшим значением» («История цивилизации в Англии», Спб. 1906, стр. 47). Таким образом, по Боклю, местонахождение Помпеи близ Везувия должно было предрасполагать жителей ее к мистицизму.

18. Речь идет о романе Жорж-Занд «Жак».

19. «Что делать?» — роман Н. Г. Чернышевского, содержание которого имеет некоторые черты сходства с романом Жорж-Занд «Жак». Герой романа, Лопухов, видя страдания своей жены в борьбе с новым чувством — любовью к его другу Кирсанову, решает вернуть ей свободу. Он тайно уезжает в Америку, причем обставляет этот отъезд так, чтобы его исчезновение можно было принять за самоубийство, в письме же к жене объясняет действительное положение вещей.

20. Л е р у Пьер (1798—1871)—французский социалист. Перу его принадлежит ряд книг: «О равенстве», «О человечестве», «О плутократии» и т. д. Одно время ревностный апостол сен-симонизма, Леру затем создал собственную систему социализма, имевшую сантиментальный и мистический характер и носившую следы влияния Фурье и Сен-Симона.

21. Ш а т о б р и а н Франсуа-Ренэ (1768—1848)—французский писатель, провозвестник французского романтизма.

22. В и н ь и Альфред де (1797—1863)—французский писатель-романтик. Его исторический роман «Сен-Марс» изображает борьбу феодальной аристократии с королевским абсолютизмом.

23. Здесь Г. В. Плеханов очевидно имеет в виду взгляд Н. Г. Чернышевского на искусство как на воспроизведение действительности.

24. Здесь Г. В. Плеханов имеет в виду книгу Maxime du Camp «Théophile Gautier», выписки из которой приводятся ниже. В этой книге Максим Дюкан говорит о Готье как о бессеребреннике, всю жизнь оставшемся бедняком. Перо журналиста могло бы принести ему состояние, если бы он согласился поступиться своими убеждениями (Maxime du Camp, Théophile Gautier, Paris 1895, стр. 86—87). На стр. 191 Дюкан говорит: «Разумеется, он сожалел об отсутствии материальной обеспеченности... но если бы ему предложили обеспеченное существование... под условием отказаться от поэзии и никогда больше не написать и стиха, он отверг бы это предложение».

25. Р у с с о Теодор (1812—1867)—французский живописец, принадлежав-

ший к группе так называемых барбизонцев — предшественников импрессионизма.

26. Л а м а р т и н Альфонс (1790—1869)—французский поэт, политический деятель и историк. Ламартин считается одним из основателей романтической школы во французской литературе.

27. Здесь Г. В. Плеханов очевидно имел в виду сопоставить с этим взглядом Ламартина подобный же взгляд Чернышевского, считавшего, что назначение искусства заключается в воспроизведении прекрасного, существующего в природе.

28. Д у м и к Ренэ (род. в 1860)—французский литературный критик.

29. С е н-В и к т о р Поль—французский литературный критик.

30. Теофиль Готье.

31. Здесь Г. В. Плеханов противопоставляет этому взгляду Т. Готье на соотношение искусства и природы утверждение Чернышевского, что прекрасное в природе всегда выше прекрасного в искусстве.

32. Повидимому здесь Г. В. Плеханов имеет в виду одно из действующих лиц пьесы Зудермана «Das Blumenboot» («Среди цветов»), молодую девушку Теа, к которой вполне подходит характеристика М. Баррэса.

---

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Американская живопись начала XX в.*— 253, 267, 271—272, 278, 287.
- Английская аристократия XVII и XVIII вв.*—отношение к Шекспиру— 129—130, 140, 144, 178, 358—359.
- Английская буржуазия XVIII в.*— и мещанская драма см. Мещанская драма в Англии.
- Английская живопись и скульптура начала XX в.*—253, 259, 270—271.
- Анимизм*—22.
- и первобытная косметика см. Косметика первобытная и анимизм.
- и производительные силы—23.
- происхождение—23, 69, 107.
- Антитез* см. Начало антитеза.
- Античное искусство* см. Классицизм; Подражание древности в искусстве и жизни.
- Аристократия и искусство* см. Английская аристократия XVII и XVIII вв.—отношение к Шекспиру; Французская аристократия XVII и XVIII вв.; Французская трагедия в эпоху революции 1789 г.— и аристократия.
- Архитектура*—131, 134, 157. См. также Французская аристократия XVII и XVIII вв.—и архитектура.
- Бельгийская живопись и скульптура начала XX в.*—253—254, 256, 258—259, 264, 272—274.
- Биология и экономика*—22—23.
- Богатство и первобытное искусство* см. Косметика первобытная—и богатство; Татуировка—и богатство; Украшения первобытные—и богатство; Эпос первобытный—и зачатки борьбы классов.
- Борьба классов*
- и идеологии см. Идеологии—и борьба классов.
- и искусство см. Искусство—классовый характер; Стил в искусстве и борьба классов; Эпос первобытный—и зачатки борьбы классов.
- Буржуазия и искусство* см. Английская буржуазия XVIII в.—и мещанская драма; Голландская живопись—буржуазный характер; Индивидуализм—в искусстве; Модернистская живопись—ее буржуазный идеал; Рабочие в изобразительных искусствах начала XX в.; Романтики и парнасцы—буржуазная природа; Романтики и парнасцы—отношение к буржуазии; Символисты и декаденты как идеологи буржуазии; Французская буржуазия XVIII в.; Французская буржуазия эпохи революции 1789 г.
- Буржуазная драма* см. Мещанская драма.
- Быт*—во Франции в предреволюционную эпоху—113,—во Франции в эпоху революции 1789—97—99, 150. См. также Земледельческий быт; Охотничий быт; Пастушеский быт.
- Венгерская живопись и скульптура начала XX в.*—250—251, 258, 262—263.
- Война у первобытных народов*—19—21, 46, 73. См. также Завоевание как фактор общественного развития; Косметика первобытная—и война; Металлические украшения—и война; Пляски у первобытных народов—военные; Поэзия первобытная—военные песни; Религия первобытная—и война.
- Географическая среда*
- и первобытное искусство см. Украшения первобытные—и географическая среда.
- и развитие производительных сил—45.



- и труд см. Труд—и географическая среда.
- как фактор общественного развития—14, 16, 47, 109, 114, 385.
- Географические карты см.* Живопись первобытная — рисунки-письмена; Орнаментика первобытная—изображение плана местности.
- Геометрические представления первобытных народов*—91.
- Геометрические украшения см.* Орнаментика первобытная—геометрические украшения.
- Голландская живопись XVII в.*—298—301.
- буржуазный характер—168, 313—314.
- и политический строй—313—314.
- и религия—313—314.
- Голландская живопись и скульптура начала XX в.*—253—254, 257—260.
- Гончарное искусство см.* Орнаментика первобытная—и гончарное искусство.
- Дарвинизм* — теория полового подбора—86, 88, 99—101, 154.
- Датская скульптура*—301.
- Декабристы*
- и Пушкин—203, 218.
- и романтизм—219.
- Декламация*—93.
- Драма см.* Мещанская драма; Романтики и парнасцы—драма романтическая.
- Драма первобытная* — сюжеты—124—125, 132, 137. *См. также* Пляски у первобытных народов—драматические представления.
- Живопись и скульптура см.* Американская живопись начала XX в.; Английская живопись и скульптура начала XX в.; Бельгийская живопись и скульптура начала XX в.; Венгерская живопись и скульптура начала XX в.; Голландская живопись XVII в.; Голландская живопись и скульптура начала XX в.; Датская скульптура; Живопись и скульптура первобытные; Импрессионизм; Испанская живопись начала XX в.; Итальянская живопись и скульптура; Кубизм; Модернистская живопись; Немецкая живопись и скульптура начала XX в.; Норвежская живопись и скульптура начала XX в.; Русская живопись и скульптура начала XX в.; Фламандская живопись XVII в.; Французская аристократия XVII и XVIII вв.—и живопись; Французская буржуазия XVIII в.—и живопись; Французская буржуазия эпохи революции 1789 г.—и живопись; Французская живопись и скульптура; Шведская живопись начала XX в.
- Живопись и скульптура первобытные* — и земледельческий быт—53, 58—59, 64, 71, 88.
- и охотничий быт—53—59, 65, 71, 86, 89, 91, 155, 163, 178.
- и пастушеский быт—88.
- и подражание—58—59.
- как рисунки-письмена—53, 56—59, 86, 101, 155.
- стенная—54—55, 71, 89—90.
- сюжеты—54—56, 71, 86, 155, 163.
- техника—64, 71.
- Завоевание как фактор общественного развития*—108.
- Закон подражания*—88, 99.
- Земледельческий быт и первобытное искусство см.* Живопись и скульптура первобытные—и земледельческий быт; Орнаментика первобытная—и земледельческий быт.
- Игра*
- и искусство—326, 331—332.
- и труд—65, 70, 176.
- у животных—328—330.
- Идеалистическое объяснение истории*
- у Гегеля—107, 133.
- у Конта—107, 133, 157.
- у Сен-Симона—106, 118—119, 133, 157.
- Идейное искусство*—149—151, 188—190, 193—195, 200—206, 213—216, 224—225, 237, 352, 354, 364—365, 372.
- и Белинский—188, 202—203, 206.
- и консерваторы—203, 216, 224.
- и передвижники—188, 202—203, 215, 352.
- и Пушкин—189—191, 193, 195, 203—204, 218, 224.
- и Некрасов—188, 202.
- и реалисты—206.
- и романтики и парнасцы—193—195, 204, 224—225, 227—228.
- и шестидесятники—188, 201, 203, 214, 224, 230, 342—343, 352, 384.
- и якобинцы—98.
- См. также* Тенденциозное искусство.
- Идеологии*
- законы их развития—62—63, 90, 160—162, 168—170, 324, 342, 345—346, 361.

- и борьба классов—85.
- и экономика—85, 88, 108—109, 168.
- их взаимодействие—160—161.

*Импрессионизм*

- в живописи—258, 269—270, 274, 287—288, 322—323, 377—380, 388—389.
- и живопись эпохи Возрождения—265, 280.

*Индивидуализм*

- в искусстве—199—200, 207, 221, 226, 380—381. *См. также* Модернистская живопись—и индивидуализм; Романтики и парнасцы—индивидуализм; Символисты и декаденты—индивидуализм.
- в первобытном обществе *см.* Коммунизм и индивидуализм в первобытном обществе.
- и буржуазная интеллигенция—275.

*Искусство*

- Белинский об И.—61, 85, 87, 100, 351, 384.
- Валлашек об И.—337.
- Гегель об И.—61, 118, 133, 141, 311.
- Герцен об И.—219—220.
- Геттнер об И.—318—320.
- Готье об И.—371, 376—377.
- Гроссе об И.—326.
- Дидро об И.—351.
- и игра—326, 331—332.
- и техника—64, 168, 311, 321—322, 326—327.
- и экономика—18, 66, 88, 110, 132, 157, 168, 172, 179, 312, 315, 317.
- Кант об И.—87, 89, 103, 111. *См. также* Прекрасное—Кант о П.
- классовый характер—69, 88, 93—94, 99—100, 163, 178—179, 198—199, 350—351, 355. *См. также* Идейное искусство; Искусство для искусства; Мещанская драма—классовый характер; Тенденциозное искусство.
- определение Плеханова и критика чужих взглядов—61, 89, 100, 118, 121, 125, 135, 137—138, 141, 150—151, 153—156, 199, 205.
- Платон и Аристотель об И.—158—159.
- Рёскин об И.—87, 102, 199, 202, 205, 323.
- Толстой об И.—111, 117—118, 121, 125, 133, 135, 327—328, 383—384.
- Форма и содержание—64, 206—207, 241, 311—312, 372.
- Хирн об И.—325.

*Искусство в классовом обществе см.* Аристократия и искусство; Архитектура; Буржуазия и искусство; Жи-

вопись и скульптура; Идейное искусство; Искусство для искусства; Литература; Мещанская драма; Музыка; Начало антитеза—в искусстве и жизни; Подражание древности в искусстве и жизни; Пролетариат и искусство; Театр; Тенденциозное искусство.

*Искусство для искусства*—69, 99, 150—151, 188—191, 193—196, 198—200, 202—208, 213—217, 222—226, 237, 239, 372.

— и идеи—198—199, 202, 204—205, 225—226.

— и Пушкин—189—191, 195, 202—204, 213—214, 216—218, 220, 223—224, 309.—и романтики и парнасцы—191—194, 204, 216, 219—220, 224, 226, 239.

— и символисты и декаденты—198—200, 205—207, 214.

— и Тургенев—198.

— как реакция против индустриализма—241—242.

*Искусство первобытное см.* Первобытное искусство.

*Испанская живопись начала XX в.*—249, 260.

*Исторический материализм*—87—90, 102, 108—109, 119, 132—133, 167.

— и социал-демократическая практика—89—90, 100, 110.

— и французские материалисты XVIII в.—109, 113—114.

*Итальянская живопись и скульптура*—начала XX в.—255—257, 259, 264—265, 275—279.

—эпохи Возрождения—291—298, 303—304, 311, 342—347.

*Классификация первобытных народов*—14.

— Бюхера—14—16.

— и производительные силы—45—46, 120.

— критика существующих теорий—45—46.

— Панкова—15, 100.

— старая—45—46.

— Фиркандта—15—16.

*Классицизм*

— возрождение в Германии в XVIII в.—96.

— возрождение во Франции в эпоху буржуазной революции 1789—95—96.

— во французской живописи начала XIX в.—289—290.

*Классовая борьба см.* Борьба классов. *Коммунизм и индивидуализм в первобытном обществе*—67—70.

- Контраст* см. Начало антитеза.
- Косметика первобытная*  
— и анимизм—30, 72.  
— и богатство—30—31.  
— и война—28—29, 72.  
— и начало антитеза—28—30, 63, 72, 122.  
— и охотничий быт—29, 122, 135.  
— и пастушеский быт—30.  
— и разделение полов—29, 122, 135.  
— и физические особенности расы—29—30, 122.  
— натирание тела—27—30.  
— подражание животным—122, 135.  
— происхождение—27—28.  
— раскрашивание тела—27—30, 63, 72, 122.
- Костюм в эпоху французской революции* см. Быт во Франции в эпоху буржуазной революции 1789 г.
- Кубизм*  
— погоня за новизной—283.  
— трактовка сюжетов—283—286.
- Лирическая поэзия XIX в. и экономика*—161—162.
- Литература*  
— взаимодействие литератур разных стран—168—170.  
— связь с предыдущей эпохой—127—128, 138.  
См. также Лирическая поэзия XIX в.; Мещанская драма; Поэзия первобытная; Романтизм; Романтики и парнасцы; Символизм; Символисты и декаденты; Французская литература XVII и XVIII в.; Французская трагедия; Эпос первобытный.
- Личность* см. Роль личности в истории.
- Материалистическое понимание истории* см. Исторический материализм.
- Медицина первобытная и татуировка* см. Татуировка—и врачевание.
- Металлические украшения*  
— и война—41.  
— и ритм—39—40.  
— и труд—40. См. также Украшения—и обработка металлов.
- Мещанская драма*  
— в Англии—94, 147, 179.  
— в Германии—96.  
— во Франции—94—95, 112, 144—146, 159, 168, 179, 348—351, 355—358.  
— зарождение—94, 145—146, 168, 174, 179.  
— классовый характер—94, 145—148, 168, 174.  
— моральный характер—94, 146—148, 159, 179.  
— сюжеты—145—146, 159.
- Модернистская живопись*  
— бессодержательность—249, 260, 266, 288, 313.  
— и буржуазный идеал—273—274.  
— и идеи—254—255, 259—260, 269, 276, 283, 286.  
— и индивидуализм—275, 277, 283, 378—379.  
— и красота—283—285.  
— и солипсизм—265—266.  
— колорит—249—250, 254—255, 258, 263, 265—267, 269, 275, 283—284, 286—288.  
— мифологические сюжеты—252—253, 263, 267—272, 283—284, 288.  
— нагота в ее изображении—252, 263, 267, 269—270, 272, 279—284, 286.  
— рабочие в ее изображении см. Рабочие в изобразительных искусствах начала XX в.  
— религиозные сюжеты—254—255, 257—260, 267—268.  
— символические сюжеты—263, 266—268, 270, 273—274, 288.  
— техника письма—283, 288.  
— уход в прошлое—277.  
См. также Импрессионизм; Кубизм.
- Мораль*  
— и искусство см. Мещанская драма—моральный характер.  
— и первобытное искусство см. Эпос первобытный—и мораль.  
— и религия см. Религия—и мораль.  
— и французская живопись XVIII в.—148, 352—353.
- Музыка*  
— и первобытная поэзия—92, 177—178.  
— первобытная—332—339, 347.
- Народонаселение* — законы размножения—38, 109, 114—115.
- Научный социализм* см. Исторический материализм.
- Начало антитеза*  
— в искусстве и жизни—63—64, 69, 97—99, 108, 127—128, 131, 140—141, 145—147, 164, 172, 179, 324.  
— и первобытное искусство см. Косметика первобытная—и начало антитеза; Татуировка—и начало антитеза; Украшения—и начало антитеза.
- Немецкая живопись и скульптура начала XX в.*—252—253, 259—260, 263—264, 267—270, 288.

*Норвежская живопись и скульптура начала XX в.*—260, 274—275.

*Ораторское искусство во Франции в эпоху революции 1789 г.*—160.

*Орнаментика первобытная*

— геометрические украшения—51—53, 58, 60, 71, 86, 121, 178, 302—303, 326—327, 383.

— гребни—50, 60.

— и гончарное искусство—51, 60, 71, 121, 155, 178.

— и земледельческий быт—71.

— и охотничий быт—53—55, 58—59, 65, 71, 155.

— и плетение—51, 60, 71, 121.

— и производительные силы—50—51, 53, 60, 121.

— и ткацкое искусство—51, 121.

— изображение плана местности—53, 121, 135.

— как знак собственности—121, 135.

— мотивы—65, 69, 71, 102, 121, 135, 141, 163, 326.

— на оружии и орудиях производства—50—51, 53, 55, 58, 86, 90, 121, 135.

— симметрия—65, 71.

— стилизация—90—91.

*Орнаментика тела см.* Косметика первобытная; Татуировка; Украшения.

*Охотничий быт*

— и орудия производства—91.

— и первобытное искусство *см.* Живопись и скульптура первобытная—и охотничий быт; Косметика первобытная—и охотничий быт; Орнаментика первобытная—и охотничий быт; Пляски первобытных народов—и охотничий быт; Пляски первобытных народов—охотничьи; Поэзия первобытная—охотничьи песни; Татуировка первобытная—и охотничий быт; Украшения первобытные—и охотничий быт.

— и формы языка—57.

*Охотничьи племена см.* Охотничий быт; Первобытные племена.

*Парнасцы*—208. *См. также* Романтики и парнасцы.

*Пастушеский быт*—и первобытное искусство *см.* Живопись и скульптура первобытные—и пастушеский быт; Косметика первобытная—и пастушеский быт.

*Первобытное искусство*

— его изучение—90.

— и искусство цивилизованных народов—18, 132, 134, 179.

— и производительные силы. *См.* Орнаментика первобытная—и производительные силы; Украшения первобытные—и производительные силы.

— и техника—91. *См. также* Живопись и скульптура первобытные—техника; Производительные силы—и техника искусства.

*См. также* Драма первобытная; Живопись и скульптура первобытные; Косметика первобытная; Орнаментика первобытная; Пляски первобытных народов; Поэзия первобытная; Татуировка; Эпос первобытный.

*Первобытные племена*

— классификация *см.* Классификация первобытных народов.

— определение—17, 18, 45—46.

*Первобытный коммунизм см.* Коммунизм и индивидуализм в первобытном обществе.

*Передвижники*—211. *См. также* Идеиное искусство—и передвижники.

*Песни первобытных народов см.* Поэзия первобытная.

*Пляски у первобытных народов*

— военные—20—21, 47, 176—177.

— гимнастические—70, 121, 135.

— драматические представления—70, 336, 338, 340.

— заклинания—22, 70, 121, 135.

— и металлические украшения—39, 40.

— и охотничий быт—22, 120—121, 134—135.

— и производительные силы—21.

— и разделение полов—24, 47—48, 120, 134, 176.

— и ритм—18, 70.

— и торговый обмен—70.

— и экономика—120—121, 135.

— изображение производственных процессов—19, 70, 92, 120, 134, 176.

— любовные—22, 70, 135, 176.

— мимические—70, 92, 120, 135.

— племенные и междуплеменные—70, 121, 135.

— погребальные—22.

— подражание животным—70, 121, 134—135, 176.

— практическое значение—92, 120—121, 135, 163.

*Подражание см.* Закон подражания.

*Подражание древности в искусстве и жизни*—96, 145—146, 149—150, 152, 171—172. *См. также* Классицизм.

*Подражание животным у первобытных народов см.* Косметика первобыт-

- ная — и подражание животным; Пляски у первобытных народов — подражание животным.
- Пол см.* Разделение полов.
- Политика как фактор общественного развития*—160—161, 313.
- Поэзия*—91, 123, 134, 136, 327—328. *См. также* Лирическая поэзия XIX в. и экономика.
- Поэзия первобытная*
- военные песни—123, 136.
  - и производственные процессы—92, 177—178.
  - и разделение полов—92.
  - и ритм—92, 177—178.
  - и язык—157—158.
  - лирика—124, 137, 335—337.
  - охотничьи песни—123, 136.
  - похоронные песни—123—124, 136—137.
- См. также* Эпос первобытный.
- Прекрасное*
- Кант о П.—48, 87, 103, 111.
  - определение Плеханова и критика существующих определений — 48 — 49, 111.
  - Флобер о П.—235—236, 240.
  - Чернышевский о П.—310, 315—316, 354, 369, 372, 376, 384—386.
- Производительные силы*
- и классификация первобытных народов *см.* Классификация первобытных народов—и производительные силы.
  - и организации охотников—46.
  - и первобытное искусство *см.* Орнаментика первобытная—и производительные силы; Украшения первобытные—и производительные силы; Пляски у первобытных народов—и производительные силы.
  - и техника искусства—64—65.
- Производственные процессы*—их воспроизведение в искусстве—97. *См. также* Пляски у первобытных народов—изображение производственных процессов; Поэзия первобытная—и производственные процессы; Ритм—и производственные процессы.
- Пролетариат и искусство см.* Рабочие в изобразительных искусствах начала XX в.; Социалистическая революция—и искусство.
- Психология*
- закон Фехнера—97, 99, 105, 370.
  - и экономика—85, 88, 93.
  - как фактор общественного развития—93, 103, 162.
- «Пятичленка» см.* Идеологии—и экономика.
- Рабочие в изобразительных искусствах начала XX в.*—253, 255, 257—259, 261, 263—264, 273, 279—280.
- Разделение полов*
- и виды труда *см.* Труд и разделение полов.
  - и первобытное искусство—69, 154—155. *См. также* Косметика первобытная—и разделение полов; Пляски у первобытных народов—и разделение полов; Поэзия первобытная—и разделение полов; Татуировка—и разделение полов; Украшения—и разделение полов.
- Разделение труда*
- в классовом обществе—251.
  - в первобытном обществе *см.* Труд—и разделение полов.
- Раскрашивание тела см.* Косметика первобытная—раскрашивание тела.
- Реализм в искусстве*—265, 272, 274, 345. *См. также* Идеиное искусство—и реалисты.
- Религиозная живопись см.* Итальянская живопись—эпохи Возрождения; Модернистская живопись—религиозные сюжеты.
- Религия*
- и мораль—25, 73—74.
  - и скульптура *см.* Скульптура—и религия.
  - и экономика—23, 108, 133.
  - как выражение своего времени—154.
  - как фактор общественного развития—23—24, 107—108, 313—314.
  - сопоставление взглядов Лессинга и Маркса—96, 104.
  - у первобытных народов—163. *См. также* Религия первобытная.
- Религия первобытная*
- и война—20.
  - и искусство—326.
  - и татуировка *см.* Татуировка—и первобытная религия.
  - пляски у первобытных народов—22, 70, 121, 135, 325.
- См. также.* Анимизм; Тотемизм.
- Ритм*
- в первобытной орнаментике—71.
  - в пляске *см.* Пляски у первобытных народов—и ритм.
  - и металлические украшения—39—40.
  - и первобытная поэзия *см.* Поэзия первобытная—и ритм.
  - и производственные процессы *см.* Труд—и ритм.
- Романтизм*—во Франции—362—377. *См. также* Романтики и парнасцы.

- его характеристика—221, 223—224, 362, 365, 367.
- Романтики и парнасцы*
- буржуазная природа—196—197, 204, 221, 225—226.
- взгляд на искусство — 191 — 194, 204, 216.
- драма романтическая — 357 — 358, 373—374.
- и мистицизм—239.
- индивидуализм—232 — 233, 238 — 239, 363—366.
- исторический роман—367—370.
- их сопоставление—223, 225—22
- консерватизм—197, 204, 220—221, 225—226.
- отношение к буржуазии—192—193, 196—197, 204, 231—232.
- отношение к коммунарам—309—310, 316.
- отношение к социализму—196, 221—222, 225, 231, 234—235.
- разлад с современным обществом—229, 238—239, 241—242.
- социальный идеал—233, 242.
- форма и содержание творчества—241, 364, 368—369, 376.
- Россия 20—30-х годов и творчество Пушкина*—190—191, 203—204, 218.
- Рубцевание кожи см. Татуировка*—и рубцевание кожи.
- Русская живопись и скульптура начала XX в.*—283—285.
- Салоны во Франции XVII в.*—125—128, 138—139, 142—144.
- Символизм*—260, 264, 286, 346.
- у первобытных народов—70.
- Символисты и декаденты*
- взгляд на искусство см. Искусство для искусства—и символисты и декаденты.
- и идеи—382.
- индивидуализм—199—200, 205—207, 380—381.
- как идеологи буржуазии—198—207—208, 226.
- отношение к социализму—198.
- Симметрия см. Орнаментика* первобытная—симметрия.
- Сказки первобытных народов см. Эпос* первобытный.
- Скульптура*—253, 257—259, 264, 266—267, 269—270, 272—273, 279—280, 288.
- и религия—72. См. также Живопись и скульптура; живопись и скульптура первобытные.
- Слезливая комедия см. Мещанская драма.*
- Солипсизм см. Модернистская живопись*—и солипсизм.
- Социал-демократическая практика и теория см. Исторический материализм* — и социал-демократическая практика.
- Социализм и буржуазное искусство см. Романтики и парнасцы*—отношение к коммунарам; Романтики и парнасцы—отношение к социализму; Символисты и декаденты—отношение к социализму.
- Социалистическая революция и искусство*—100, 200—202, 205—205, 226, 253, 261, 284.
- Стенная живопись см. Живопись и скульптура* первобытная—стенная.
- Стиль в искусстве и борьба классов*—99.
- Танцы см. Пляски.*
- Татуировка*
- и богатство—33—34, 315.
- и врачевание—34.
- и начало антитеза—31, 33—34, 72, 122.
- и охотничий быт—32.
- и первобытная религия—32.
- и разделение полов—122, 135—136.
- и рубцевание кожи—31—32, 72.
- как «метрическое свидетельство»—32—33, 72, 122.
- как «письмена и мемуары»—33—34.
- мотивы—58, 90.
- происхождение—32—34.
- Театр см. Английская аристократия*—отношение к Шекспиру; Драма первобытная; Мещанская драма; Фарс; Французская аристократия XVII и XVIII вв.—отношение к Шекспиру; Французская аристократия XVII и XVIII вв.—и трагедия; Французская буржуазия XVIII в.—и театр; Французская буржуазия эпохи революции 1789 г.—и театр; Французская трагедия.
- Театр во Франции*
- в предреволюционную эпоху—359;
- в эпоху Великой революции—98, 309—311, 316—317, 375.
- Текстильные украшения см. Орнаментика* первобытная—геометрические украшения.
- Тенденциозное искусство*—26, 48, 97, 99, 149—151, 222—223, 309.
- Теория обнищания*—отражение в искусстве—264.
- Техника живописная см. Живопись* первобытная—техника; Модернистская живопись—техника письма;

- Производительные силы—и техника искусства.
- Ткацкое искусство и первобытная орнаментика* см. Орнаментика первобытная—и ткацкое искусство.
- Тотемизм и татуировка*—32.
- Трагедия французская* см. Французская трагедия.
- Три единства* см. Французская трагедия—закон трех единств.
- Труд*
- дикаря и фабричного рабочего—253, 261.
  - и географическая среда—114.
  - и игра см. Игра—и труд.
  - и разделение полов—24, 35, 47, 67, 154.
  - и ритм—39—40, 92, 177—178, 333—334, 339.
  - привлекательный (*travail attrayant*)—97, 253, 261.
- Украшения первобытные*
- и богатство—38—39.
  - и географическая среда—43—44.
  - и начало антитеза—28, 42—43, 63.
  - и обработка металлов—36—41, 51, 122.
  - и охотничий быт—28—29, 34—38, 42—44, 72, 86.
  - и производительные силы—40—44.
  - и разделение полов—29, 36—39, 43, 122, 135.
  - как защитное средство—40—41.
  - как свидетельство о храбрости—34—35, 122.
  - потребительная и меновая ценность—41—42.
- См. также Металлические украшения; Орнаментика первобытная.
- Утилитарное и эстетическое*—25—28, 30—31, 34, 36, 39—42, 48—50, 56—58, 60, 86, 89—90, 92.
- Факторы общественного развития*—41, 44, 69, 325, 327.
- См. также Географическая среда; Завоевание; Борьба классов; Политика; Производительные силы; Психология; Религия; Экономика.
- Фарс*—110—111.
- Физические особенности племени*
- и отношение к ним их обладателей—49, 122.
  - и раскрашивание тела—29—30.
  - и социальные условия—49—50.
- Фламандская живопись XVII в.*—297—301.
- Французская аристократия XVII и XVIII вв.*
- и архитектура—131, 140—141.
  - и живопись—95, 112—113, 140, 147—148, 170, 174.
  - и литература—125—128, 138—139, 142—143, 174, 180.
  - и трагедия—93—94, 100, 128—129, 139—140, 146, 167, 178—179.
  - отношение к Шекспиру—94, 130, 179, 360.
- Французская буржуазия XVIII в.*
- и живопись—96, 148—149, 174.
  - и литература—174.
  - и театр—130, 159, 174. См. также Мещанская драма.
- Французская буржуазия эпохи революции 1789 г.*
- и живопись—96—97, 149—150, 171—173, 175, 193, 204, 309—310, 312—313.
  - и подражание древности—149—150, 152, 171—172.
  - и театр—98, 309—311, 316—317.
- Французская живопись и скульптура*
- XVII в.—95, 112, 140.
  - XVIII в.—96, 113, 115, 147—148, 170, 174—175, 289, 351—355, 358.
  - XVIII—XIX в. (эпоха революции 1789 г.)—96—97, 149—150, 171—173, 175, 193, 204, 300, 309—310, 315—316.
  - XIX в. и классицизм у учеников Давида—289—290.
  - начало XX в.—251—252, 257, 283—285, 287—288.
- Французская литература XVII и XVIII вв.*
- ее классовый характер—127—128, 138—139, 142—143, 174.
  - и экономика—125—128, 138—139. См. также Мещанская драма; Романтики и парнасцы; Французская трагедия.
- Французская трагедия XVII в.*
- Белинский о Ф. т. XVII в.—93, 103.
  - ее влияние на ораторское искусство эпохи революции 1789 г.—160.
  - закон трех единств—93.
  - увлечение ею в Англии—129, 140.
- Французская трагедия XVII—XVIII вв.*
- ее классовый характер—93—94, 100, 128—129, 139—140, 146.
  - сюжеты—94, 128—129, 139, 145—146, 178—179, 355—357.
- Французская трагедия в эпоху буржуазной революции 1789 г.*—310—311, 316—317.

*Фрески* см. Живопись и скульптура первобытная—стенная.

*Художественный образ и мысль*—26—27, 48.

*Шведская живопись начала XX в.*—252, 258.

*Шестидесятники*—их взгляд на искусство см. Идейное искусство—и шестидесятники.

*Экономика*

— и война—21—22.

— и идеологии см. Идеологии—и экономика.

— и искусство см. Искусство—и экономика.

— и психология см. Психология—и экономика.

— и религия см. Религия—и экономика.  
— и рост населения—38, 109, 114—115.

См. также Производительные силы.  
*Экономика первобытная* см. Индивидуализм—в первобытном обществе; Коммунизм первобытный.

*Эпос первобытный*—336.

— и зачатки борьбы классов—124, 132, 137—138, 158.

— и мораль—159—160.

— сюжеты—124—125, 132, 137.

*Эстетическое и утилитарное* см. Утилитарное и эстетическое.

*Язык и общественные отношения*—130, 157—158, 178, 360. См. также

Охотничий быт—и формы языка;  
*Поэзия первобытная*—и язык.



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ КНИГ И ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ, УПОМЯНУТЫХ В СБОРНИКЕ\*

### А. НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Аксельрод, Л. И.* Об отношении Г. В. Плеханова к искусству. По личным воспоминаниям—в сб. Плеханов, Г. В. Искусство. М. 1922, стр. 9—20.—11, 79, 82.
- Андреев, Л.* Красный смех. Сборник товарищества «Знание» за 1904 г. Спб. 1905, № 3, стр. 269—348.—268.
- Байэ, К.* История искусств. Архитектура. Скульптура. Живопись [1886]. Перев. с примеч. и доп. В. Никольского. Спб., «Акц. общ. типогр. дела», 1912.—320.
- Белинский, В. Г.* Менцель, критик Гете—Соч., ч. III, 3-е изд. М., тип. Грачева и К<sup>о</sup>, 1834, стр. 277—326.—384.
- Белинский, В. Г.* Римские элегии. Соч. Гете. Перев. Струговщикова. Спб. 1840—Соч., т. IV. М. 1883, стр. 444—484.—211—212.
- Белинский, В. Г.* Стихотворения М. Лермонтова, Спб. 1840—Соч., т. IV. М. 1883, стр. 251—332.—212, 384.
- Боград, Я.* Письмо Плеханову, Г. В. Берн. 11 апреля 1903—в сб. «Литературное наследие Г. В. Плеханова», № 2, стр. 123.—78.
- Бодлер.* Цветы зла. Сборник стихотворений [1857]. Перев. Эллиса со вступит. статьей Теофиля Готье и предисл. Валерия Брюсова. М., «Заратустра», 1908.—209.
- Бокль, Г. Т.* История цивилизации в Англии [1857—1861]. Перев. А. Н. Буйницкого, в 2-х томах, с портр. автора и вступит. статьей Е. Соловьева. Спб. 1906.—385.
- Бюхер, К.* Четыре очерка из области народного хозяйства. Статьи из книги «Происхождение народного хозяйства» (2-е нем. изд.). Перев. под ред. В. Э. Дена. Спб., М. И. Водозова, 1898.—14—16.
- «Вестник Европы». Журнал истории—политики—литературы. Спб. 1894, № 7, стр. 5—35. *Кареев, Н. И.* Экономический материализм в истории.—170, 173, 175, 180.
- «Вестник коммунистической академии». М., «Партиздат». 1933, № 2—3, стр. 182—198. *Плеха-*

\* При составлении настоящего указателя преимущество отдавалось тому изданию упоминаемой книги, которым пользовался или мог пользоваться Г. В. Плеханов, т. е. в первую очередь изданию, указанному им самим в тексте, во вторую—изданию, имеющемуся в его библиотеке. При невозможности привести указанные издания давалось первое издание данной книги, и лишь при отсутствии такового в ленинградских книгохранилищах—любое ее издание, найденное в них или в библиографических справочниках.

Библиографическое описание повторного издания книги по возможности снабжено указанием года ее первого издания (в квадратных скобках непосредственно вслед за заглавием).

Звездочки слева означают, что ни самой книги, ни ее точного библиографического описания найти не удалось.—Р е д.

- нов, Г. В. О Марксе. Неопубликованные отрывки из статей Плеханова «Очерки по истории материализма». —167.
- Виргилий*. Энеида. Полное издание в одном томе с введением и комментарием Д. И. Нагуевского. Казань 1891.—169.
- «Всемирный вестник». Ежемесячный журн. Спб. 1906, № 4, стр. 167—170. Пушкин, А. С. 227. [Вольность]. Ода на свободу.—218, 227.
- Гамсун, К. Мистерии [1892]. Роман. Перев. с норвежск. М. П. Благовещенской. М., «Польза» (Универсальная б-ка, № 255—258).—275, 282.
- Гамсун, К. У врат царства [1895]. Драма в 4 д. Перев. с норвежск. М. П. Благовещенской. Со вступит. статьей К. Шакова. Спб. 1909 (Сочинения русских и иностранных писателей, кн. 1).—198, 226.
- Гегель, Фр. Курс эстетики или наука изящного. Перев. Василия Модестова. Спб., тип. Жернакова, 1847.—168.
- Герцен, А. И. Былое и думы [1861—1867]—Полное собр. соч. и писем. Под ред. М. К. Лемке, т. XII—XIV. Л., Госиздат, 1919.—189, 208.
- Гете, В. На озере—в кн. В. Гете в трех томах. Под ред. А. Е. Грузинского, т. I. М., тип. т-ва А. А. Левенсона, 1912 (Б-ка всемирной литературы. Европейские классики), стр. 10.—253, 261.
- Геттнер, Г. История всеобщей литературы XVIII века. Т. II. Французская литература в XVIII веке. Перев. А. Н. Пыпина, изд. 2-е, пересм. и дополн. по последнему 5-му изд. подлинника. Спб., О. Н. Попова, 1898 (Культурно-историческая б-ка).—81, 173, 318.
- Гомер. Илиада. Перев. Н. Гнедича. 2 части. Спб. 1829.—132, 169, 179, 336, 384.
- Гомер. Одиссея. Перев. В. А. Жуковского. Спб., Глазунов, 1888.—132.
- «Группа «Освобождение труда»». Из архивов Г. В. Плеханова, В. И. Засулич и Л. Г. Дейча. Под ред. Л. Г. Дейча. Сборники I—VI. М.—Л., Госиздат, 1924—1928. 1926, IV, стр. 5—52. Плеханов, Г. В. Материалистическое понимание истории. — 83, 176.
- Данте Алигиери. Божественная комедия. Чистилище. Перев. стихами с итальян. А. П. Федорова. С объяснит. примеч. и вступлением. Спб. 1894.—259.
- Дарвин, Ч. О выражении ощущений у человека и животных [1872]. Перев. с коррект. листов, присланных автором, под ред. проф. А. Ковалевского. Спб. 1872.—64.
- Дарвин, Ч. Происхождение человека и половой отбор [1871]. Перев. проф. И. Сеченова.—Собр. соч. в 4-х томах, т. II. Спб. 1899.—141.
- Достоевский, Ф. М. Записки из мертвого дома, ч. I—II, 2-е изд. Спб. 1862.—282.
- Занд, Жорж см. Санд, Жорж.
- Зибер, Н. И. Очерки первобытной экономической культуры. М., К. Т. Солдатенков, 1883.—20, 73.
- «Знание»—см. Сборник товарищества «Знание».
- Ибсен, Г. Бранд [1865]. Драматическая поэма в пяти действиях. Перев. с датско-норвежского А. и П. Ганзен. М., С. Скимунт, 1905.—275, 282.
- Ибсен, Г. Враг народа (Доктор Штокман) [1882]. Драма в пяти действиях. Перев. с норвежск. Н. Миревич. М., С. Скимунт, 1901.—275, 282.
- Иохельсон, В. И. По рекам Ясачной и Коркодону. Древний и современный юкагирский быт и письмена. Читано в заседании Отд. Этнографии Имп. Р. Г. О. 16 января 1898 г. Спб., тип. В. Безобразова (отд. отт. из «Известий Императорского Русского Географического Общества», т. XXXIV, вып. 3).—53, 56—58, 86, 89, 101—102, 155, 158.
- К вопросу о теоретическом обосновании социализма—«Революционная Россия», 1903, 15 ноября, № 36, стр. 1—5.—79, 109, 114.
- Кант, И. Критика способности суждения [1790]. Перев. И. М. Соколова, Спб., М. В. Попов, 1898.—111.
- Кареев, Н. И. Экономический материализм в истории—«Вестник Европы», 1894, № 7, стр. 5—35.—170, 173, 175, 180.
- Каспрович, Ян. «Толпа, ты была для меня прежде божеством». Стихотворение. Из цикла «Из куста дикой розы»—в кн. Яцимирский, А. И. Новейшая польская литература. От восстания 1863 года до наших дней. Т. II, б. г., стр. 284—285.—211, 267.

- Лансон, Г. История французской литературы [1894]. Перев. со 2-го франц. пересм. и испр. автором изд., т. I. М., Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1896.—81, 143—144.
- «Литература и искусство». Журнал марксистской критики и методологии. М. 1930, № 2, стр. 8—26 и № 3—4, стр. 9—39. Плеханов, Г. В. Об «экономическом факторе» (окончательная редакция).—81.
- «Литературное наследие Г. В. Плеханова». Сб. № 1. Под ред. А. В. Луначарского, Ф. Д. Кретьева, Р. М. Плехановой. М., «Соцэкгиз», 1934 (Государственная публичная б-ка. Дом Плеханова). Стр. 153—154. Плеханов, Г. В. Конспект книги Н. Зиберы «Очерки первобытной экономической культуры».—73.
- Стр. 370. Плеханов, Г. В. Письмо Аксельрод, Л. И. [Женева. Начало января 1903].—77—78.
- Стр. 373. Плеханов Г. В. Письмо Аксельрод, Л. И. [Женева] 15 мая [1903]. Пятница.—78, 82.
- «Литературное наследие Г. В. Плеханова». Сб. № 2. Первомайские статьи и речи. Под ред. П. Ф. Юдина, И. Д. Удальцова, Р. М. Плехановой. М., «Соцэкгиз», 1934. (Государственная публичная б-ка. Дом Плеханова). Стр. 123. Боград, Я. Письмо Плеханову, Г. В. Берн. 11 апреля 1903.—78.
- «Литературное наследие». М., «Журнально-газетное объединение», 1931, № 1. Стр. 60—66. Плеханов, Г. В. Рецензия на книгу Лансона, Г. История французской литературы. Перев. со 2-го франц. пересм. и дополн. автором изд., т. I. 1896.—81, 143—144.
- Стр. 81—83. Плеханов, Г. В. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории. Лекция первая.—85.
- Маркс, К. Введение к критике философии права Гегеля [1843]. С предисл. П. Л. Лаврова. Женева, «Кружок народолюбцев», 1887 (Социалистическая б-ка).—104.
- Маркс, К. Капитал. Критика политической экономии [1867]. Перев. с нем., т. I, кн. I. Процесс производства капитала. Спб., Н. П. Поляков, 1872.—74, 114.
- Маркс, К. Капитал. Критика политической экономии, т. I, кн. I. Процесс производства капитала. Перев. с 4-го нем. изд., проверенного Фр. Энгельсом. Под ред. П. Струве. Спб., О. Н. Попова, 1899.—109, 114.
- Маркс К. Критика некоторых положений политической экономии [1859]. Перев. с нем. П. П. Румянцева, под ред. А. А. Мануилова. М., Владимир Бонч-Бруевич, 1896.—107, 109, 114, 119, 141.
- Материалы к характеристике нашего хозяйственного развития. Сборник статей. Спб., тип. П. П. Сойкина, 1895. Стр. 225—259. [Плеханов, Г. В.] Утис. Несколько слов нашим противникам.—163.
- Мережковский, Д. С. Христос и Антихрист. Трилогия. I. Смерть богов (Юлиан Отступник). II. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). III. Антихрист (Петр и Алексей), 2-е изд. Спб. 1902.—184, 199, 204, 207, 210—212.
- Михайловский, Н. К. Литература и жизнь—«Русское богатство», 1894, № 1, отд. II, стр. 88—123; № 2, отд. II, стр. 148—168; № 10, отд. II, стр. 45—77.—170—171, 180.
- «Московский вестник». М. 1829, ч. I, стр. 200—202. Пушкин, А. С. Чернь.—150, 184—185, 181—199, 202—203, 213—214, 216—218, 220, 223.
- На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина. Спб., Военная тип., 1831. Стр. 7—9 Пушкин, А. С. Клеветникам России.—195.
- Наполеон. О комментариях Цезаря—см. César. Les commentaires...
- Нарежный, В. Т. Российский Жиль Блаз, или похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова, ч. I—III. Спб., тип. Военного министерства, 1814.—195, 201, 203, 209.
- Наумов, Н. И. У перевоза—Собрание сочинений. В двух томах, т. I. Спб., тип. И. Н. Скороходова, 1897, стр. 229—241.—301.
- «Научное обозрение». Ежемесячный научно-философский журнал. Спб. 1899, № 11, стр. 2030—2084. [Плеханов, Г. В.] Кирсанов, А. Письма

- без адреса. Письмо первое.—3, 7, 9—12, 78.
- 1900, № 6, стр. 1000—1020. [Плеханов, Г. В.] Кирсанов, А. Письма без адреса.—8, 78.
- «Начало». Журнал литературы, науки и политики. Спб.
- 1899, № 4, стр. 68—83 [Плеханов, Г. В.] Андреевич, Н. Об искусстве. Социологический этюд.—8, 11—12.
- Некрасов, Н. А. Железная дорога— Полное собрание стихотворений. В двух томах. 1842—1872, 6-е изд., т. I. Спб. 1895, стр. 344—350.—256, 261.
- Некрасов, Н. А. Мороз красный нос [1863]—Полное собрание стихотворений. В двух томах. 1842—1872, 6-е изд., т. I. Спб. 1895, стр. 296—298.—280.
- Некрасов, Н. А. Ночь [1858]—Полное собрание стихотворений. В двух томах. 1842—1872, 6-е изд. т. I. Спб. 1895, стр. 197.—127, 139, 143, 273, 281.
- Некрасов, Н. А. Орина, мать солдатская [1863]—Полное собрание стихотворений. В двух томах. 1842—1872, 6-е изд., т. I. Спб. 1895, стр. 292—296.—297.
- Некрасов, Н. А. Рыцарь на час [1860]— Полное собрание стихотворений. В двух томах. 1842—1872, 6-е изд., т. I, Спб. 1895, стр. 226—233.—184, 202, 211.
- «Новое слово». Журнал научно-литературный и политический. Спб. 1897, № 7, апрель, стр. 63—92. [Плеханов, Г. В.] Каменский, Н. Судьбы русской критики. А. Л. Волинский. Русские критики. Литературные очерки. Спб. 1896.—81, 170, 179.
- 1897, № 12, сентябрь, стр. 30—36. Плеханов Г. В.] Рецензия на книгу: Лансон, Г. История французской литературы, перев. со 2-го франц. пересм. и дополн. автором изд., Т. I М. 1896.—81, 143—144.
- Островский, А. Н. Не в свои сани не садись. Комедия в трех действиях. М. 1853.—203.
- Переписка Г. В. Плеханова и П. Б. Аксельрода. Редакция и примечания. П. А. Берлина, В. С. Войтинского и Б. И. Николаевского. М., Р. М. Плеханова, 1925.
- Т. II, стр. 92. Плеханов, Г. В. Письмо Аксельроду, П. Б. 12 июля 1899.—12.
- Плеханов Г. В.—литературный критик. Новые материалы. Ред. и предисл. И. Ипполита. М., «Журнально-газетное объединение», 1933.
- Стр. 57—67. Плеханов, Г. В. Рецензия на книгу Лансона, Г. История французской литературы. Перев. со 2-го франц. пересм. и дополн. автором изд., т. I. М., К. Т. Солдатенков, 1896.—81.
- Стр. 81—84. Плеханов, Г. В. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории. Лекция первая.—85.
- Плеханов, Г. В. Генрик Ибсен [1908]— Сочинения, т. XIV, стр. 193—237.—282.
- Плеханов, Г. В. Еще об искусстве у первобытных народов [1900]—в кн. [Плеханов, Г. В.] Бельтов, Н. Критика наших критиков. Спб. 1906, стр. 380—399.—8.
- Плеханов, Г. В. Искусство. Собрание статей со вступительными статьями: 1) Л. Аксельрод-Ортодокс. Об отношении Г. В. Плеханова к искусству. По личным воспоминаниям; 2) В. Фриче. Г. В. Плеханов и научная эстетика. М., «Новая Москва», 1922.—8, 79, 82
- Стр. 9—20. Аксельрод, Л. И. Об отношении Г. В. Плеханова к искусству. По личным воспоминаниям.—11, 79, 82.
- Стр. 77—100. Плеханов, Г. В. Искусство у первобытных народов, гл. II.—8.
- Плеханов, Г. В. Искусство и общественная жизнь—«Современнику», 1912, № 11, стр. 291—304; № 12, стр. 108—122; 1913, № 1, стр. 130—161.—183, 245—246.
- То же. Сочинения, т. XIV, стр. 120—182.—79, 82, 183, 211, 245—246, 280, 282, 285, 290.
- Плеханов Г. В. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории. Лекция первая—«Литературное наследство», 1931, № 1, стр. 81—83.—85.
- То же—в сб. Г. В. Плеханов—литературный критик. М. 1933, стр. 81—84.—85.
- Плеханов, Г. В. Искусство у первобытных народов, гл. II [1900].—в сб. Плеханов, Г. В. Искусство. М. 1922, стр. 77—100.—8.

- [Плеханов, Г. В.] Бельтов, Н. К. вопросу о развитии монистического взгляда на историю. Ответ гг. Михайловскому, Карееву и комп. Спб., тип. И. Н. Скороходова, 1895.—62, 93, 97, 99, 103, 161.
- Плеханов, Г. В. Конспект книги Н. Зиберера «Очерки первобытной экономической культуры»—в сб. «Литературное наследие Г. В. Плеханова». Сб. № 1, стр. 153—154.—73.
- [Плеханов, Г. В.] Бельтов, Н. Критика наших критиков. [Сборник], Спб., «Общественная польза», 1906. Стр. 380—399. Еще об искусстве у первобытных народов.—8.
- Плеханов, Г. В. Литературные взгляды В. Г. Белинского [1897]—Сочинения, т. X, стр. 255—304.—103.
- Плеханов, Г. В. Материалистическое понимание истории—в сб. «Группа «Освобождение труда», М.—Л. 1926, IV, стр. 5—52.—83, 176.
- То же—Сочинения, т. XXIV, стр. 344—380.—83, 176.
- Плеханов Г. В. Народники-беллетристы. Н. И. Наумов [1897].—Сочинения, т. X, стр. 110—132.—301.
- [Плеханов, Г. В.] Утис. Несколько слов нашим противникам—в кн. Материалы к характеристике нашего хозяйственного развития. Спб. 1895, стр. 225—259.—163.
- То же—Сочинения, т. VII, стр. 289—323.—163.
- Плеханов, Г. В. О Марксе. Неопубликованные отрывки из статей Плеханова «Очерки по истории материализма»—«Вестник Коммунистической академии», 1933, № 2—3, стр. 182—198.—167.
- Плеханов, Г. В. О так называемых религиозных исканиях в России [1909]—Сочинения, т. XVII, стр. 197—309.—104.
- [Плеханов, Г. В.] Андреевич, Н. Об искусстве. Социологический этюд—«Начало», 1899, № 4, стр. 63—83.—8, 11—12.
- Плеханов, Г. В. Об «экономическом факторе» (окончательная редакция)—«Литература и искусство», 1930, № 2, стр. 8—26; № 3—4, стр. 9—39.—81.
- Плеханов, Г. В. Об «экономическом факторе» (первоначальная редакция)—«Под знаменем марксизма», 1931, № 4—5, стр. 14—44.—152, 170.
- Плеханов, Г. В. Основные вопросы марксизма [1908]—Сочинения, т. XVIII, стр. 182—252.—105.
- Плеханов, Г. В. Очерки по истории материализма [1895]—Сочинения, т. VIII, стр. 29—192.—114, 167.
- [Плеханов, Г. В.] Кирсанов, А. Письма без адреса—«Научное обозрение», 1900, № 6, стр. 1000—1020.—8, 78.
- [Плеханов, Г. В.] Кирсанов, А. Письма без адреса. Об искусстве. Письмо первое—«Научное обозрение», 1899, № 11, стр. 2030—2084.—3, 7, 9—12, 78.
- То же—Сочинения, т. XIV, стр. 1—36.—3, 7, 9—11, 61—62, 80—81, 102, 119, 158.
- Плеханов, Г. В. Письма без адреса. Письмо второе. Искусство у первобытных народов [1900]—Сочинения, т. XIV, стр. 36—53.—3, 7—10.
- Плеханов, Г. В. Письма без адреса. Письмо третье [1900]—Сочинения, т. XIV, стр. 53—73.—3, 7—10.
- Плеханов, Г. В. Письмо Аксельрод, Л. И. [Женева. Начало января 1903]—в сб. «Литературное наследие Г. В. Плеханова», № 1, стр. 370, п. 153.—77—78.
- Плеханов Г. В. Письмо Аксельрод, Л. И. [Женева], 15 мая [1903]. Пятница—в сб. «Литературное наследие Г. В. Плеханова», № 1, стр. 373, п. 160.—78, 82.
- Плеханов, Г. В. Письмо Аксельроду, П. Б. 12 июля 1899—Переписка Г. В. Плеханова и П. Б. Аксельрода, т. II. М. 1925, стр. 92, п. 140.—12.
- Плеханов, Г. В. Пролетарское движение и буржуазное искусство (Шестая международная художественная выставка в Венеции)—«Правда», 1905, № 11, стр. 107—124.—246, 260—262, 281.
- То же—Сочинения, т. XIV, стр. 74—94.—246, 260—262, 281.
- Плеханов, Г. В. Рецензия на книгу: Лансон, Г. История французской литературы. Перев. со 2-го франц. пересм. и дополн. автором изд., т. I. М. 1896—«Новое слово», 1897, № 12, сентябрь, стр. 30—36.—81, 144.
- То же—«Литературное наследство», М., 1931, № 1, стр. 60—66.—81, 144.
- То же—в сб. Г. В. Плеханов—литературный критик. М. 1933, стр. 57—67.—81, 144.

- Плеханов, Г. В.* Сочинения, т. I—XXIV. М.—Л. 1923—1927.
- Т. VII, стр. 289—323. Несколько слов нашим противникам.—163.
- Т. VIII, стр. 29—192. Очерки по истории материализма.—114, 167.
- Т. X, стр. 110—132. Народники-беллетристы. Н. И. Наумов.—301.
- Т. X, стр. 165—197. Судьбы русской критики. А. Л. Волынский. Русские критики. Литературные очерки, Спб. 1896.—170, 179.
- Т. X, стр. 255—304. Литературные взгляды В. Г. Белинского.—103.
- Т. XIV, стр. 1—36. Письма без адреса. Письмо первое.—3, 7, 9—11, 61—62, 80—81, 102, 119, 158.
- Т. XIV, стр. 36—53. Письма без адреса. Письмо второе.—3, 7—10.
- Т. XIV, стр. 53—73. Письма без адреса. Письмо третье.—3, 7—10.
- Т. XIV, стр. 74—94. Пролетарское движение и буржуазное искусство.—246, 260—262, 281.
- Т. XIV, стр. 95—119. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии.—79, 81—82, 93, 96, 104, 290.
- Т. XIV, стр. 120—182. Искусство и общественная жизнь.—79, 82, 183, 197, 211, 245—246, 280, 282, 285, 290.
- Т. XIV, стр. 193—237. Генрик Ибсен.—282.
- Т. XVII, стр. 197—309. О так называемых религиозных исканиях в России.—104.
- Т. XVIII, стр. 182—252. Основные вопросы марксизма.—105.
- Т. XXIV, стр. 344—380. Материалистическое понимание истории.—83, 176.
- {*Плеханов, Г. В.*} *Каменский, Н.* Судьбы русской критики. А. Л. Волынский. Русские критики. Литературные очерки. Спб. 1896—«Новое слово», 1897, № 7, апрель, стр. 63—92.—81, 170, 179.
- То же*—Сочинения, т. X, стр. 165—197.—170, 179.
- Плеханов, Г. В.* Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии—«Правда», 1905, № 9—10, стр. 49—70.—79, 81—82.
- То же*—Сочинения, т. XIV, стр. 95—119.—79, 81—82, 93, 96, 104, 290.
- «*Под знаменем марксизма*». Ежемесячный философский и общественно-экономический журнал. М., «Материалист».
- 1931, № 4—5, стр. 14—44. *Плеханов, Г. В.* Об «экономическом факторе» (первоначальная редакция).—152, 170.
- «*Полярная звезда*» на 1856 г., издаваемая Искандером, кн. 2-я. Лондон, Вольная русская книгопечатня, 1856.
- Стр. 8—9. *Пушкин, А. С.* Кинжал.—218, 227. «*Правда*». Ежемесячный журнал искусства, литературы и общественной жизни. М.
- 1905, № 9—10, стр. 49—70. *Плеханов, Г. В.* Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии.—79, 81—82.
- № 11, стр. 107—124. *Плеханов, Г. В.* Пролетарское движение и буржуазное искусство (Шестая международная художественная выставка в Венеции).—246, 260—262, 281.
- Пушкин, А. С.* [Вольность]. Ода на свободу—«Всемирный вестник», 1906, № 4, стр. 167—170.—218, 227.
- [*Пушкин*], *А. С.* К Чаадаеву. [«Любви, надежды, гордой славы...»]—«Северная звезда», 1829, стр. 5.—222, 224, 227.
- Пушкин, А. С.* Каменный гость—в кн. Сто русских литераторов. Спб. 1839, стр. 51—85.—225.
- Пушкин, А. С.* Кинжал—«Полярная звезда». Лондон 1856, стр. 8—9.—218, 227.
- Пушкин.* Клеветникам России—в кн. На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина. Спб. 1831, стр. 7—9.—195.
- Пушкин, А. С.* Письмо к князю П. А. Вяземскому [Михайловское, 1825, сентябрь]—«Русский архив», 1874, кн. 1, стр. 421—423.—217—218.
- Пушкин.* Поэту—в кн. «Северные цветы». Спб. 1831, стр. 3 отдела «Поэзия».—184, 189—191, 202—203, 213, 216, 223.
- Пушкин, А. С.* Чернь—«Московский вестник», 1829, ч. 1, стр. 200—202.—150, 184—185, 189—191, 202—203, 213—214, 216—218, 220, 223.
- Пишпышевский, Ст.* Homo sapiens [1895]. Роман в 3-х частях. Перев. М. Н. Семенова. М., «Скорпион», 1902.—184, 205, 212.

- «*Революционная Россия*». Партия социалистов-революционеров [Париж]. 1903, 15 ноября, № 36, стр. 1—5—К вопросу о теоретическом обосновании социализма.—79, 109, 114.
- «*Русская старина*». Ежемесячное историческое изд. Спб. [Общая ссылка].—209.
- «*Русский архив*», издаваемый Петром Бартевым. М. 1874, кн. 1, стр. 421—423. Пушкин, А. С. Письмо к князю А. Вяземскому [Михайловское, 1825, сентябрь].—217—218.
- «*Русский вестник*». Журнал литературный и политический, изд. М. Катковым. М. 1862, т. 37, стр. 473—663. Тургенев, И. С. Отцы и дети.—270—281.
- «*Русское богатство*». Ежемесячный литературный и научный журнал. Спб. 1894, № 1, отд. II, стр. 88—123; № 2, отд. II, стр. 148—168; № 10, отд. II, стр. 45—77. Михайловский, Н. К. Литература и жизнь.—170—171, 180.
- Рылеев, К. Стансы (к А. Б-ву)—в кн. Рылеев, К. Стихотворения, Берлин, F. Schneider, 1857, стр. 43—44.—227.
- Санд, Жорж. Жак. Роман. [1835]. Перев. М. В. Подлесской—Собрание сочинений, т. 20. Спб. 1897, стр. 3—231.—362, 385.
- Сборник товарищества «Знание» за 1904 г. Спб. 1905, № 3. Стр. 269—348. Андреев, Л. Красный смех.—268.
- «*Северная звезда*» на 1829 г. Спб. Стр. 50. Пушкин, А. С. К Чаадаеву [«Любви, надежды, гордой славы...»].—222, 224, 227.
- «*Северные цветы*». Спб. 1831, стр. 3, отд. «Поэзия». Пушкин, А. С. Поэту—184, 189—191, 202—203, 213, 216, 223.
- Сервантес, М. Дон-Кихот Ламанчский. Роман в двух частях [1605], Полн. перев. с испан. Под ред. Н. В. Тулузова, М., Т-во И. Д. Сытина, 1904.—24, 127—128.
- Сергеев-Ценский, С. Бабаев. Рассказы, т. II. Спб., «Шиповник», 1908.—183, 185, 199, 210, 226.
- «*Современник*». Журнал литературный и (с 1859 года) политический. Изд. с 1847 г. И. Панаевым и Н. Некрасовым. Спб. 1855, № 5, отд. III, стр. 23—54. [Чернышевский, Н. Г.] Н. П—ъ.
- Эстетические отношения искусства и действительности.—310, 316.
- «*Современник*». Ежемесячный журнал литературы, политики, науки, истории, искусства и общественной жизни. Спб. 1912, № 11, стр. 291—304; № 12, стр. 108—122; 1913, № 1, стр. 130—161. Плеханов, Г. В. Искусство и общественная жизнь.—183, 245—246.
- Софокл. Антигона. С греч. Перев. Д. С. Мережковского. В стихах. С портр. Софокла. Спб., «Знание», 1902.—26, 74.
- Сто русских литераторов. Спб., А. Смирдин, 1839. Стр. 51—85, Пушкин, А. С. Каменный гость.—225.
- Тейлор, Э. Б. Первобытная культура. Исследования развития мифологии, философии, религии, языка, искусства, обычаев [1771]. 2-е изд. исправл. и дополн. по 3-му англ. изд. [1891]. Под ред. Д. А. Коропчевского. В 2-х томах, т. I—II. Спб. 1896—1897.—25, 73—74.
- Толстой, Л. Что такое искусство, вып. I—II. М. 1898.—117—118, 141, 328, 383—384.
- Тургенев, И. С. Отцы и дети.—«Русский вестник», 1862, т. 37, стр. 473—663.—270, 281.
- Уайльд, Оскар. De profundis. Epistola in carcere et vinculis. Авторизов. дополн. перев. с англ. Л. Ликиардопуло. С предисл. Роберта Росса. М., «Польза», 1909 (Универсальная б-ка, № 182).—276, 282.
- Уайльд, Оскар. Саломея. Перев. В. и Л. Андрусон, под ред. К. Д. Бальмонта. М., «Гриф», 1904.—267, 281.
- Чернышевский, Н. Г. Что делать? Рассказы о новых людях. Роман. Нов. изд., перепеч. из «Современника» за 1863 г. Лейпциг, б. г.—362, 385. [Чернышевский, Н. Г.] Н. П—ъ. Эстетические отношения искусства к действительности—«Современнику», 1855, № 5, отд. III, стр. 23—54.—310, 316.
- То же—Сочинения в 10 томах, т. X. Спб. М. Н. Чернышевский, 1906, стр. 84—164.—310, 316, 384—385.
- Шелли. Адонаис [1821]. Элегия на смерть Джона Китса, автора «Эндимиона», «Гипериона» и др.—Сочинения Шелли. Перев. с англ. К. Д.

- Бальмонта, вып. 5-й. М., «Книжное дело», 1898, стр. 166—192.—257, 261.  
 Щеголев, П. Е. Пушкин. Очерки. Спб., «Шиповник», 1912.—190.  
 Эккерман, И. П. Разговоры Гете, собранные Эккерманом. Перев. с нем. Д. В. Аверкиева, ч. I—II. Спб., А. С. Суворин, 1891.—205, 212.  
 Энгельс, Фр. Развитие научного социализма [1883]. Перев. с нем. В. Засулич, с предисл. Г. Плеханова. Стремя прилож., изд. 3-е. Женева, Заграничн. лига русск. революц. соц.

демократии, 1902 (Б-ка современного социализма, серия I, вып. II).—88, 102.

- Яцимирский, А. И. Новейшая польская литература. От восстания 1863 года до наших дней. Т. II с шестнадцатью портретами. Спб., О. Н. Попова, б. г.  
 Стр. 284—285. Каспрович, Я. «Толпа, ты была для меня прежде божеством». Стихотворение. Из цикла стихотворений «Из куста дикой розы» [в отрывках].—211, 267.

**Б. НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ**

- ALBERT, P. La littérature française au dix-neuvième siècle. T. 1. Les origines du romantisme. Paris, Hachette et C-ie, 1882.—153, 160—161.  
 ALEXANDRE, A. Histoire populaire de la peinture. École française. Illustrée de 250 gravures. Paris, Henri Laurent, [1895].—172.  
 ALLIER, R. Introduction—в книге Christol, F. Au sud de l'Afrique (Introduction de Raoul Allier). Paris, Berger-Levrault, 1897.—52—53, 65.  
 \*«ANNALES PATRIOTIQUES». [Общая ссылка].—97.  
 «ATHENAEUM». Journal of literature, science and the fine arts. London, John Francis. 1860, № 1706, July, pp. 28—29. Livingstone Letter. River Shire. Nov. 4. 1859.—141.  
 BALZAC, H. Un prince de la bohême [1840]. L'envers de l'histoire contemporaine. Ed. illustrée par T. Lohannot, Meissonnier, Bertall, E. Lampsonius. Paris, Maresey et C-ie et J. Bryaine, 1852.—376.  
 BANVILLE, Th. de. Odes funambulesques [1857]. 2-me éd. précédée d'une lettre de Victor Hugo, de stances par Auguste Vacquerie et d'une lettre à Théodore de Banville sur l'auteur des «Odes funambulesques» par Hippolyte Babou. Paris, Michel Lévy frères, 1859.—192, 204.  
 BARBEY D'AURÉVILLY, S. Les poètes. XIX-e siècle. Les oeuvres et les hommes. 3-e partie. Paris, Amyot, 1862.—197.  
 BARRÈS, M. Le culte du moi. Examen de trois idéologies. (Sous l'oeil des barbares, Un homme libre. Le jardin de

- Bérénice). Paris, Perrin et C-ie, 1892.—200, 210, 226, 228, 380.  
 BAUDELAIRE, Ch. Les fleurs du mal [1857]. Précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris, Calmann-Lévy, s.a.—209.  
 BAYET, C. Précis d'histoire de l'art [1886]. Nouv. éd. entièrement refondue. Paris, A. Picard et Kaan, [1905].—320.  
 BEAUMARCHAIS, P.- Aug.- C. de. L'autre Tartufe ou la mère coupable. Drame. [1767]. Représenté pour la première fois au Théâtre Français le 5 mai 1797—в книге Répertoire général du Théâtre Français. Drames. T. II. Paris. MDCCCXVIII, pp. 111—233.—159.  
 BEAUMARCHAIS, P.- Aug.- C. de. Le barbier de Séville ou la précaution inutile. Comédie en quatre actes représentée et tombée sur le Théâtre de la Comédie Française aux Tuileries, le 23 février 1775. A Neuchatel, de l'imprimerie de la Société Typographique, MDCCLXXV.—145—146, 151.  
 BEAUMARCHAIS, P.- Aug.- C. de. Essai sur le genre dramatique sérieux—Oeuvres complètes. T. I. Théâtre. A Paris, Léopold Collin, 1809, pp. 1—55.—146.  
 BEAUMARCHAIS, P.- Aug.- C. de. Eugénie. Drame en cinq actes et en prose. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Comédie Française le 25 juin 1767—Oeuvres complètes. T. I. Théâtre. A Paris, Léopold Collin, 1809, pp. 55—192.—159.  
 BEAUMARCHAIS, P.- Aug.- C. de. La folle journée ou le mariage de



- Figaro. Comédie en cinq actes, en prose. Représentée pour la première fois par les comédiens français ordinaires du roi, le mardi 27 avril 1784. A Paris, Ruault, 1785.—151.
- BEAUMARCHAIS, P.- Aug.- C. de. Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville—в книге Beaumarchais. Barbier de Séville. Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1908 (Bibliothèque Nationale), pp. 3—32.—145.
- BÉRENGER-FÉRAUD, L.- J.- B. Les peuplades de la Sénégambie. Paris, E. Leraux, 1879.—37.
- BERGERAT, E. Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance. Avec une préface d'Edmond de Goncourt et une eau-forte de Félix Braquemond. Paris, G. Charpentier, 1879.—238.
- BLACKMORE, R. Prince Arthur. An heroic poem. In ten books. The third edition corrected. London, printed for Awnsbam and John Churchill at the Black Swan in Pater Noster-Row, MDCXCVI.—94, 147, 151.
- BOILEAU, N.-F. L'art poétique [1674]. Précédé d'une notice littéraire et accompagné de notes. 3-e éd. Paris, Hachette et C-ie, 1898.—139.
- BOILEAU, N.- F. Les héros de roman, dialogue—Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux avec des éclaircissements historiques, donnés par lui-même. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de diverses remarques, enrichie de figures gravées par Bernard Picart. Le roman. T. II. A la Haye, chez Pierre de Hondt, MDCCXXIX, pp. 173—208.—143.
- BOURGET, P. La Barricade. Chronique de 1910. Paris, Plon, Nourrit et C-ie, 1910.—198, 208.
- BRANDES, G. Die Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Vorlesungen gehalten an der Kopenhagener Universität [1872]. Uebers. u. eingeleitet von Adolf Strodtmann. Einzig autorisierte deutsche Ausg. 4 verm. u. mit einem Generalregister versehene Aufl. Bd. I. Leipzig, H. Barsdorf, 1894.—360.
- BRETON, A. см. LE BRETON.
- BRUNETIÈRE, F. Conférences de l'Odéon. Les époques du théâtre français (1636—1850). Paris, C. Lévy, 1892.—145—146, 151, 174.
- BRUNETIÈRE, F. L'évolution de genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'école normale supérieure. T. I. Introduction. L'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours. Paris, Hachette et C-ie, 1890.—324.
- BRUNETIÈRE, F. Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris, C. Delagrave, 1898.—221.
- BÜCHER, K. Dr. Arbeit und Rhythmus [1896]. Leipzig, B. Teubner, 1902.—73.
- BURCKHARDT, J. Le Cicérone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie. Trad. par Auguste Gérard sur la 5-me éd., rev. et complétée par le d-r Wilhelm Bode avec la collaboration de plusieurs spécialistes. Partie 1-re. Art ancien. Partie 2-me. Art moderne. Paris, Firmin Didot et C-ie, s. a.—292.
- BURNOUF, E. La science des religions. Paris, 1872.—24, 69, 73.
- BURTON, R. F. Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale par le capitaine Burton. Ouvrage traduit de l'anglais par M-me H. Loreau. Paris, L. Hachette, 1862.—28, 30, 40, 63.
- CASALIS, E. Les bassoutes ou vingt-trois années d'études et d'observations au sud de l'Afrique. Paris, C. Meyrueis, 1859.—35, 39—40.
- CASSAGNE, A. La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris, Hachette et C-ie, 1906.—186, 193, 197, 224, 227, 229—242.
- CATALOGO. I-ma ed. Venezia, 1909. (Ottava esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1909).—262—280.
- CATALOGO ILLUSTRATO. 3-za ed. Venezia, Premiato stabilimento Carlo Ferrari, 1905 (Sesta esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1905).—248—260.
- CÉSAR, C. Les commentaires sur la guerre des gaules, avec les réflexions de Napoléon I-er, suivis des commentaires sur la guerre civile et de la vie de César par Suétone. Traduction d'Artaud. Nouvelle édition revue par M. Frédéric Lemaistre et par M. Charpentier. Paris, Garnier, [1867].—163.
- CHAILLÉ-LONG, C., colonel. L'Afrique centrale, expéditions au lac Victoria-Nyanza et au Makraka Niam-Niam à l'ouest du Nil Blanc. Tra-

- duit de l'anglais par M-me Foussé de Sacy. 2-me éd. Paris, Plon, 1882.—40.
- CHÉNIER, M.-J.-B. Caius Gracchus. Tragédie en 3 actes. Paris, Moutard, 1793.—105.
- CHÉNIER, M.-J.-B. Charles IX ou l'École des rois. Tragédie représentée par les comédiens de la nation. Paris, Les marchands de nouveautés, 1790.—99, 105.
- CHÉNIER, M.-J.-B. Charles IX ou la Saint-Bartélemie. Tragédie en cinq actes. Discours préliminaire—Oeuvres. T. I. Paris, Guillaume, MDCCCXXVI.—105, 310, 311, 316.
- CHÉNIER, M.-J.-B. Jean Calas. Tragédie en 5 actes, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la République, le 6 juillet 1791 (précédée d'une lettre de Palissot sur la tragédie de Calas). Paris, Moutard, 1793.—105.
- CHESNEAU, E. Les chefs d'école. Louis David, Gros, Géricault, Decamps, Ingres, Eugène Delacroix. 3-me éd. revue, annotée et complétée. Paris, Didier et C-ie, 1883 (La peinture française au XIX-e siècle).—149, 152, 171—172, 180.
- CHRISTOL, F. Au sud de l'Afrique. (Introduction de Raoul Allier). Paris, Berger-Levrault, 1897.—52—53, 55, 65.
- \* «CHRONIQUE DE PARIS». [Общая ссылка].—97.
- CIBBER, C. The Careless husband, a comedy. 2-d ed. London, W. Davis, 1705.—147, 151.
- \* COLLECTION DES GUIDES—JOANNE. Itinéraire de la Hollande. Paris, 1862.—314.
- \* COLLIER, J. Short view of immorality and profaneness of the english stage.—180.
- COMTE, Aug. Cours de philosophie positive. 6 volumes [1839—1842]. 3-e éd. augmentée d'une préface par E. Littré et d'une table alphabétique des matières. Paris, J.-B. Baillièrre et fils, 1869.—107.
- CORNEILLE, P. Médée [1635]. Tragédie. F. Targe, 1639.—93.
- \* «COURRIER DE L'ÉGALITÉ». [Общая ссылка].—99.
- CUREL, F. de. Le repas du lion. Pièce en 5 actes. Paris, P.-V. Stoch, 1898.—198, 226.
- DELACROIX, E. Journal d'Eugène Delacroix. T. I—III (1823—1863). Suivi d'une table alphabétique des noms et des oeuvres cités. Notes et éclaircissements par m. m. Paul Flat et René Piot. Paris, E. Plon, Nourrit et C-ie, 1895.—315.
- DELÉCLUZE, M.-E.-J. Louis David, son école et son temps. Souvenirs par M.-E.-J. Delécluze. Paris, Didier, 1855.—312—313.
- DENNING-BRYLOW, B. Michel-Ange et la psychologie du Barocco. Lausanne, E. Frankfurter, 1913.—340.
- DESTOUCHES, N. Le glorieux. Comédie en cinq actes en vers—Chefs d'oeuvre. T. II. A Paris, MDCCXCII.—94, 104.
- DIDEROT. Le fils naturel ou les épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et en prose. Avec l'histoire véritable de la pièce. A Amsterdam, chez Marc Michel Rey, MDCCLVII.—146, 151, 350.
- DIDEROT. Le père de famille [1758]—Oeuvres choisies de Diderot, précédées de sa vie par m-me de Vandeuil et d'une introduction par François Tulou. T. II. Paris, Garnier frères, 1880, pp. 105—203.—146, 151.
- DIDEROT. Salons (1761—1781)—Oeuvres choisies de Diderot, précédées de sa vie par M-me de Vandeuil et d'une introduction par François Tulou. T. II. Paris, Garnier frères, 1880, pp. 323—465.—96, 148—149, 152.
- DUBOS, J.-B., abbé. Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Paris, S. Mariette, 1719.—93—94, 103, 144.
- DU CAMP, M. Théophile Gautier [1890]. 2-me éd. Paris, Hachette et C-ie, 1895 (Les grands écrivains français).—375, 385.
- DU CHAILLU, Paul B. Explorations and adventures in equatorial Africa. With accounts of the manners and customs of the people and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals. With map and illustrations. London, John Murray, 1861.—22, 43, 62—63.
- DUMAS, A., père. Le comte de Monte-Cristo [1844]. Paris, L'écrivain et Toubon, 1860.—227.
- DUMAS, A. Les trois mousquetaires [1844]—Oeuvres complètes T. I—II. Nouv. éd. Paris, Calmann-Lévy, s. a. (Nouvelle collection Michel Lévy).—227.

- \*DU PAYS. L'introduction—в книге. Collection des Guides-Joanne. Itinéraire de la Hollande. Paris. 1862.—314.
- EHRENREICH, P. Mitteilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien—«Zeitschrift für Ethnologie». Berlin, 1890, Jg. XXII, Heft I, SS. 81—98.—32, 52, 91, 123, 136.
- ENGELS, Fr. Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates im Anschluss an Lewis H. Morgan's Forschungen. Hollingen—Zürich, Schweizerische Volksbuchhandlung, 1884.—73.
- \* EYRE, E. J. The number travelling together depends in a great measure upon the period of the year and the description of food that may be in season—«Journal of the expedition of discovery into Central Australia and Overland». London, 1847.—19, 29, 33, 65.
- FECHNER, G. T. Vorschule der Aesthetik. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876.—105.
- FEUERHERD, Fr. Die Entstehung der Stile aus der politischen Oekonomie. Eine Kunstgeschichte. 1-er Theil. Die bildende Kunst der Griechen und Römer. Braunschweig und Leipzig, R. Sattler, 1902.—105.
- FLAUBERT, G. Bouvard et Pécuchet, oeuvre posthume [1881]. Paris, Louis Conard, MDCCCX.—311, 317.
- FLAUBERT, G. Correspondance. 3-e série (1854—1869). Paris, E. Fasquelle, 1925.—238—239.
- FLAUBERT, G. Correspondance. 4-e série (1869—1880). Paris, E. Fasquelle, 1924.—238—239.
- FLAUBERT, G. Lettre à George Sand [1884]. Croisset, 8 septembre 1871—Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert. Paris, Calmann Lévy, [1910], pp. 262—265.—197, 226.
- FLAUBERT, G. Madame Bovary, moeurs de province. Paris, Michel Lévy frères, 1857.—206, 209, 236.
- FOA. A travers l'Afrique Centrale. Du Cap au lac Nyassa. Ouvrage accompagné de seize grav., d'après des photographies, d'une carte et d'un vocabulaire. Paris, E. Plon, Nourrit et C-ie, 1897.—29.
- FRANCE, A. L'affaire Crainquebille. 62 compositions de Steinlen, gravées par Deloche, E. et F. Florain, les deux Froment, Gusman, Mathieu et Pérrichon. Paris, E. Pelleton, 1901.—251, 261.
- FRAZER, J.-G. Le totémisme. Étude d'ethnographie comparée par M.-J.-G. Frazer. Trad. de l'anglais par A. Dirr et A. van Gennep. Paris, Schleicher frères, 1898.—32.
- FRITSCH, G. Die Eingeborenen Süd-Afrika's. Ethnographisch und anatomisch beschrieben. Breslau, 1872.—46, 54, 71, 88—89, 155.
- FROBENIUS, L. Die Weltanschauung der Naturvölker. Mit 4 Abb. im Text und 3 Taf. Weimar, E. Felber, 1898 (Beiträge zur Volks und Völkerkunde. Bd. VI).—91.
- GAIFFE, F. Le drame en France au XVIII siècle. Paris, A. Collin, 1910.—207, 212, 348.
- GAUTIER, Th. Histoire du romantisme suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830—1868 avec un index alphabétique [1874]. Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895.—192, 370.
- GAUTIER, Th. Mademoiselle de Maupin [1835]. Nouvelle édition. Paris, Charpentier, 1895.—191, 193, 204.
- GAUTIER, Th. Tableau de siège. Paris, Charpentier et C-ie, 1871.—310, 316.
- GENEVAY, A. Charles Le Brun décorateur, ses oeuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps. Paris, Librairie de l'art Jules Rouam, 1886 (Bibliothèque internationale de l'art. Le style de Louis XIV).—317.
- «GLOBE». Journal philosophique littéraire. Paris. [Общая ссылка].—230.
- GOETHE, W. Faust. T. I—II. Halle a. d. S., O. Hendel, s. a.—204, 211, 219.
- GONCOURT, E. de. L'art du dix-huitième siècle [1857—1865]. 12 fascicules en 1 vol. Paris, E. Dentu, 1859—1875.—148, 152.
- GONCOURT, E. et J. Histoire de la société française pendant le Directoire [1855]. Paris, G. Charpentier, 1880.—310, 315—316.
- GONCOURT, E. et J. Histoire de la société française pendant la révolution. Paris, E. Dentu, 1854.—309—310, 315.
- GONCOURT, E. Journal des Goncourt en 9 volumes [1887—1896]. Mémoires de la vie littéraire. 2-e série.

- Vol. I. 1870—1871. Paris, Charpentier, 1890.—240, 374.
- GRIMM, F. M., baron. Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790. Nouvelle édition... où se trouvent rétablies pour la première fois les phrases supprimées par la censure impériale... (Publié par J. Taschereau). Paris, Furne, 1829—1831.—96, 113.
- CROOS, K. Die Spiele der Thiere. Jena, G. Fischer, 1896.—328.
- GROSSE, E. Die Anfänge der Kunst. Mit 32 Abb. im Text u. 3 Tafeln. Freiburg u. Leipzig, J.-C.-B. Mohr, 1894.—18, 28—29, 53—55, 59, 63, 71—72, 74, 86, 90, 102—103, 132, 157, 326.
- GUIDE AU MUSÉE THORWALDSEN. Copenhague, impr. de Thiele, 1888.—301.
- HABERLANDT, M., Dr. Ueber die Verbreitung und den Sinn der Tätowirung—«Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien». Wien, 1885, Bd. XV (neue Folge Bd. V), Heft I, SS. 53—57.—31, 34, 301.
- HAHN, E. Die Haustiere und ihre Beziehungen zur Wirtschaft des Menschen. Eine geographische Studie. Mit einer chromolith. Karte: Die Wirtschaftsformen der Erde. Leipzig, Duncker und Humblot, 1896.—16.
- HAUTECOEUR, L. Greuze. Paris, F. Alcan, 1913 (Art et esthétique).—115, 351.
- HETTNER, H. Kleine Schriften von Hermann Hettner. Nach dessen Tode hrsg. Braunschweig, F. Vieweg u. Sohn, 1884.—81, 173, 318.
- HETTNER, H. Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. In 3 Th. Th. 2. Die französische Literatur im achtzehnten Jahrhundert. 5-te verb. Aufl. Braunschweig, F. Vieweg u. Sohn, 1894.—147, 173—174.
- HIRN, V. Der Ursprung der Kunst. Eine Untersuchung ihrer psychischen und sozialen Ursachen. Aus dem Englischen übersetzt von M. Barth. Durchges. u. durch Vorwort eingeleitet von Dr. Paul Barth. Leipzig, J.-A. Barth, 1904.—324.
- HUGO, V. Hernani ou L'honneur Castillan. Drame représenté sur le Théâtre Français le 25 février 1830. Paris, Mame et Delaunay, 1830.—162.
- HURET, J. Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations avec MM. Renan, De Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans... Paris, Charpentier, 1894.—206, 212.
- INAMA-STERNEGG. Nationalökonomische Vorstellungen bei Naturvölkern—«Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien». Wien, 1885, Bd. XV (neue Folge Bd. V), Heft I, SS. 14—20.—41.
- JOEST, W. Tätowiren, Narbenzeichnen und Körperbemalen. Ein Beitrag zur vergleichenden Ethnologie. Mit 11 Tafeln in Farbendruck, 1 Litdrucktafel und 30 Zinkätzungen nach Original-Zeichnungen von O. Finsch, Cl. Joest, J. Kubary und P. Preissler nebst Original-Mittheilungen von O. Finsch und J. Kubary. Berlin, A. Ascher et C-ie, 1881.—28—31, 33—34, 72.
- «JOURNAL DE PARIS», 1786, 5 décembre.—113.
- \* «JOURNAL OF THE EXPEDITION OF DISCOVERY INTO CENTRAL AUSTRALIA AND OVERLAND». London, 1847. Eyre, E. J. The number travelling together depends in a great measure upon the period of the year and the description of food that may be in season.—19, 29, 33, 65.
- JUNOD, H. Les chants et les contes des Ba-Ronga de la baie de Delagoa, recueillis et transcrits par Henri-A. Junod. Lausanne, G. Bridel et Co, 1897.—142, 159.
- JUSSERAND, J. J. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris, A. Colin et C-ie, 1898.—358.
- \* KOUNOV, H. Les bases économiques du matriarcat—«Le devenir social», 1898, janvier—avril.—19, 46.
- KRAUSE, A. Die Tlinkit-Indianer. Ergebnisse einer Reise nach der Nordwestküste von Amerika und der Beringstrasse ausgeführt im Auftrage der Bremer Geographischen Gesellschaft in den Jahren 1880—1881 durch die Doctoren Arthur und Aurel Krause geschildert von Dr. Aurel Krause. Mit 1 Karte und 32 Illustr. Jena, H. Costenoble, 1885.—340.
- KUBARY, J. S. Das Tätowiren in Mikronesien speziell auf den Carolinen—в книге Joest, W. Tätowiren,

- Narbenzeichnen und Körperbemalen. Ein Beitrag zur vergleichenden Ethnologie. Berlin A, Ascher et C-ie, 1887, SS. 74—90.—33.
- LA CHAUSSÉE, P.-C. de. L'école des amis. Comédie en vers et en 5 actes. Paris, Le Breton, 1737.—95.
- LA CHAUSSÉE, P.-C. de. La fausse antipathie. Comédie avec un prologue et la critique de cette pièce dédiée à Mill de l'Académie française. Paris, Prault père, 1734.—95, 151.
- LA CHAUSSÉE, P.-C. de. Mélanie. Comédie—Oeuvres de théâtre de M. Nivelles de la Chaussée de l'Académie Française. T. II. A Paris, Prault fils, MDCCXL, pp. 1—101.—95.
- LA CHAUSSÉE, P.-C. de. Le préjugé à la mode. Comédie en vers et en 5 actes. Paris, Le Breton, 1735.—95, 151.
- \* LAFARGUE, P. Origines du romantisme.—162.
- LAFITAU, P. F. Moeurs des sauvages américains, comparées aux moeurs des premiers temps. 2 vol. Paris, Saugrain l'ainé, 1724.—27, 34, 68.
- LAFOND, P. Vigny en Béarn. Pau, 1894.—369.
- LANDSBERG, H. Los von Hauptmann! Berlin, H. Walther, 1900.—183, 199, 207, 210, 228, 381.
- LANGER, H. von. Discussion. Monatsversammlung am 10 Februar 1885—«Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien». Wien, 1885, Bd. XV (neue Folge Bd. V), Heft I, SS. 37—39.—31.
- LANSON, G. Histoire de la littérature française [1894]. 10-e éd. rev. Paris, Hachette et C-ie, 1908.—127—128.
- LANSON, G. Nivelles de la Chaussée et la comédie larmoyante. Paris, Hachette et C-ie, 1887.—355.
- \* LAPRADE, V. de. Les muses de l'État.—195, 224.
- LASSERRE, P. Le romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX-e siècle. 2-e éd. Paris, Société du Mercure de France, 1907.—363.
- LATREILLE, C. La fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits par C. Latreille. Ouvr. orné d'un portr. d'après le tableau de Lehmann. Paris, Hachette et C-ie, 1899.—375.
- LAURENT-PICHAT, L. Libres paroles [1847]. Paris, Comptoir des imprimeurs unis, MDCCCXLVII.—210.
- LE BRETON, A. Le roman au dix-septième siècle. Paris, 1890.—142.
- \* LÉCONTE DE LISLE. Signe d'infériorité intellectuelle.—192.
- LEMIERRE, A.-M. Guillaume Tell. Tragédie. Représentée par les comédiens français ordinaires du roi pour la première fois le 17 Novembre 1766. A Yverdon, MDCCLXVII.—159.
- LEMIERRE, A.-M. La veuve du Malabar, ou l'Empire des coutumes. Tragédie. Représentée pour la première fois par les comédiens français le 30 juillet 1770 et remise au théâtre le 29 avril 1780. Paris, V-ve Duchesne, 1780.—159.
- LE ROUX, P. De l'égalité. Nouv. éd. Boussac, P. Leroux, 1848.—385.
- LE ROUX, P. De l'humanité, de son principe et de son avenir, où se trouve exposée la vraie définition de la religion et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme. T. 1—2. 2-me éd. Paris, Perrotin, 1845.—385.
- LE ROY. L'aube du théâtre romantique. 2-e éd. Paris, S-té d'éd. littéraires et artistiques, 1904.—373.
- LETOURNEAU, Ch. L'évolution littéraire dans les diverses races humaines. Paris, L. Bataille et C-ie, 1894.—157—158.
- \* LILLO, G. Fatal curiosity. 1737.—179.
- LILLO, G. The London merchant with the tragical history of George Barnwell (epilogue written by Colley Cibber). London, 1731.—151.
- LIVINGSTONE, D. Dernier journal du docteur David Livingstone, relatant ses explorations et découvertes de 1866 à 1873, suivi du récit de ses derniers moments, rédigé d'après le rapport de ses fidèles serviteurs Chouma et Souzi, par Horace Waller. Ouvrage traduit de l'anglais par M-me H. Loreau. Paris, Hachette, 1876.—49, 65.
- LIVINGSTONE, Ch. et D. Exploration du Zambèze et de ses affluents et découverte des lacs Chiroua et Nyassa 1858—1864. Ouvrage traduit par m-me H. Loreau. Paris, L. Hachette, 1866.—37—38, 63, 65, 109, 115, 122.
- LIVINGSTONE. Letter. River Shire. Nov. 4, 1859.—«The Athenaeum», 1860, № 1706, 8 July, pp. 28—29.—141.

- LUBBOCK, J. The origin of civilisation and the primitive condition of man. Mental and social condition of savages. London. Longmans, Green and Co, 1870.—55.
- LÜBKE, W. Essai d'histoire de l'art. Traduit par C. Ad. Koella. D'après la 9-e éd. originale. Ouvr. ill. de 619 grav. sur bois. T. I—II. Paris, Fischbacher, s. a.—73, 121, 141, 171, 383.
- LÜBKE, W. Grundriss der Kunstgeschichte. Stuttgart, Ebner u. Seubert, 1860.—17, 313, 317.
- MAIGRON, L. Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott. Paris, Hachette et C-ie, 1898.—367.
- MAIRET, J. de. La Sophonisbe, tragédie, dédiée à M-r le Garde des Sceaux. Paris, P. Rocolet, 1635.—93, 103.
- MARILLIER, L. La survivance de l'âme et l'idée de justice chez les peuples non civilisés. Avec un rapport sommaire sur les conférences de l'exercice 1893—1894 et le programme de conférences pour l'exercice 1894—1895. Paris, Imprimerie Nationale, 1894 (Ecole pratique des hautes études. Section des sciences religieuses).—25, 74, 86.
- MARSAN, J. La bataille romantique. Paris, Hachette et C-ie, 1912.—372.
- MARX, K. Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie. Bd. I Buch. I. Der Produktionsprocess des Kapitals. Hamburg, O. Meisner, 1867.—38, 74.
- MARX, K. und ENGELS, Fr. Manifest der Kommunistischen Partei. London, gedruckt in der Office der «Bildungsgesellschaft für Arbeiter» von I. C. Burghard, 1848.—201, 210—211.
- \* MARZIUS, C. F. von. Von dem Rechtszustande unter den Ureinwohnern Brasiliens. München, 1832.—20, 47, 73.
- MAUCLAIR, C. La crise de la laideur en peinture—в книге Mauclair, C. «Trois crises de l'art actuel». Paris, E. Fasquelle, 1906, pp. 286—323.—207, 226, 274, 281, 283, 377.
- MAUCLAIR, C. L'impressionisme. Son histoire, son esthétique, ses maîtres. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.—382.
- MAUCLAIR, C. Trois crises de l'art actuel. Paris, E. Fasquelle, 1906.—274, 281, 283, 377.
- MAUPASSANT, Guy de. La maison Tellier. Paris, V. Havard, 1881.—206.
- MICHEL, A. L'école française de David à Delacroix. Paris, Librairie illustrée, 1890 (Les chefs d'oeuvre de l'art au XIX siècle).—317.
- MICHIELS, A. Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864. T. I. 2-me éd. Paris, Librairie internationale, 1865.—313, 317.
- «MITTHEILUNGEN DER ANTHROPOLOGISCHEN GESELLSCHAFT IN WIEN», Wien, Alfred Hölder, 1885. Bd. XV (neue Folge Bd. V) Heft I. SS. 14—20. In a m a S t e r n e g g. Nationalökonomische Vorstellungen bei Naturvölkern.—41. SS. 37—39. L a n g e r, H. Discussion. Monatsversammlung am 10 Februar 1885.—31. SS. 53—57. H a b e r l a n d t, M. Ueber die Verbreitung und den Sinn der Tätowirung.—31, 34, 301. Bd. XXII (neue Folge Bd. XII) Heft I—II, SS. 19—62. S t o l p e, H. Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker. Eine ethnographische Untersuchung (перевод с шведского).—51—52.
- MOLIÈRE. Le bourgeois-gentilhomme. Comédie-ballet [1670]—Oeuvres. Avec des notes de tous les commentateurs. T. II. Paris, Firmin Didot frères, 1842, pp. 336—428.—151.
- MOLIÈRE. George Dandin ou le mari confondu. Comédie [1668]—Oeuvres. Avec des notes de tous les commentateurs. T. II. Paris, Firmin Didot frères, 1842, pp. 230—277.—145.
- MOLIÈRE. Les précieuses ridicules. Comédie [1659]—Oeuvres. Avec des notes de tous les commentateurs. T. I. Paris, Firmin Didot frères, 1842, pp. 151—181.—143, 178.
- MOLIÈRE. Le Tartufe. Comédie [1667]—Oeuvres. Avec des notes de tous les commentateurs. T. II. Paris, Firmin Didot frères, 1842, pp. 1—82.—164.
- «MONITEUR UNIVERSEL» [Общая ссылка].—312, 317.
- MOORE, E. The gamester, a tragedy, as it is acted at the Theatre Royal in Drury-Lane. (Prologue by Garrick). London, R. Franclin, 1753.—151.
- MORGAN, L. H. Ancient society, or researches in the lines of human progress from savagery, through barbarism to civilisation. London, Macmillan, 1877.—17, 73.

- MORILLOT, P. Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, lectures et esquisses. Paris, G. Masson, [1892].—127.
- MORTILLET, G. de. Le préhistorique. Antiquité de l'homme. 64 fig. intercalées dans le texte. Paris, C. Reinwald, 1883 (Bibliothèque des sciences contemporaines, VIII).—50—51, 53, 55—56.
- MUSEO ARTISTICO POLDI-PEZZOLI. Catalogo. Milano, MCMV.—290—292.
- NAQUET, F. Fragonard. Paris, Librairie de l'art, 1890.—358.
- NIVELLE DE LA CHAUSSÉE—*см.* LA CHAUSSÉE.
- PAGÈS, Fr. Histoire secrète de la Révolution française. Depuis la convocation des notables jusqu'à ce jour. T. I—VII. A Paris, H. S. Jansen, 1797—1802.—310.
- PANCKOW, H. Betrachtungen über das Wirtschaftsleben der Naturvölker—«Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin», 1896, Bd. XXXI, № 1, SS. 155—192.—15, 86, 100.
- «PÈRE DUCHÉSNE», journal politique, rédigé par Hébert durant la révolution. [Общая ссылка].—98—99.
- «LE PEUPLE». Liberté. Égalité. Fraternité. Journal de la république démocratique et sociale. Directeur P. S. Proudhon, 1848. [Общая ссылка].—194, 203.
- PIRON, A. L'école des pères. Comédie [1728]—Oeuvres complètes publiées par M. Rigoley de Juvigny. T. I. A Paris de l'imprimerie de M. Lambert, MDCCLXXVI, pp. 159—162.—94.
- PIRON, A. Metromanie. Comédie. Représentée pour la première fois par les comédiens français le 7 janvier 1733—Oeuvres complètes publiées par M. Rigoley de Juvigny. T. II, pp. 219—416.—104.
- \* «PROPAGATEUR DE L'AUBE». [Общая ссылка].—210.
- RABELAIS, F. Les faits et dits héroïques du bon Pantagruel roi des Dipsodes—Oeuvres. T. I—IV. Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1881.—317.
- RACINE, J. Iphigénie en Aulide. [1674]—Chefs-d'oeuvre. Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1897, pp. 3—84 (Bibliothèque Nationale).—146.
- RATZEL, F. Völkerkunde. Bd. I—III. Leipzig, das bibliographische Institut, 1886—1888.—20, 27—30, 35—36, 40, 46, 58, 102—103, 109.
- RECLUS, E. Nouvelle géographie universelle, la terre et les hommes. 19 volumes en 140 livraisons. Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1875—1893.—38.
- REISE NACH BRASILIEN IN DEN JAHREN 1815 BIS 1817 VON MAXIMILIAN PRINZ ZU WIED-NEUWIED. Bd. I—II. Frankfurt a. M., 1830.—46.
- RENAN, E. Caliban, suite de la Tempête [1878]. Drame philosophique par Ernest Renan. Paris, Calmann Lévy, 1888, pp. 3—103.—282.
- RENAN, E. Souvenirs d'enfance et de jeunesse. 7-me éd. Paris, Calmann Lévy, 1883.—376.
- RENAN, E. Vie de Jésus [1863]. 10-me éd. Paris, Michel Lévy frères, 1864.—209.
- RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DU THÉÂTRE FRANÇAIS, composé des tragédies, comédies et drames des auteurs du premier et du second ordre, restés au Théâtre Français. Avec une table générale. Théâtre du second ordre. Paris, H. Nicolle, MDCCCXVIII.
- T. I, pp. 155—241. Saurin. Bérulle. Tragédie bourgeoise, imitée de l'anglais, en vers libres, représentée pour la première fois le 7 mai 1768.—159.
- T. I, pp. 243—333. Sedaine, H. Le philosophe sans le savoir. Drame, représenté pour la première fois le 25 juin 1765.—94.
- T. II, pp. 111—233. Beaumarchais, P. L'autre Tartufe ou la mère coupable. Drame représenté pour la première fois au Théâtre Français le 5 mai 1797.—159.
- T. V, pp. 74—134. Saurin. Spartacus. Tragédie, représentée pour la première fois le 20 février 1760.—159.
- «REVUE DES DEUX MONDES». Paris. [Общая ссылка].—231.
- \* «REVUE DE PARIS». [Общая ссылка].—210.
- \* RIBEIRO, J.-S. Poésies complètes. T. I.—285.
- RINK, H., dr. The eskimo tribes. Their distribution and characteristics, especially as regards language. With a com-

- parative vocabulary and a map (Vol. XI of the «Meddelelser of Gronland» edited by the commission for directing the geological and geographical explorations in Greenland). Copenhagen, C. A. Reitzel, 1887.—158.
- RINK, H. Tales and traditions of the eskimo, with a sketch of their habits, religion, language and other peculiarities. Translated from the danish by the author. Edited by Dr. Robert Brown. Edinburgh and London, William Blackwood and son, MDCCCLXXV.—158.
- RUSKIN, J. Les matins à Florence. Simples études d'art chrétien. Trad. de l'angl. par Eugénie Nyples. Annotées par Emile Cammaerts. Préface de M. Robert de la Sizeranne. Ouvr. ill. d'une vue de Florence et de 11 ill. hors texte d'après les clichés de M. Alinari. Paris, H. Laurens, 1906.—344.
- SAINT-SIMON, H. Mémoire sur la science de l'homme—Oeuvres précédées de fragments de l'histoire de sa vie écrite par lui-même publiés en 1832 par Olinde Rodrigues. Paris, Capelle, 1841.—119.
- «SALUT PUBLIC». Les édacteurs Champfleury, Baudelaire et Toubin. [Общая ссылка].—194, 204.
- SAND, G. Le compagnon du tour de France—Oeuvres de George Sand. T. III. Bruxelles, Société Belge de Librairies, 1842, pp. 3—152.—222.
- SAND, G. Consuelo. T. I—VII. Bruxelles et Leipzig, G. Muquardt, 1843.—222.
- SAND, G. Les sept cordes de la lyre [1840]—Oeuvres choisies. Paris, Michel Lévy frères, 1869, pp. 1—164.—222.
- SAND, G. Spiridion. Paris, F. Bonnaire, MDCCCXXXIX.—222.
- SAURIN. Béverlei. Tragédie bourgeoise, imitée de l'anglais, en vers libres, représentée pour la première fois le 7 mai 1768—в книге Répertoire général du Théâtre Français, composé des tragédies, comédies et drames des auteurs du premier et du second ordre. Drame. T. I. Paris, MDCCCXVIII, pp. 155—241.—159.
- SAURIN. Spartacus. Tragédie, représentée pour la première fois le 20 février 1760—в книге Répertoire général du Théâtre Français, composé des tragédies, comédies et drames des auteurs du premier et du second ordre. Tragédies. T. V. Paris, H. Nicolle, MDCCCXVIII, pp. 74—134.—159.
- SCHOMBURGK, R. Reisen in British Guiana in den Jahren 1840—1844. Im Auftrag S-r Majestät des Königs von Preussen ausgeführt von Richard Schomburgk. Nebst einer Fauna und Flora Guiana's nach Vorlagen von Johannes Müller, Ehrenberg, Erichson, Klotzsch, Troschel, Cabanis und andern. Mit Abbildungen und einer Karte von British Guiana aufgenommen von Sir Robert Schomburgk. 3. Theil. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1847—1848.—40.
- SCHOOLCRAFT, H. R. History of the Indian tribes of the United States: their present condition and prospects and a sketch of their ancient status. In two volumes. V. II. Philadelphia, J. B. Lippincott et Co, 1851.—20, 35—36, 56.
- SCHWEINFURTH, G. Au coeur de l'Afrique. Paris, 1875.—29—30, 36—37, 40—42, 49, 63, 122, 135, 141.
- SCUDÉRY, M. de. Artamène ou le grand Cyrus. Dédié à madame la Duchesse de Longueville. I—X volumes. A Paris, chez Augustin Courbe, 1649—1653.—142—143.
- SCUDÉRY, M. de. Clélie. Histoire romaine dédée à mademoiselle de Longueville. I—X volumes. A Paris chez Augustin Courbe, 1654—1660.—126—127, 138, 142—143.
- SEDAINE. Le philosophe sans le savoir. Drame, représenté pour la première fois le 25 juin 1765—в книге Répertoire général du Théâtre Français, composé des tragédies, comédies et drames des auteurs du premier et du second ordre. Drame. T. I. Paris, MDCCCXVIII, pp. 243—333.—94.
- SEMON, R. Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres. Reiseerlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu-Guinea und den Molukken. Leipzig, W. Engelmann, 1896.—57.
- SHAKESPEAR, W. Hamlet, prince of Denmark [1602]—The works of Mr William Shakespear. V. 9. London, MDCCCLI, pp. 83—186.—94, 129—130, 140, 179, 360.
- SHAKESPEAR, W. King Lear [1606]—The works. Revised and corrected by N. Rowe, Esq. London, J. Tonson, 1709, pp. 283—309.—130, 140.



- SHAKESPEAR, W. Othello, the moor of Venice [1604]—The works of Mr William Shakespear. V. 9. London, MDCCLI, pp. 187—280.—225.
- SHAKESPEAR, W. Romeo and Juliet [1592]—The works of Mr William Shakespear. V. 9. London, MDCCLI, pp. 1—82.—178.
- SHAKESPEAR, W. The tempest [1611]—The works of Mr William Shakespear. V. 5. London, J. Tonson, MDCCXIV, pp. 1—63.—282.
- \* SIEYÉS, E.-J., abbé. Qu'est ce que le Tiers Etat? [1789].—108, 113, 192.
- SOPHOCLE. Antigone—Théâtre de Sophocle. Traduit en français par Louis Humbert. Paris, Garnier frères [1883], pp. 261—312.—26.
- SPEKE, J.-H. Journal of the discovery of the source of the Nile. Edinburgh and London, W. Blackwood and sons, MDCCCLXIII. — 122 — 123, 136, 141.
- SPEKE, J.-H. Les sources du Nil. Journal de voyage du capitaine John Hanning Speke. Paris, 1865.—122—123, 136, 141.
- \* STANLEY, H.-M. À travers le continent mystérieux. T. II. Paris 1879.—38.
- \* STANLEY, H.-M. Dans les ténèbres de l'Afrique. T. II. Paris, 1890.—20—21, 41, 177.
- STANLEY, H.-M. Through the Dark continent or the sources of the Nile around the great lakes of equatorial Africa and down the Livingstone river to the Atlantic Ocean. In two volumes. London, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1878.—20—21.
- STEELE. The conscious lovers. Comedy. Adapted for theatrical representation, as performed at the Theatre Royal, in Covent-Garden. Reculated from the prompt-books by permission of the Manager. London, John Bell, MDCCXCI.—147, 151.
- STEINEN, Karl von den. Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der zweiten Schingu Expedition 1887—1888. Berlin, D. Reimer, 1894.—18, 22, 24—25, 27—28, 34—35, 46—47, 52, 54, 56, 58, 63, 86, 89, 91, 155.
- STENDHAL (Henry Beyle). La chartreuse de Parme. T. I—II. Paris, A. Dupont, 1839.—317.
- STENDHAL (Henry Beyle). Histoire de la peinture en Italie [1817]. Seule édition complète, entièrement revue et corrigée. Paris, M. Lévy frères, 1854.—314, 317.
- STENDHAL (Henry Beyle). Le rouge et le noir [1830]. Chronique du XIX siècle. Paris, J. Hetzel, 1846.—317.
- STOLPE, H., Dr. Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker. Eine ethnographische Untersuchung (перевод с шведского)—«Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien». Bd. XXII (neue Folge Bd. XII), Heft I—II, 1892, SS. 19—62.—51—52.
- SUDERMANN, H. Das Blumenboot. Schauspiel in 4 Akten und einem Zwischenspiel. Stuttgart u. Berlin, J. G. Gotta Nachf., 1905.—381, 386.
- TAINÉ, H. Idéalisme anglais, étude sur Carlyle. Paris, Baillière, 1864 (Bibliothèque de philosophie contemporaine).—312.
- \* TAINÉ, H. Nouveaux essais de critique de l'histoire. Paris, 1865.—179.
- TAINÉ, H. Voyage aux Pyrénées [1855]. 6-me éd. Paris, Hachette et C-ie, 1872.—64, 131, 140—141.
- TAINÉ, H. Voyage en Italie. T. I. Naples et Rome. Paris, Hachette et C-ie, 1866.—311.
- TAINÉ, H. Voyage en Italie. T. II. Florence et Vénise. 7-me éd. Paris, Hachette et C-ie, 1895.—278, 282, 311, 342.
- THIERRY, Aug. Essai sur l'histoire de formation et des progrès du Tiers Etat suivi de deux fragments du recueil des monuments inédits de cette histoire. Paris, Furne et C-ie, 1853.—146.
- URFÉ, H. d'. L'Astrée. A Paris, Olivier de Varennes, MDCXXX.—81, 125—127, 138, 142.
- VASARI, G. Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes. Trad. nouv. par Charles Weiss. Paris, A. Foulard, 1903.—228.
- VIERKANDT, A. Die wirtschaftlichen Verhältnisse der Naturvölker—«Zeitschrift für Sozialwissenschaft», 1899, Jg. II, Heft I—II, SS. 81—97, 175—185.—15.
- VIGNY, A. de Chatterton. Drame en trois actes. Berlin, A. M. Schlesinger, 1835.—192, 371.
- VIGNY, A. de. Cinq-Mars ou une conspiration sous Louis XIII [1826]—

- Oeuvres complètes. Ed. définitive. Paris, Delagrave, s. a.—369, 385.
- VILLON, F. Ballade et doctrine de la belle Heaulmyère aux filles de joye—Les Oeuvres. A Paris, de l'imprimerie d'Antoine-Urbain Coustelier, MDCCXXIII, pp. 32—33.—287—288, 297.
- VILLON, F. Les regrets de la belle Heaulmyère—Les oeuvres. A Paris, de l'imprimerie d'Antoine-Urbain Coustelier, MDCCXXIII, pp. 29—31.—287—288, 297.
- VISCHER, Fr.-Th. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. In 3 Theil. Beutlingen—Leipzig—Stuttgart, K. Mäcken, 1846—1857.—87.
- VOLTAIRE. Les guèbres ou la tolérance. Tragédie. Non représentée [1769]—Oeuvres complètes. T. V. Gotha, Ch. Ettinger, 1785.—356.
- WAGNER, R. Die Kunst und die Revolution. Leipzig, O. Wigand, 1850.—211, 226.
- WAITZ, Th. Anthropologie der Naturvölker. Mit Benutzung der Vorarbeiten des Verfassers fortgesetzt von Georg Gerland. Leipzig, F. Fleischer, 1872.—54.
- WAITZ, Th. Die Indianer Nordamerica's. Eine Studie. Leipzig, F. Fleischer, 1865.—19, 56.
- WALLACE, A. R. Le darwinisme exposé de la théorie de la sélection naturelle avec quelques-unes de ses applications. Trad. française, avec figures. Paris, Lecrosnier et Babé, 1891.—86, 88, 99—101, 154.
- WALLASCHEK, R. Anfänge der Tonkunst. Mit 4 Lithograph. Tafeln u. 17 in dem Text gedruckten Abb. Leipzig, J. A. Barth, 1903.—332.
- «ZEITSCHRIFT DER GESELLSCHAFT FÜR ERDKUNDE ZU BERLIN». Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes von dem Generalsekretär der Gesellschaft Georg Kollm. Berlin, W. H. Köhl. 1896, Bd. XXXI, № 1, SS. 155—192. P a n c k o w, H. Betrachtungen über das Wirtschaftsleben der Naturvölker.—15, 86, 100.
- «ZEITSCHRIFT FÜR ETHNOLOGIE». Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie und Urgeschichte. Redactions-Commission: A. Bastian, R. Hartmann, R. Virchow, A. Voss. 1890, Jg. XXII, Heft I, SS. 81—98. E h r e n r e i c h, P. Mittheilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien.—32, 52, 91, 123, 136.
- «ZEITSCHRIFT FÜR SOCIALWISSENSCHAFT». Hrgg. von Prof. Dr. Julius Wolf. Berlin, G. Reimer. 1899, Jg. II, Heft 1 u. 2, SS. 81—97, 175—185. V i e r k a n d t, A. Die wirtschaftlichen Verhältnisse der Naturvölker.—15.
- ZOLA, E. Nana. Paris, G. Charpentier, 1880.—260, 262.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

- Абрамович*—русский художник (XIX—XX в.)—283.
- Август, Гай Юлий Цезарь Октавиан* (63 до н. э.—14 н. э.)—первый римский император.—149, 169—170, 179.
- Авзоний*—действующее лицо романа Мережковского «Юлиан Отступник».—205, 207, 211.
- Агамемнон*—герой древнегреческого эпоса, царь Микен.—290.
- Агриппина (I в. н. э.)*—мать римского императора Нерона.—130, 140, 144, 359.
- Аиткин (Aitken), Роберт* (1734—1802)—американский скульптор.—272.
- Аксельрод-Ортодокс, Любовь Исааковна* (р. 1868)—бывш. меньшевик, философ—11, 78—79, 82.
- Аксельрод, Павел Борисович* (1850—1928)—один из основателей группы «Освобождение труда», позже один из лидеров меньшевизма.—12.
- Александр I* (1777—1825)—русский император.—203, 218.
- Александр, Арсен* (XIX—XX в.)—французский искусствовед.—172.
- Александр Македонский* (356—323 до н. э.)—царь Македонии.—95, 104, 112, 140.
- Альбер, Поль* (1830—1880)—французский литературовед.—153, 160—161.
- Альварес де Сотомайор, Фернандо* (р. 1875)—испанский художник.—249.
- Алье, Рауль* (р. 1862)—французский писатель.—52—53, 65.
- Амадео, Джованни-Антонио* (1447—1522)—итальянский скульптор.—284.
- Аман-Жан, Эдмонд* (р. 1860)—французский художник.—252.
- Амио, Жак* (1513—1593)—переводчик Плутарха.—360.
- Англада Камароза, Эрменегильдо* (XIX—XX в.)—испанский художник.—249—250, 260—262.
- Андреев, Леонид Николаевич* (1871—1919)—русский писатель.—238, 268, 344, 384.
- Андромаха*—жена Гектора, героя «Илиады» Гомера.—290.
- Анживиллье, Шарль-Клод, де* (ум. 1810)—директор королевских зданий и садов при Людовике XIV, член Академии наук, живописи и скульптуры.—149, 152, 171—172.
- Анна Иоанновна*—русская императрица, царствовала с 1730 по 1740 г.—384.
- Аристотель* (384—322 до н. э.)—греческий философ и ученый.—158, 311, 316—317.
- Архипенко, Александр* (р. 1887)—русский скульптор.—283—284.
- Астианакс*—сын Гектора, героя «Илиады» Гомера.—290.
- Астрея*—героиня одноименного романа д'Юрфе.—81, 125.
- Бабаев*—герой одноименного рассказа Сергеева-Ценского.—200, 211, 226.
- Базаров*—действующее лицо романа Тургенева «Отцы и дети».—270, 281.
- Байе (Bayet), Шарль* (1849—1918)—французский писатель.—320.
- Балестриери, Лионелло* (р. 1874)—итальянский художник.—256.
- Бальзак, Оноре, де* (1799—1850)—французский писатель.—364, 376.
- Бальмонт, Константин Дмитриевич* (р. 1867)—русский поэт.—267, 281.
- Банвилль, Теодор, де* (1823—1891)—французский поэт, журналист, театральный критик.—192, 195, 202, 204, 208, 224, 231.
- Банкрофт, Гюберт* (1832—1918)—американский этнолог и историк.—335.

\* Курсивом набраны стражицы, отсылающие к биографическому примечанию о данном лице.—Р е д.

- Барбэ д'Оревилли, Жюль-Амедей* (1808—1889)—французский писатель.—197, 204, 209.
- Барнав, Антуан* (1761—1793)—политический деятель буржуазной французской революции 1789 г. оратор учредительного собрания.—160.
- Баррес, Морис* (1862—1923)—французский писатель и политический деятель.—200, 205—207, 210, 226, 228, 380, 386.
- Бартоломэ, Поль-Альберт* (р. 1848)—французский скульптор.—257.
- Бассомпьер, Франсуа, де* (1579—1646)—французский маршал и дипломат.—196, 209.
- Бастиа, Фредерик* (1801—1850)—французский экономист.—198.
- Бастьен-Лепаж, Жюль* (1848—1884)—французский художник.—288.
- Бацци, Антонио*—см. *Содома*.
- Бейль, Анри*—см. *Стендаль*.
- Беккер, Отто* (р. 1828)—доктор.—135.
- Бёклин, Арнольд* (1827—1901)—немецкий художник швейцарского происхождения.—88, 226, 228, 249, 260, 281.
- Белинский, Виссарион Григорьевич* (1811—1848)—великий русский критик.—61, 85, 87, 93, 100, 103, 202—203, 206, 211—213, 218, 227, 309, 351, 384.
- Белл, Роберт-Эннинг* (р. 1863)—английский художник.—253.
- Беллини, Джуовани* (1428—1516) итальянский художник.—295.
- Беллони, Джорджио* (р. 1861)—итальянский художник.—277.
- Беллото, Бернардо*—см. *Каналетти*.
- Беллоуз (Bellows), Джордж* (р. 1882)—американский художник.—271.
- Бельтов*—псевдоним *Г. В. Плеханова*.
- Бельтрафио или Больтрафио, Джуовани-Антонио* (1467—1517)—итальянский художник.—291, 292—293.
- Белый, Андрей*, псевдоним *Бугаева, Бориса Николаевича* (1880—1934)—русский поэт, беллетрист, литературовед.—184, 204, 211.
- Бен, Фритц* (р. 1878)—немецкий скульптор.—270.
- Бенар (Benar), Поль-Альберт* (р. 1849)—французский художник.—265.
- Бенедито Вив, Мануэль* (XIX—XX в.)—испанский художник.—249.
- Бенкендорф, Александр Христофорович, граф* (1783—1844)—шеф жандармов, начальник III отделения.—190, 195, 204, 224.
- Бенцур (Benczur, Gyula), Гиула* (1844—1920)—венгерский художник.—263.
- Беранже-Феро (Bérenger-Féraud), Жан-Баптист* (XIX—XX в.)—французский этнограф.—37.
- Бергоньоне*—см. *Боргоньоне*.
- Бержера, Эмиль* (1845—1923)—французский литератор, зять Готье, о котором написал свои воспоминания.—238.
- Бернс (Burns), Роберт* (р. 1869)—шотландский художник.—270.
- Бернштейн, Эдуард* (1850—1932)—немецкий социал-демократ, основоположник ревизионизма.—13.
- Бетховен, Людвиг* (1770—1827)—немецкий композитор.—205, 268.
- Бецци, Бартоломео* (1851—1923)—итальянский художник.—255.
- Биассоно*—см. *да Биассоно*.
- Бильбао, Гонцало* (р. 1860)—испанский художник.—249.
- Бинэ, Адольф-Густав* (1854—1897)—французский художник.—288.
- Бистольфи, Леонардо* (р. 1859)—итальянский скульптор.—257.
- Бихари (Bihari), Сандор* (р. 1856)—венгерский художник.—251.
- Блаас*—см. *де Блаас*.
- Бланиш, Жак-Эмиль* (р. 1861)—французский художник.—251.
- Блэкмор (Blackmore), Ричард* (1650—1729)—английский ученый, автор теологических и поэтических произведений.—94, 147, 151, 179.
- Боград, Яков Ефимович* (1878—1919)—русский социал-демократ, меньшевик-интернационалист.—78.
- Бодлэр, Шарль* (1821—1867)—французский поэт.—195—197, 203—204, 209, 224—227, 230, 233—234, 237, 241, 285.
- Бокль, Генри-Томас* (1821—1862)—английский историк.—157, 361, 385.
- Больтрафио*—см. *Бельтрафио*.
- Бомарше, Пьер-Огюстен* (1732—1799)—французский драматург.—145—146, 151, 159.
- Боргоньоне*, псевдоним *Амброджио да Тоссано* (1483—1522)—итальянский художник.—291—292, 294.
- Бордоне, Парис* (1500—1570)—итальянский художник.—294.
- Борут (Boruth, Andor), Андор* (р. 1873)—венгерский художник.—251.

- Боттичелли, Сандро*, псевдоним Филиппи, Сандро (1444—1510)—итальянский художник.—291, 293.
- Боутс (Bouts), Тьерри* (1410—1475)—нидерландский художник.—299.
- Боцнай (Bosznay, Jstván), Иштван* (р. 1868)—венгерский художник.—251.
- Бранд*—герой одноименной драмы Ибсена.—275, 282.
- Брандес, Георг-Морис-Коген* (1842—1927)—датский писатель, критик и историк литературы.—164, 257, 360.
- Брасс (Brass), Итало* (р. 1870)—итальянский художник.—255.
- Бреаль*, французский художник (XIX—XX в.).—286.
- Брегель, или Брейгель, Ян* (1568—1625)—фламандский художник.—298.
- Бретон, ле* или *де*—см. *Ле Бретон*.
- Броувер*—голландский художник.—281.
- Брут, Люций-Юний* (ум. 509 до н. э.)—освободитель Рима от господства царей и первый консул римской республики.—149, 152, 170—171, 290, 362, 375.
- Брюнетьер, Фердинанд* (1849—1906)—французский критик и литературовед.—94, 103, 145—146, 151, 161, 174, 221, 324.
- Брюсов, Валерий Яковлевич* (1873—1924)—русский поэт, переводчик, беллетрист и литературовед.—210.
- Брэк (Braecke), Пьер* (р. 1859)—бельгийский скульптор.—254.
- Буало, Николо* (1636—1711)—французский поэт и критик.—128, 139, 142—143.
- Бугатти, Рембрандт* (1884—1919)—итальянский художник и скульптор.—279—280.
- Буонаротти, Микель-Анджело* (1475—1564)—итальянск. художник, скульптор и архитектор.—26, 74, 88, 97, 99, 164, 225, 228, 377, 384.
- Бурже, Поль* (р. 1852)—французский беллетрист и критик.—198—199, 205, 207—208, 210.
- Буркгардт, Якоб* (1818—1897)—немецкий историк и искусствовед.—292.
- Бурци, Этторе* (XIX—XX в.)—итальянский художник.—255.
- Бушэ, Франсуа* (1703—1770)—французский художник.—81, 85, 88, 96, 104, 112—113, 147—148, 150, 151, 170—171, 174—175, 180, 289, 295, 297, 352, 354.
- Бьернсон, Бьернстjerne* (1832—1910)—норвежский писатель и общественный деятель.—274, 281—282.
- Бэнс (Buence, Gedney), Вильям Джемс* (р. 1840)—американский художник.—271.
- Бэртон (Burton), Ричард-Франциск* (1821—1890)—английский путешественник, писатель и лингвист.—28, 30, 40, 47, 63, 177.
- Бюис (Buysse), Жорж-Леон-Эрнест* (р. 1864)—бельгийский художник.—249, 254.
- Бюрнуф, Эмиль* (р. 1821)—французский археолог.—24, 69, 73.
- Бюхер, Карл* (1847—1930)—немецкий экономист.—14—16, 67—70, 73, 92, 177, 333.
- Вагнер, Рихард* (1812—1888)—немецкий композитор, драматург и писатель.—199, 200, 205—206, 210—211, 226.
- Вазари, Джорджо* (1511—1574)—итальянский художник, архитектор и искусствовед.—228.
- Вайсгербер, Альберт* (р. 1878)—немецкий художник.—269—270.
- Вайтц-Герланд, Теодор* (1821—1864)—немецкий философ и антрополог.—19, 54, 56.
- Валлашек, Рихард* (1860—1916)—австрийский ученый в области языковедения и музыкальной этнологии.—332.
- Вальтер Скотт*—см. *Скотт, Вальтер*.
- Ван Бисбрук (Van-Biesbroeck), Жюль* (XIX—XX в.)—бельгийский художник.—257, 273.
- Ван Дейк, Антонис* (1599—1641)—фламандский художник.—300—301.
- Ван дер Вейден, Рогир* (1399—1464)—нидерландский художник.—299.
- Ван Лоо, Карл* (1705—1765)—голландский художник.—149, 152, 172, 174, 180.
- Ван Миерис, Виллем* (1662—1747)—голландский художник.—299.
- Ван Остаде, Андриан* (1610—1685)—голландский художник.—281, 298—299.
- Ванперс, Эгидиус-Карель-Густав* (1803—1874)—бельгийский художник.—299.
- Ватто, Жан-Антуан* (1684—1721)—французский художник.—266, 280, 289.
- Вауверманс*—голландский художник.—281.

- Ваццари (Vaszary), Жан* (XIX—XX в.)—венгерский художник.—251.
- Веласкес, Диего де Сильва* (1599—1660)—испанский художник.—268.
- Веневитинов, Дмитрий Владимирович* (1805—1827)—русский поэт и критик.—213, 217, 227.
- Веньяминов*—ученый—этнолог.—340.
- Вергилий, Марон Публий* (70—19 до н. э.)—римский поэт.—169, 179.
- Верньо, Пьер* (1753—1793)—деятель французской революции, жирондист.—160.
- Веронезе, прозвище Кальяри (Paolo Caliari da Verone), Паоло* (1528—1588)—итальянский художник.—248, 295.
- Вианелло, Джованни* (XIX—XX в.)—итальянский художник.—255.
- Виварини, Антонио* (р. 1460)—итальянский художник.—296.
- Вивонн*—см. *Рамбулле*.
- Вийон (Villon), Франсуа* (1432—1463)—французский поэт.—284, 287—288, 297.
- Вильбортс (Willeborts), Тома* (1614—1654)—голландский художник.—298.
- Винкельман, Иоганн-Иоахим* (1717—1768)—основатель археологии классического искусства.—104.
- Виньи, Альфред, де* (1797—1863)—французский писатель.—192, 368—369, 371, 385.
- Виргилий*—см. *Вергилий*.
- Витэ (Vitet), Людовик* (1802—1873)—французский политический деятель и писатель, занимался эстетической критикой, историей искусств и археологией.—313.
- Волинский, псевдоним Флексера, Акима Львовича* (1863—1926)—русский литературный критик.—81, 170, 179.
- Вольтер, Мари-Франсуа, псевдоним Франсуа-Мари Аруэ* (1694—1778)—французский философ, энциклопедист.—94, 99, 112, 130, 139, 144, 179, 324, 355—356, 358—360.
- Вундт, Вильгельм* (1832—1920)—немецкий ученый, автор трудов по психологии, логике и философии.—330.
- Вяземский, Петр Андреевич* (1792—1878)—русский критик и поэт.—217—218, 227.
- Габерландт (Haberlandt), Михаэль* (р. 1860)—венгерский этнограф и фольклорист.—31, 34.
- Габерманн (Habermann), Гуго, фон* (р. 1849)—немецкий художник.—269—270.
- Гаверман, Генрих-Иоганн* (р. 1875)—голландский художник.—259—260, 262, 281.
- Гайек (Hayek), Ганс, фон* (р. 1869)—немецкий художник.—252, 270.
- Гамильтон, Джон* (р. 1853)—американский художник.—271.
- Гамлет*—герой одноименной драмы Шекспира.—94, 129—130, 140, 179, 360.
- Гамсун, Кнут, псевдоним Кнута Педерсена* (р. 1859)—норвежский писатель.—198—199, 205, 207, 210, 226, 274—275, 281—282.
- Ган (Hahn), Герман* (р. 1868)—немецкий художник.—270.
- Ган, Эдуард* (1856—1913)—немецкий этнолог и историк-экономист.—16.
- Гаррик, Давид* (1717—1779)—английский актер и театральный деятель, по происхождению француз.—94, 129—130, 140, 144, 359.
- Гассенфрац (Hassenfratz), Жан-Анри* (1755—1827)—деятель французской революции, якобинец.—97—98, 104, 149.
- Гауптман, Гергарт* (р. 1862)—немецкий драматург и романист.—206, 212, 228, 381.
- Гварди (Guardi), Франческо* (1712—1793)—итальянский художник.—282.
- Ге, Николай Николаевич* (1831—1894)—русский художник.—211.
- Гебер (Hébert), Жак-Рене* (1757—1794)—журналист и политический деятель французской революции.—98.
- Гегель, Георг-Вильгельм* (1770—1831)—немецкий философ.—61, 66, 107, 118, 133—134, 141, 154, 157, 168, 296, 311.
- Гегенбарт (Hegnbarth), Эмануэль* (р. 1868)—немецкий художник.—270.
- Гейне, Генрих* (1797—1856)—немецкий поэт, критик и публицист.—265.
- Гекевельдер, Жан* (1743—1826)—моравский миссионер.—33, 47, 156, 158.
- Гельцель (Hölzel), Адольф* (1853—1905)—немецкий художник.—252.
- Генри, Джордж* (р. 1859)—английский художник.—270.
- Генри, Роберт* (р. 1865)—американский художник.—272.
- Генрих IV* (1553—1610)—французский король.—128.

- Герен, Шарль* (р. 1875)—французский художник.—289—290.
- Гертерих (Herterich), Людвиг* (р. 1856)—немецкий скульптор.—259.
- Герцен, Александр Иванович* (1812—1870)—русский писатель и публицист.—190, 208, 218—220, 224, 226.
- Гете, Иоганн-Вольфганг* (1749—1832)—великий немецкий поэт и ученый.—104, 205, 212, 219, 253, 261, 384.
- Геттнер, Герман* (1821—1882)—немецкий историк литературы и искусства.—81, 147—148, 173—174, 318.
- Гиббон, Эдуард* (1737—1794)—английский историк и литературный критик.—129, 140, 144, 359.
- Гиз, Генрих* (1550—1588)—лотарингский герцог, один из зачинщиков Варфоломеевской ночи.—143.
- Гизо, Франсуа-Пьер-Гильом* (1787—1874)—французский историк и государственный деятель.—161, 237.
- Гиппиус, Зинаида Николаевна*, по мужу *Мережковская* (р. 1869)—поэтесса.—200, 205—207, 210, 226, 283, 285.
- Гирль-Деронко (Hierl-Deronco), Отто*, (р. 1859)—немецкий художник.—259.
- Гирн (Hirn, Yrjö), Ирвё* (XIX—XX в.)—финский искусствовед.—324.
- Гоген, Поль* (1848—1903)—французский художник.—378.
- Гоголь, Николай Васильевич* (1809—1852)—русский писатель.—209, 272.
- Гольбах, Поль-Генрих-Дитрих* (1723—1789)—французский философ материалист.—114.
- Гольденберг, Иосиф Петрович* (1873—1922)—русский большевик (*Мешковский*).—77.
- Гольмс (Holmes), Оливер* (р. 1809)—американский писатель.—52, 71.
- Гомер*—полулегендарный греческий поэт.—132, 163, 169, 179, 272, 336, 384.
- Гонкур, Жюль* (1830—1870)—французский писатель.—96, 98, 148, 151, 206, 212, 230, 240—242, 309—310, 315, 374.
- Гонкур, Эдмонд* (1822—1896)—французский писатель.—151, 206, 230, 240—242, 309—310, 315, 374.
- Гоог*—см. *Де Гоог*.
- Гораций, Флакк Квинт* (65—8 до н. э.)—римский поэт.—171, 362.
- Горький, Максим*, псевдоним *Пешкова, Алексея Максимовича* (р. 1868)—русский писатель.—367.
- Готье, Теофиль* (1811—1872)—французский поэт и критик.—99, 191—196, 202—204, 206, 208—209, 216, 220, 223—226, 230, 236, 238, 242, 285, 309—310, 316, 370, 375—376, 385—386.
- Грановский, Тимофей Николаевич* (1813—1855)—русский историк.—218, 227.
- Граф, Оскар* (р. 1870)—немецкий художник.—269.
- Грациози, Джузеппе* (XIX—XX в.)—итальянский скульптор.—265.
- Гребер, Герман* (р. 1865)—немецкий художник.—269.
- Грёз, Жан-Батист* (1725—1805)—французский художник.—96, 113, 115, 148—149, 151, 289, 351, 353—354, 385.
- Грей, Джордж* (1812—1898)—английский государственный деятель, принимал участие в научной экспедиции в Австралию.—54—56, 71, 261.
- Грейнер, Отто* (1869—1916)—немецкий художник.—269.
- Грейфенгаген, Морис* (р. 1862)—немецкий художник.—253.
- Грессэ, Жан-Батист-Луи* (1709—1777)—французский поэт.—174, 180.
- Гримм, Фридрих-Мельхиор* (1723—1807)—немецкий литературовед.—96, 104, 113.
- Гросс, Карл* (р. 1861)—немецкий психолог, эстетик и философ.—328.
- Гроссе, Эрнст* (1862—1907)—немецкий историк искусства.—18, 28—29, 53—55, 59, 63, 71—72, 74, 86, 90, 102—103, 132, 144, 157, 326, 331.
- Грузинский, Алексей Евгениевич*—русский литературовед, этнограф, переводчик.—261.
- Грюнвальд (Grünwald), Бела* (XIX—XX в.)—венгерский художник.—251.
- Гумбольдт, Александр Фридрих Вильгельм, фон* (1769—1859)—немецкий географ, естествоиспытатель и путешественник, основоположник научного страноведения.—49, 74.
- Гусев-Оренбургский, Сергей Иванович* (р. 1867)—русский беллетрист.—206, 212.
- Гуттенберг, Иоганн* (около 1394—1468)—изобретатель книгопечатания.—134.
- Гэф (GaiFFE), Феликс* (р. 1874)—французский писатель.—207, 212, 348.
- Гюбнер, Рудольф-Юлиус-Бенно* (1806—1882)—немецкий художник, знаток старинной живописи и поэт.—54.
- Гюго, Виктор* (1802—1885)—французский поэт и романист.—130, 162,

- 216, 219, 224, 324, 358, 364—365, 370, 373—374.
- Гюисманс, Жорис-Карель* (1848—1907) — французский писатель. — 206—208, 212.
- Гюре (Huret), Жюль* (р. 1864) — французский литератор. — 206, 212.
- Да Биассоно, Анспержо* (XIV в.) — миланский архиепископ. — 293.
- Давид, Жак-Луи* (1748—1825) — французский художник. — 81, 88, 96—97, 112, 148—150, 152, 170—173, 175, 193, 203—204, 207, 283, 289—290, 300, 309—310, 312—314, 361—362, 375.
- Дагни* — героиня романа Гамсуна «Мистерии». — 275, 282.
- Д'Аламбер, Жан-Лерон* (1717—1783) — французский философ и математик, редактор «Энциклопедии». — 95, 130, 144.
- Далу, Эмэ-Жюль* (1838—1902) — французский скульптор. — 252, 288.
- Дамко (Datko), Жозеф* (р. 1872) — венгерский скульптор. — 258.
- Д'Анживиллье* — см. *Анживиллье*.
- Данте Алигиери* (1265—1321) — итальянский поэт. — 259, 269.
- Дантон, Жорж-Жак* (1759—1794) — деятель французской революции 1789 г. — 104.
- Дарвин, Чарльз* (1809—1882) — английский натуралист. — 64, 69, 86, 88, 99, 141, 154, 228.
- Де Блаас, Эдженно* (р. 1843) — итальянский художник. — 255.
- Де Вивонн* — см. *Рамбуллье*.
- Де Гоог (Hoogh), Питер* (1629—1683) — голландский художник. — 299.
- Де Жосселен де Ионг, Питер* (1861—1906) — голландский художник. — 258—259.
- Де Крайер (De Craeyer), Каспар* (1585—1669) — фламандский художник. — 299.
- Де Мариа, Мариус* (р. 1886) — итальянский художник. — 277.
- Де Мариа Берглер, Эторе* (р. 1851) — итальянский художник. — 276.
- Де Регойос, Дарио* (1857—1913) — испанский художник. — 249.
- Де Санктис, Джузеппе* (р. 1858) — итальянский художник. — 256.
- Деак-Эбнер (Deák-Ebner), Лахос* (р. 1850) — венгерский художник. — 251.
- Деkker, Корнель Геритц* (1651—1709) — голландский художник. — 299.
- Делакруа, Эжен* (1798—1863) — французский художник. — 290, 314—315.
- Делеклюз, Этьен-Жан* (1781—1863) — французский писатель. — 312—313.
- Делонуа, Альфред* (р. 1876) — бельгийский художник. — 256.
- Деннинг-Брилов (Denning-Brylow), Б.* (XIX—XX в. — искусствовед. — 340.
- Детуш, Филипп* (1680—1754) — французский драматург. — 94, 104, 174.
- Джент (Genth), Лилиан-Матильда* (р. 1876) — американская художница. — 271.
- Джиарди, Джузеппе* — итальянский художник. — 255.
- Джиоли, Луиджи* (XIX—XX в.) — итальянский художник. — 276.
- Джиоли, Франческо* (р. 1846) — итальянский художник. — 256, 277.
- Джиотто, или Джотто, Амдроджи* (1276—1336) — итальянский художник. — 346, 384.
- Джирелли, Эджидио* — итальянский скульптор. — 266.
- Джон, Вильям Госкомб* (р. 1860) — английский скульптор. — 259.
- Ди Мартино, Симоне* (1285—1344) — итальянский художник. — 347.
- Дидро, Дени* (1713—1784) — французский философ, романист и драматург, издатель «Энциклопедии». — 96, 99, 113, 130, 140, 144, 146—149, 151, 168, 295, 297, 349—354, 357, 359, 384.
- Додролубов, Николай Александрович* (1836—1861) — великий русский критик и просветитель. — 188, 203.
- Д'Оджоно, или д'Оджионо, Марко* (1470—1540) — итальянский художник. — 293—294, 296.
- Дон-Кихот* — герой одноименного романа Сервантеса. — 24, 127, 138.
- Достоевский, Федор Михайлович* (1821—1881) — русский писатель. — 212, 276, 282.
- Доу (Dou), Герард* (1613—1675) — голландский художник. — 281.
- Дролинг\** — семья французских художников. — 289.
- Думик, Ренэ* (р. 1860) — литературный критик. — 373, 386.
- Дэтчинсон*. — 54.
- Дюбо, Жан-Батист, аббат* (1670—1742) — французский историк, академик и дипломат. — 93—94, 103, 139, 144.

\**Мартэн* — отец (1752—1817); *Мишель* — сын (1786—1851); *Луиза* — дочь (1797—1819). — Р е д.



- Дюбуа-Пигаль, Поль* (1829—1905)—бельгийский скульптор.—272.
- Дюдеффан, Мария, маркиза* (1697—1780)—хозяйка литературного салона, игравшая большую роль в парижском светском обществе.—130, 140, 144, 359.
- Дюкан (Du Camp), Максим* (1822—1894)—французский писатель.—371, 375.
- Дюма, Александр, отец* (1802—1870)—французский писатель.—324, 351.
- Дюма, Александр, сын* (1824—1895)—французский писатель.—99, 224, 227, 241, 324, 351.
- Дюпон (Dupont), Питер* (1870—1911)—голландский художник.—259.
- Дюпон, Пьер* (1821—1870)—французский поэт.—194, 209.
- Д'Юрфе, Оноре*—см. *Юрфе, Оноре*.
- Дю Шалью, Поль* (XIX в.)—французский путешественник-исследователь.—22, 43, 62—63.
- Дюфурни, Луи-Пьер* (1739—1796)—деятель французской революции, якобинец.—98, 104.
- Екатерина II* (1729—1796)—русская императрица.—169.
- Ераче (Jerace), Франческо* (р. 1853)—итальянский художник.—279.
- Жанлис, Стефани Фелисите, де* (1746—1830)—французская писательница.—368.
- Жерар, Франсуа* (1770—1837)—французский художник.—289.
- Жерико (Géricault), Жан-Луи-Андре-Теодор* (1791—1824)—французский художник.—289—290, 317.
- Жорданс*—см. *Иорданс*.
- Жуковский, Василий Андреевич* (1783—1852)—русский поэт.—203, 224.
- Жюно (Junod), Анри* (XIX в.)—французский писатель-фольклорист.—142, 159.
- Жюсеран, Жюль* (1855—1932)—французский писатель.—358.
- Замбергер, Лео* (р. 1861)—немецкий художник.—270.
- Занд, Жорж*—см. *Санд, Жорж*.
- Засулич, Вера Ивановна* (1851—1919)—участница народнического движения, затем член группы «Освобождение труда», впоследствии меньшевичка.—102, 188.
- Зегер (De Saegher), Рудольф*—бельгийский художник.—274, 300.
- Зейц*—доктор.—328—329.
- Земон, Рихард* (XIX в.)—немецкий этнолог.—57.
- Зибер, Николай Иванович* (1844—1888)—русский экономист.—20, 73.
- Золя, Эмиль* (1840—1902)—французский романист.—206, 212, 260, 262, 288, 345, 381.
- Зомбори (Zombori), Лойос*—венгерский художник.—251.
- Зудерман, Герман* (р. 1857)—немецкий писатель.—381, 386.
- Зульцер, Иоанн-Георг* (1720—1779)—немецкий искусствовед.—353.
- Ибсен, Генрик* (1828—1906)—норвежский драматург.—226, 228, 260, 274—275, 281—282.
- Изабелла Кастильская* (1450—1504)—испанская королева, жена Фердинанда V, короля Арагонии.—293.
- Израэльс, Иозеф* (1827—1911)—голландский художник.—254, 259.
- Инноченци (Innocenti), Камилло* (р. 1871)—итальянский скульптор.—279.
- Иорданс (Jordaens), Жак* (1593—1678)—фламандский художник.—299—301.
- Йост (Joest), Вильгельм* (р. 1852)—немецкий ученый.—28—31, 33—34, 72.
- Иохельсон, Владимир Ильич* (р. 1855)—русский этнограф.—53, 56—58, 86, 89, 101—102, 155, 158.
- Ирод Антипа* (64 до н. э.—4 н. э.)—царь иудеев.—281.
- Иродиада* (I в. н. э.)—жена иудейского царя Ирода Антипа.—281.
- Исаев, Андрей Алексеевич* (1851—1924)—русский экономист и статистик.—11.
- Кавалери, Лодовико* (р. 1867)—итальянский художник.—277.
- Казалис, Эжен*—французский этнограф.—35, 39—40.
- Казануова, Фабио*—итальянский художник.—256.
- Каирати (Cairati), Джироламо* (1860—1894)—итальянский художник.—277.
- Кальдана, Эджисто*—итальянский скульптор.—266.
- Кальдерон, Педро де ла Барка* (1600—1681)—испанский драматург.—358.
- Кан*—доктор.—158.
- Каналлетти, псевдоним Бернардо Беллото* (1720—1780)—итальянский художник.—278, 282.
- Канниччи, Николо* (1846—1906)—итальянский художник.—255.
- Кант, Иммануил* (1724—1804)—немец-

- кий философ — идеалист.—26, 48, 87, 89—91, 103, 111, 150.
- Кареев, Николай Иванович* (1850—1933)—русский историк и публицист.—170, 173, 175, 180.
- Карена, Феличе* (р. 1880)—итальянский художник.—264, 279.
- Карено, Ивар*—действующее лицо драмы Гамсуна «У врат царства».—198.
- Каркано, Филиппо* (р. 1840)—итальянский художник.—276.
- Карл X* (1757—1836)—французский король.—193.
- Карланди, Онорато* (р. 1848)—итальянский художник.—255.
- Карлейль, Томас* (1795—1881)—английский историк и писатель.—312.
- Карно, Этьен*.—112.
- Каролус-Дюран, Эмиль-Август* (1838—1917)—французский художник.—249.
- Карстенс, Якоб-Асмус* (1754—1798)—немецкий художник.—96, 104.
- Карьер, Эжен* (1849—1906)—французский художник.—252.
- Каспрович, Ян* (1860—1926)—польский поэт.—184, 204, 211, 267.
- Кастаньо, Андреа* (1390—1457)—итальянский художник.—304.
- Катона (Katona), Нандор* (р. 1864)—венгерский художник.—262.
- Кауфман, Гуго* (1869—1919)—немецкий художник.—269—270.
- Кашани (Kasziánu), Эден* (XIX—XX в.)—венгерский художник.—262.
- Кашьяро, Джузеппе* (р. 1863)—итальянский художник.—275.
- Келлер, Альберт, фон* (р. 1868)—немецкий художник.—270.
- Керубини, Джузеппе* (XIX—XX в.)—итальянский художник.—255.
- Кини, Галилео* (р. 1873)—итальянский художник.—256.
- Кирсанов*—действующее лицо романа Тургенева «Отцы и дети».—162.
- Кирсанов*—действующее лицо романа Чернышевского «Что делать?».—385.
- Китс (Keats), Джон* (1795—1821)—английский поэт.—261.
- Клаус, Эмиль* (р. 1849)—бельгийский художник.—274.
- Клерон (Claire-Leris de la Tude)* (1723—1803)—французская артистка.—359.
- Климиш, Фриц* (XIX—XX в.).—259.
- Клитемнестра*—согласно мифу, супруга Агамемнона, царя Микен.—290.
- Книр, Генрих* (р. 1862)—немецкий художник.—270.
- Кокс (Cox), Кенион* (р. 1856)—американский художник.—271.
- Колемач, Энрико* (1846—1911)—итальянский художник.—255.
- Колливадино, Пио* (XIX—XX в.)—аргентинский художник.—250.
- Кольер, Иеремия* (1650—1726)—английский священник и литератор.—179—180.
- Кольвиц, Кэте* (р. 1867)—немецкая художница.—263—264, 280.
- Колэ, Луиза* (1810—1876)—французская поэтесса.—232.
- Кондэ, Луи* (1621—1686)—французский полководец при Людовике XIV.—234.
- Кондильяк, Этьен-Бонно, де*, аббат (1715—1780)—французский философ.—109, 113—114.
- Конт, Огюст* (1798—1857)—французский социолог, математик и философ.—107, 118, 133, 156.
- Конта, Луиза* (1760—1813)—французская актриса.—375.
- Коппе, Франсуа* (1842—1908)—французский поэт.—208.
- Корнель, Пьер* (1606—1684)—французский драматург.—81, 93—94, 103, 128, 130, 139, 143—144, 179, 358, 385.
- Коттэ, Шарль* (р. 1863)—французский художник.—251.
- Кошери, Леон-Матье* (1793—1817)—французский художник.—290.
- Крайер*—см. *де Крайер*.
- Крамской, Иван Николаевич* (1837—1887)—русский художник.—188, 202, 208, 211.
- Краузе, Аурель* (1848—1908)—немецкий геолог.—340.
- Кребильон, Клод-Проспер-Жольо*, младший (1707—1777)—французский писатель.—174, 180, 358.
- Кренкебиль*—герой рассказа Анатоля Франса «Дело Кренкебиля». — 251, 261.
- Кривелли, Карло* (1450—1493)—итальянский художник.—295.
- Кристоль, Фредерик*—французский путешественник-этнограф.—52—53, 55, 65.
- Кродель, Пауль-Эдуард* (р. 1862)—немецкий художник.—270.
- Кройер (Kroyer), Петер-Северин* (1851—1909)—датский художник.—274.
- Кромвель, Оливер* (1599—1658)—вождь английской буржуазной революции.—361.
- Кругликова, Елизавета Сергеевна* (р. 1865)—русская художница.—285.

- Крузенштерн, Иван Федорович* (1770—1846)—мореплаватель, руководитель первой русской кругосветной научной экспедиции.—124, 141.
- Крэн (Crane), Вальтер* (1845—1916)—английский художник.—253.
- Кубари, Иоган-Станислав* (1846—1896)—польский этнограф.—33.
- Кузэн, Виктор* (1792—1867)—французский философ.—128, 143.
- Кунов, Генрих* (р. 1862)—немецкий этнолог и социолог.—19, 46.
- Кюрель (Curel), Франсуа, де* (1854—1927)—французский драматург.—198, 199, 205, 207, 210, 226.
- Лабрюйер, Жан, де* (1645—1696)—французский писатель.—234.
- Лавров, Петр Лаврович* (1823—1900)—русский ученый, идеолог народничества.—233.
- Ламартин, Альфонс* (1790—1869)—французский поэт.—372, 386.
- Лангер, Антон* (1824—1879)—немецкий народный писатель, рассказчик, публицист, драматург и переводчик.—31.
- Ландсберг, Ганс*—немецкий писатель.—183, 200, 207, 210, 212, 226, 228, 381.
- Лансон, Густав* (р. 1857)—французский литературовед.—81, 93, 127—129, 139, 144, 355.
- Лапрад, Пьер-Марен-Виктор-Ричард, де* (1812—1883)—французский писатель.—195, 203, 224.
- Ларошфуко, Франсуа, де* (1613—1680)—французский писатель.—354—355.
- Ларсон, Карл* (р. 1853)—шведский художник.—252, 258, 261.
- Ласло (László), Филипп-Алекс* (р. 1869)—венгерский художник.—251, 263.
- Лассаль, Фердинанд* (1825—1864)—один из руководителей рабочего движения 60-х годов в Германии.—296.
- Лассер, Пьер* (1867—1931)—французский писатель.—363.
- Латанг (La Thangue), Анри-Герберт* (XIX—XX в.)—английский художник.—253.
- Латрель (XIX—XX в.)*—французский писатель.—375.
- Латур, Морис Кантен* (1704—1788)—французский художник.—322, 353, 383.
- Лау (Low), Джон* (1671—1729)—шотландский экономист и финансист.—145, 149, 151, 174.
- Лауренти, Чезаре* (р. 1854)—итальянский художник.—277.
- Лафарг, Поль* (1842—1911)—один из основателей французской социалистической партии.—162.
- Лафито, Жозеф-Франсуа* (1670—1740)—французский миссионер и писатель.—27, 34, 68.
- Лафон, Поль* (XIX в.)—французский писатель.—369.
- Лафонтэн, Жан* (1621—1695)—французский поэт-баснописец.—126, 138.
- Лашло*—см. Ласло.
- Ла Шоссэ (Nivelle de la Chaussée), Пьер-Клод* (1692—1754)—французский драматург.—94, 146, 151, 174, 179, 355.
- Леб (Loeb), Луи* (1866—1909)—американский художник.—271.
- Леббок (Lubbock), Джон* (1834—1913)—английский антрополог и социолог.—53.
- Лебон, Жозеф* (1765—1795)—французский революционный деятель, якобинец.—97—98, 104.
- Ле Бретон, Андрэ* (1860—1930)—французский писатель.—142.
- Лебрэн, Шарль* (1619—1690)—французский художник.—64, 95, 104, 112, 140, 144, 317.
- Леже, Фернанд* (р. 1881)—французский художник.—246, 284—285.
- Леконт де Лиль, Шарль* (1818—1894)—французский поэт.—183, 193—195, 204, 208—209, 230, 236, 240—242.
- Леман, Вильгельм-Людвиг* (р. 1861)—немецкий художник.—269.
- Лемьер, Антуан-Марен* (1723—1793)—французский поэт-драматург.—159.
- Лемпельс (Lempoels), Иозеф* (р. 1867)—бельгийский художник.—273.
- Ленен, Антуан* (1588—1648)—французский художник.—220, 227.
- Ленен, Луи* (1593—1648)—французский художник.—220, 227.
- Ленен, Матье* (1607—1677)—французский художник.—220, 227.
- Ленин, Владимир Ильич* (1870—1924).—78.
- Ленотр, Андрэ* (1613—1700)—архитектор, устроитель садов и парков.—131, 140—141, 144.
- Ленц, Оскар* (р. 1848)—немецкий путешественник-исследователь.—334.
- Леонардо да Винчи* (1452—1519)—итальянский художник и ученый.—225, 265, 276, 280, 282, 291—297
- Леонеца, Энрико, де ля, псевдоним Лионэ* (1865—1921)—итальянский художник.—275.
- Лересс, Жерар, де* (1641—1711)—голландский художник.—298.

- Лерманс, Эжен* (р. 1864)—бельгийский художник.—254, 258—259, 262.
- Лермонтов, Михаил Юрьевич* (1814—1841)—русский поэт.—212.
- Леру, Пьер* (1798—1871)—французский социалист-утопист.—222, 367, 385.
- Лессинг, Готгольд-Эфраим* (1729—1781)—немецкий писатель.—96, 104, 349—350.
- Летурно, Шарль* (р. 1831)—французский этнограф и социолог.—157—158.
- Ливингстон, Давид* (1813—1873)—английский путешественник, миссионер и врач.—37—38, 49—50, 63, 65, 74, 109, 115, 122, 135—136.
- Ливингстон, Чарльз*—брат Давида Ливингстона, соавтор некоторых его трудов.—37—38, 63, 65, 109, 115, 122, 135—136.
- Лизеганг, Гельмут* (р. 1858)—немецкий художник.—252.
- Лизипп*—см. *Лисипп*.
- Ликург* (IX в. до н. э.)—легендарный спартанский законодатель.—112.
- Лилло, Джордж-Вильям* (1693—1739)—английский драматург.—94, 147, 151, 159, 179.
- Лильефорс, Бруно* (р. 1860)—шведский художник.—258.
- Лионнэ*—см. *Леонеза*.
- Липпи, Филиппо* (1406—1469)—итальянский художник.—304.
- Лисипп* (IV в. до н. э.)—древнегреческий скульптор.—282.
- Локк, Джон* (1632—1704)—английский философ, психолог и педагог.—108—109, 113.
- Ломброзо, Чезаре* (1836—1908)—итальянский антрополог и криминалист.—276, 282.
- Лонги, Пьетро* (1702—1762)—итальянский художник.—282.
- Лонгони, Эмилио* (р. 1865)—итальянский художник.—277.
- Лопухов*—действующее лицо романа Чернышевского «Что делать?».—385.
- Лоран-Пиша* (р. 1823)—французский поэт и журналист.—197, 210.
- Лоррэн, Клод*, псевдоним *Клода Желле* (1600—1682)—французский художник.—141.
- Лот (Lhote), Андрэ* (р. 1885)—французский художник.—283.
- Лотто, Лоренцо* (1480—1555)—итальянский художник.—295.
- Лоу*—см. *Лау*.
- Лоудэн (Loudan, W. Mouat), Муэт* (1868—1925)—английский художник.—253.
- Лоц (Lotz), Кароли* (1833—1904)—венгерский художник.—263.
- Лояконо, Франческо* (1841—1915)—итальянский художник.—256, 275.
- Лувэ де Кувре, Жан-Батист* (1760—1797)—французский писатель, деятель французской революции.—216.
- Луини, Бернардино* (1460—1530)—итальянский художник.—291—294, 297.
- Луначарский, Анатолий Васильевич* (1875—1933)—большевик, работник просвещения и писатель.—187, 205, 212, 363.
- Левери (Lavery), Джон* (р. 1856)—шотландский художник.—250, 270.
- Любке, Вильгельм* (1826—1893)—немецкий археолог и искусствовед.—17, 73, 121, 141, 171, 313, 317, 326, 383.
- Людовик XIII* (1601—1643)—французский король.—110—111.
- Людовик XIV* (1638—1715)—французский король.—93—95, 104, 112—113, 119, 129—130, 134, 140, 146, 148, 150, 167, 179, 195, 312.
- Людовик XV* (1710—1774)—французский король.—85, 113, 148.
- Людовик XVI* (1754—1793)—французский король.—152, 171.
- Люмгольц, Карл* (1851—1922)—немецкий путешественник-этнограф.—327.
- Лютке, Федор Петрович, граф* (1797—1882)—русский адмирал и путешественник.—340.
- Магрини, Адольфо* (р. 1874)—итальянский художник.—260.
- Маделон*—действующее лицо комедии Мольера «Смешные жеманницы».—178.
- Мадьяр-Мангеймер (Madyar-Mannheimer), Густав* (р. 1859)—венгерский художник.—251.
- Майзон (Maison), Рудольф* (1854—1904)—немецкий скульптор.—257.
- Мак-Ивен (Mac Even), Вальтер* (р. 1860)—американский художник.—254.
- Мак-Нейль (Mac Neil), Герман-Аткинс* (р. 1866)—американский скульптор.—272.
- Малявин, Филипп Андреевич* (р. 1869)—русский художник.—288.
- Мантенья, Андреа* (1431—1506)—итальянский художник.—235.
- Минэ, Эдуард* (1832—1883)—французский художник.—323, 382.
- Марат, Жан-Поль* (1743—1793)—один из вождей французской революции.—300.

- Мариа Берглер*—см. *Де Мариа Берглер*.
- Мариа*—см. *Де Мариа*.
- Мариани, Помпео* (1857—1927)—итальянский художник.—255.
- Мариво, Пьер-Карл де Шамбон* (1688—1763)—французский писатель.—174, 180.
- Мариллье, Леон* (1842—1901)—французский ученый, профессор психологии и этики.—25, 74, 86, 102.
- Маркс, Карл* (1818—1883).—38, 73—74, 96, 104, 109, 114, 119, 133, 146, 150, 167, 200—201, 210—211, 280.
- Мармонтель, Жан* (1723—1799)—французский писатель, участник «Энциклопедии».—94, 104, 347, 353.
- Марсан, Жюль* (р. 1867)—французский писатель.—372.
- Мартини, Альберто* (р. 1876)—итальянский художник.—259.
- Мартино, Симоне, ди*—см. *Ди Мартино, Симоне*.
- Мартэн, Анри-Жан-Гийом* (р. 1860)—французский художник.—252.
- Марциус, или Мартиус, Шарль* (1806—1889)—французский путешественник и естествоиспытатель.—20, 47, 73.
- Маскарини, Джузеппе* (р. 1877)—итальянский художник.—266.
- Матисс, Анри* (р. 1869)—французский художник.—284—285.
- Мегрон, Луи* (р. 1866)—французский писатель.—367.
- Медичи*—флорентийские банкиры и государственные деятели в период средних веков до XVIII в.—74, 314, 317.
- Меднянский (Mednyánsky), Ласло* (1852—1919)—венгерский художник.—251.
- Мельчерс (Melchers), Гарри* (р. 1860)—американский художник.—254.
- Мемлинг, Ганс* (1440—1494)—нидерландский художник.—299.
- Мемми, Симоне*—см. *Ди Мартино, Симоне*.
- Менар, Луи* (1822—1901)—французский философ, лингвист, поэт, писатель, критик.—183, 194, 203, 209, 240.
- Менгарини, Пьетро* (1869—1924)—итальянский художник.—255.
- Менгс, Антон-Рафаэль* (1728—1779)—немецкий художник.—96, 104.
- Мендес, Катюль* (1841—1909)—французский поэт.—208.
- Мендлик, Оскар* (р. 1871)—венгерский художник.—262.
- Менцель, Вольфганг* (1798—1873)—немецкий публицист и историк литературы.—384.
- Менье, Константен* (1831—1905)—бельгийский скульптор.—253, 258—261, 273—274, 280.
- Мережковский, Дмитрий Сергеевич* (р. 1865)—русский беллетрист, мистик, публицист.—184, 198, 204, 206, 210—212.
- Мерсье, Луи-Себастьян* (1740—1814)—французский писатель-утопист, деятель французской революции, жирондист.—348.
- Мерэ, Жан, де* (1604—1686)—французский поэт.—93, 103.
- Метсю (Metsu), Габриэль* (1630—1667)—голландский художник.—281.
- Метцэнже, Жан* (р. 1888)—французский художник.—284.
- Микель-Анджело*—см. *Буонаротти*.
- Микетти, Франческо* (р. 1851)—итальянский художник.—275.
- Милон Кротонский* (520 до н. э.)—греческий атлет.—196, 209.
- Миллес (Millés), Карл* (р. 1875)—шведский скульптор.—258.
- Миллер (Miller), Ричард Эмиль* (р. 1875)—американский художник.—267.
- Минн (Minne), Жорж* (р. 1867)—бельгийский скульптор.—272.
- Мирабо, Оноре - Габриель - Рикетти* (1749—1791)—вождь либеральной крупной буржуазии эпохи французской революции 1789 г.—160.
- Михайловский, Николай Константинович* (1842—1904)—русский публицист и литературный критик, теоретик народничества.—66, 170—171, 175, 180.
- Михалик (Mihalik), Даниэль* (1869—1910)—венгерский художник.—251.
- Мишель, Андрэ* (1853—1925)—французский искусствовед.—317.
- Модильяни, Амедео* (1884—1920)—итальянский художник.—283—284.
- Моклер, Камилл* (р. 1872)—французский писатель.—207, 226, 274, 281, 283, 377, 382.
- Мольер, псевдоним Жана-Батиста Пожелена* (1622—1673)—французский драматург.—94, 128, 130, 139, 143, 145, 151, 164, 178—179.
- Моно, Мартэн-Клод* (1733—1803)—французский скульптор.—113.
- Монтальд, Констан* (р. 1862)—бельгийский художник.—273.
- Монтень, Мишель* (1533—1592)—французский философ.—360.

- Монтескье, Шарль-Луи* (1689—1755)— французский политический мыслитель, социолог, государствовед.— 144.
- Монтеспан, Франсуаза-Атенаис* (1641—1707)—фаворитка Людовика XIV.— 234.
- Монэ, Жак-Клод* (1840—1926)— французский художник.—287—288.
- Мопассан, Гюи, де* (1850—1893)— французский писатель.—206, 212.
- Морбелли, Анджело* (1863—1919)— итальянский художник.—255.
- Морган, Льюис-Генри* (1818—1881)— американский этнограф и социолог.— 17, 73.
- Морелье, Андре, аббат* (1727—1819)— французский энциклопедист.— 359.
- Морильо, Поль* (р. 1858)— французский писатель.—127—128, 139.
- Моро, Гюстав* (1826—1898)— французский художник.—288.
- Мортиллье, Габриэль* (р. 1821)— французский археолог.—50—51, 53, 55—56, 155.
- Мункачи (Munkacsy), Михали* (1844—1900)—венгерский художник.—250.
- Мур (Moore), Эдуард* (1712—1757)— английский поэт и драматург.—147, 151.
- Мурильо, Бартоломэ-Эстебан* (1618—1682)—испанский художник.—298.
- Мутон, Адриен* (1741—1820)— французский архитектор.—113.
- Мясоедов, Григорий Григорьевич* (1835—1911)—русский художник.—211.
- Накэ, Феликс*. (XIX в.)— французский искусствовед.—358.
- Нана*—героиня одноименного романа Золя.—260, 262.
- Наполеон I Бонапарт* (1769—1821)— французский император и полководец.— 152, 163, 195, 203, 224, 312, 317.
- Наполеон III* (1852—1870)— французский император, племянник Наполеона I.—195, 203, 216, 224, 236.
- Наполетано, Франческо* (начало XVI в.)— итальянский художник.—296.
- Нарезный, Василий Трофимович* (1780—1825)— русский писатель.— 195, 201—202, 209.
- Наумов, Николай Иванович* (1838—1901)— русский беллетрист-народник.—301.
- Неефс (Neefs), Питер* (1578—1653)— голландский художник.—298.
- Некрасов, Николай Алексеевич* (1821—1878)—русский поэт.—127, 139, 143, 184, 188, 202, 211, 256, 261, 266, 273, 280—281, 295, 297.
- Нерон, Клавдий Цезарь Друз Германик* (37—68)—римский император.—144.
- Неттлтон (Nettleton), Вальтер* (р. 1861)— американский художник.—271.
- Нивель де ля Шоссэ* — см. *Ла Шоссэ*.
- Николай I* (1796—1855)—русский император.—190—191, 193, 195, 203, 216, 224.
- Ницше, Фридрих* (1844—1900)— немецкий философ и психолог.—212, 226, 228.
- Нодье, Шарль* (1780—1844)— французский писатель.—369.
- Нордхаген (Nordhagen), Иоган* (р. 1856)— норвежский художник.—260.
- Ожье, Гийом-Виктор-Эмиль* (1820—1889)— французский драматург.—351.
- Октамэн (Ochtmann), Леонард* (р. 1864)— американский художник.—271.
- Олеф, Август* (р. 1867)— бельгийский художник.—274.
- Ольджайи (Olgyai), Ференц* (р. 1872)— венгерский художник.—251.
- Остин*. (XIX в.)—английский путешественник—исследователь.—56.
- Островский, Александр Николаевич* (1823—1886)—русский драматург.— 195, 203.
- Откер (Hautecoeur), Луи* (р. 1884)— французский искусствовед.—115, 351.
- Офелия*—героиня трагедии Шекспира «Гамлет».—94.
- Очтман*—см. *Октамэн*.
- Пааль (Paal), Ласло* (1846—1879)— венгерский художник.—251.
- Пазини, Альберто* (1826—1899)— итальянский художник.—278.
- Пальма Веккио, Якопо, старший* (1480—1520)— итальянский художник.—295.
- Панков, Гельмут* (XIX—XX в.)— немецкий этнограф.—15, 86, 100.
- Паскевич, Иван Федорович* (1782—1856)— русский генерал.—190.
- Пассильи, Карло* (XIX—XX в.)— итальянский художник.—256.
- Патер, Жан-Батист* (1695—1736)— французский художник.—289.
- Пауч (Pautsch), Фридерик* (р. 1877)— польский художник.—266.
- Пеллицца, Джузеппе де Вольпедо* (1868—1907)— итальянский художник.—278.
- Пеннель, Джозеф* (1860—1926)— американский художник.—272.

- Перикл* (490—429 до н. э.)—греческий государственный деятель.—146.
- Перов, Василий Григорьевич* (1832—1882)—русский художник.—202, 211, 266, 280—281.
- Перуджино, Пиетро* (1446—1523)—итальянский художник.—297, 303—304.
- Петерсен, Ганс-Риттер, фон* (1850—1914)—немецкий художник.—253.
- Пети де Жюлевиль, Луи* (1841—1900)—французский писатель.—110, 112.
- Петр I* (1672—1725)—русский император.—384.
- Пикабия, Франсис* (р. 1879)—французский художник.—283—284.
- Пирон, Алексис* (1689—1773)—французский поэт.—94, 96, 104.
- Пирр* (306—272 до н. э.)—эпирский царь.—290.
- Писарев, Дмитрий Иванович* (1840—1868)—русский критик и публицист.—214, 224, 384.
- Писсаро, Камилл* (1830—1903)—французский художник.—287—288.
- Питч (Pietzsch), Рихард* (р. 1872)—немецкий художник.—268, 270.
- Пифо, Карл* (1869—1920)—немецкий художник.—269.
- Пиша, Лоран*—см. *Лоран Пиша*.
- Плантэн, Кристоф* (1514—1589)—голландский типограф и владелец книжной лавки.—298, 300—301.
- Платон* (427—348 до н. э.)—греческий философ—идеалист.—158.
- Плеханова, Розалия Марковна* (р. 1868)—жена Г. В. Плеханова.—82, 83.
- Плутарх* (50—120)—греческий писатель, автор сочинений по религии, философии, истории.—95, 149, 171.
- Поликлет* (V в. до н. э.)—древнегреческий скульптор.—282.
- Понсар, Франсуа* (1814—1867)—французский драматург.—375.
- Поп, Александр* (1688—1744)—английский поэт и философ.—94, 129, 140, 144.
- Поттер, Пауль* (1625—1654)—голландский художник.—281, 298.
- Превиати, Гаэтано* (р. 1852)—итальянский художник.—277.
- Прево д'Эгзиль, Антуан-Франсуа, аббат* (1697—1763)—французский писатель.—174, 180.
- Прескотт, Ф.* (XIX в.)—английский путешественник, исследователь.—35.
- Прини, Джуованни* (р. 1878)—итальянский художник.—267.
- Пристмэн (Priestman), Бертрам* (р. 1868)—английский художник.—253, 271.
- Прудон, Пьер-Жозеф* (1809—1865)—французский мелкобуржуазный социалист.—194.
- Пушкин, Александр Сергеевич* (1799—1837)—русский поэт.—150, 184—185, 189—191, 193, 195, 201—202, 204, 206, 213—214, 216—218, 220, 223—225, 227—228, 309.
- Пишибышевский, Станислав* (1868—1927)—польский писатель.—184, 204, 207, 212.
- Раблэ, Франсуа* (1495—1553)—французский писатель.—314, 317.
- Разумовский, Алексей Кириллович, граф* (1748—1822)—русский государственный деятель.—203—204.
- Рамбулле, Екатерина, маркиза, урожденная де Вивонн* (1588—1665)—хозяйка знаменитого парижского салона.—125, 128, 138, 142—143.
- Расин, Жан* (1639—1699)—французский драматург.—94, 128—130, 139, 146, 164, 167, 169, 179, 385.
- Ратцель, Фридрих* (1844—1904)—немецкий географ.—20, 27—30, 35—36, 40, 46, 58, 102—103, 109.
- Рафаэлли, Жан-Франсуа* (р. 1850)—французский художник.—252, 297.
- Рафаэль*—см. *Санти, Рафаэль*.
- Регойос*—см. *Де Регойос*.
- Редон*—французские художники XIX—XX в.\*.—378.
- Редфильд (Redfield), Эдуард-Вилли* (р. 1869)—американский художник.—271.
- Резин (Rusine)*—американский художник.—287.
- Реклю, Жак-Элизэ* (1830—1905)—французский географ и политический деятель.—38.
- Рембрандт, Харменс Ван Рейн* (1606—1669)—голландский художник.—281, 298, 300—301, 314.
- Ренан, Эрнест* (1823—1892)—французский мыслитель и историк.—197, 204, 209, 212, 226, 233, 241, 282, 284, 376.
- Ренуар, Пьер-Огюст* (1841—1919)—французский художник.—287.
- Репин, Илья Ефимович* (1844—1933)—русский художник.—249.
- Рёскин (Ruskin), Джон* (1819—1900)—английский теоретик искусства.—87, 102, 199, 202, 205, 323, 344.

\* *Жорж*—гравер, *Одилон* (1840—1916)—художник и литограф, *Пьер-Морис*—пейзажист.—Р е д.

- Ри (Rea), Сесил* (р. 1861)—английская художница.—270.
- Риетти, Артуро* (р. 1863)—итальянский художник.—255.
- Ринк, Генрих-Иоганн* (1819—1893)—датский путешественник.—158.
- Риу, Луи-Эдуард* (1790—1864)—французский художник.—376.
- Рицци, Пиетро* (1493—1540)—итальянский художник.—295.
- Ришелье, Арман-Жан-дю-Плесси, герцог* (1585—1642)—французский государственный деятель.—103, 129, 139, 209.
- Робеспьер, Максимилиан* (1758—1794)—деятель французской революции, вождь якобинцев.—104, 361.
- Родэн, Огюст* (1840—1917)—французский скульптор.—251, 257, 262, 266, 273, 281, 287—288.
- Ролан, Манон-Жанна* (1754—1793)—деятельница французской революции, жирондистка.—149, 152, 171.
- Росетти, Данте-Габриэль* (1828—1882)—английский художник, итальянец по происхождению.—253.
- Россин, Даниил* (XIX—XX в.)—художник.—285.
- Рубенс, Петер-Пауль* (1577—1640)—фламандский художник.—252, 268, 297—301.
- Русиоль, Сантьяго* (XIX—XX в.)—испанский художник.—249.
- Руссо, Виктор* (р. 1861)—бельгийский скульптор.—272.
- Руссо, Жан-Жак* (1712—1778)—французский писатель и мыслитель.—353.
- Руссо, Теодор* (1812—1867)—французский художник.—371—372, 385.
- Рылеев, Кондратий Федорович* (1795—1826)—декабрист, поэт.—185, 219, 224, 227—228.
- Сакс, Ганс* (1494—1576)—немецкий поэт.—347.
- Салаино, Андреа* (1497—1518)—итальянский художник.—292—294.
- Саломея*—дочь Иродиады и падчерица Ирода Антипы.—267, 281, 288.
- Сальватико, Луиджи* (XIX—XX в.)—итальянский художник.—255, 277—278.
- Санд, Жорж*, псевдоним Авроры Дюпен-Дюдеван (1804—1876)—французская писательница.—197, 222—223, 226, 362—363, 385.
- Санктис, Джузеппе, де*—см. *Де Санктис, Джузеппе*.
- Санси, Жан, де*—действ. лицо из пьесы де Кюреля «Трапеза льва». — 226.
- Санти, Джуовани* (1450—1494)—итальянский художник.—88, 191, 225, 297.
- Санти, Рафаэль* (1483—1520)—итальянский художник.—248, 261, 304.
- Санчо-Пансо*—персонаж романа Сервантеса «Дон-Кихот». — 127, 138.
- Сарторелли, Франческо* (р. 1852)—итальянский живописец.—250.
- Сегерс (Seghers), Даниэль* (1590—1661)—голландский художник.—300.
- Седэн, Мишель-Жан* (1719—1797)—французский драматург.—94.
- Сезанн, Поль* (1839—1906)—французский художник.—378.
- Селадон*—действующее лицо романа д'Юрфе «Астрея». — 126, 138, 142.
- Семевский, Михаил Иванович* (1837—1892)—русский историк и общественный деятель, издатель «Русской старины». — 209.
- Сен-Виктор, Поль* (р. 1827)—французский литератор и критик.—374, 386.
- Сен-Симон, Анри* (1760—1825)—французский социалист-утопист.—88, 106—107, 118, 133, 156—157, 196, 385.
- Сервантес, Мигель де С. Сааведра* (1547—1616)—испанский писатель.—24, 127, 138.
- Сергеев-Ценский, Сергей Николаевич* (р. 1876)—русский писатель.—183, 185, 200, 211, 226.
- Сесто, Чезаре* (1477—1523)—итальянский художник.—292, 296.
- Сиббер, Коллей* (1671—1757)—английский драматург и актер.—147, 151.
- Сийес, Эммануэль Жозеф*, аббат (1748—1836)—французский политический деятель.—108, 113, 193.
- Симон, Люсьен* (р. 1861)—французский художник.—251.
- Синьорини, Телемако* (1835—1900)—итальянский художник.—276.
- Сислей, Альфред* (1839—1899)—французский художник.—287.
- Скотт, Вальтер* (1771—1831)—английский писатель.—164.
- Скрябин, Александр Николаевич* (1871—1915)—русский композитор и пианист.—207.
- Скулькрафт (Schoolcraft, Henry Rowe), Генри-Роу* (1793—1864)—американский этнограф и путешественник.—20, 35—36, 56.
- Скюдери, Мадлен, де* (1607—1701)—французская писательница.—81, 126—128, 138—139, 142—143, 369.



- Смит, Броу (Smith Brough)*.—71.
- Содома*, псевдоним *Джиовани-Антонио Бацци* (1477—1549)—итальянский художник.—291—292, 294, 297.
- Соляри, Андреа* (1490—1520)—итальянский художник.—291—292.
- Сортини, Саверио* (XIX—XX в.)—итальянский скульптор.—264.
- Сорэн, Бернард-Жозеф* (1706—1781)—французский ученый и драматург.—94—95, 159.
- Софокл* (495—406 до н. э.)—греческий драматург.—26, 74.
- Спальмак, Оскар* (XIX—XX в.)—итальянский скульптор.—266.
- Спенсер, Герберт* (1820—1903)—английский философ.—25.
- Спик (Speke), Джон-Хеннинг* (1827—1864)—английский капитан, путешественник и ученый.—122—123, 136, 141.
- Сталь, Жермена, де* (1766—1817)—французская писательница.—230.
- Стендаль*, псевдоним *Анри Бейля* (1783—1842)—французский писатель.—314, 317.
- Стиль, Ричард* (1672—1729)—английский писатель.—147, 151.
- Стокс (Stokes)* (XIX—XX в.)—английский путешественник - исследователь.—71, 261.
- Стольпе (Stolpe), Яльмар* (1841—1905)—шведский географ и этнолог.—51, 53.
- Струве, Петр Бернгардович* (р. 1870)—«легальный марксист», кадет, впоследствии белоэмигрант.—12.
- Стэн (Steen), Ян* (1626—1679)—голландский художник.—301.
- Стенли, Генри* (1840—1904)—английский исследователь Африки.—20—21, 38, 41, 47, 73, 92, 177.
- Сумароков, Александр Петрович* (1718—1777)—первый русский драматург и директор первого русского театра.—349, 384.
- Сурио, Поль* (р. 1852)—французский писатель.—331.
- Таламини, Гульельмо* (XIX—XX в.)—итальянский художник.—255.
- Таллонэ, Чезаре* (р. 1850)—итальянский художник.—276.
- Тальма, Франсуа-Жозеф* (1763—1826)—французский актер.—375.
- Тард, Габриэль* (1843—1904)—французский социолог, криминалист и психолог.—156, 158.
- Тархов, Николай Александрович* (р. 1871)—русский художник.—283.
- Таулов (Thaulow), Фритц* (1847—1906)—норвежский художник.—254, 260.
- Тафури, Рафаэль* (р. 1838)—итальянский художник.—256, 275.
- Теа*—действующее лицо пьесы Зудермана «Среди цветов».—381, 386.
- Тейлор, Эдуард* (1832—1917)—английский этнограф и историк первобытной культуры.—25, 73—74, 107.
- Теньерс (Teniers), Давид, младший* (1610—1690)—фламандский художник.—354.
- Терборх, Герард* (1617—1681)—голландский художник.—281.
- Тиберий* (14—37)—римский император.—282.
- Тиммерман*—доктор.—254.
- Тинторетто, Якопо-Робусто* (1519—1594)—итальянский художник.—295, 346.
- Тито, Этторе* (XIX—XX в.)—итальянский художник.—255.
- Тициан, Вечеллио* (1489—1576)—итальянский художник.—295—296, 298.
- Толстой, Лев Николаевич* (1828—1910)—русский писатель.—25, 111, 117—118, 121, 125, 133, 135, 141, 328, 383.
- Томан, Адольф* (XIX—XX в.)—немецкий художник.—269.
- Томас, Гросвенор* (XIX—XX в.)—английский художник.—271.
- Тоороп, Ян* (р. 1860)—голландский художник.—253—255, 261.
- Торбидо, Франческо* (1486—1546)—итальянский художник.—294.
- Торвальдсен, Бертель* (1770—1844)—датский скульптор.—301—302.
- Тофанари, Сальвино* (XIX—XX в.)—итальянский художник.—256.
- Триозон, Жиродэ* (1767—1824)—французский художник.—289.
- Тубал-Каин*—мифическое (библейское) лицо.—347, 384.
- Тургенев, Иван Сергеевич* (1818—1883)—русский писатель.—160, 198, 225, 270, 281.
- Тэйлор, Кэмпбель-Леонард* (XIX—XX в.)—английский художник.—270.
- Тэн, Ипполит* (1828—1893)—французский психолог, историк, литературовед и искусствовед.—64, 93, 131, 140—141, 163—164, 178—179, 237, 248, 278, 293, 311—312, 342.
- Тьерри, Огюстен* (1795—1856)—французский историк.—146.

- Уайльд, Оскар* (1854—1900)—английский писатель.—267, 276, 282.
- Уистлер (Whistler), Мак-Нил-Джемс* (1834—1903)—американский художник.—272.
- Уоверман\* (Wouwerman)*—семья голландских художников.—269.
- Уоллес (Wallace), Альфред-Руссель* (1823—1913)—английский ученый.—86, 88, 99—101, 154.
- Уолтон (Walton), Эдуард-Артур* (р. 1860)—английский художник.—270.
- Урбан, Герман* (р. 1866)—немецкий художник.—249.
- Успенский, Николай Васильевич* (1837—1889)—русский беллетрист.—260, 262.
- Фальк, Эрик*—действующее лицо романа Пшибышевского «Ното sapiens».—184, 205, 212.
- Фаррер, Клод*, псевдоним *Шарля-Эдуарда Баргона* (р. 1876)—французский писатель.—325.
- Фаттори, Джованни* (1825—1901)—итальянский художник.—276.
- Фауст*—герой одноименной драмы Гете.—204, 211, 219.
- Фейдо, Эрнест* (1821—1873)—французский беллетрист.—236.
- Фейергерд, Франц* (XIX—XX в.)—немецкий ученый.—100, 105.
- Ференци (Ferenczy), Кароли* (р. 1862)—венгерский художник.—251, 263.
- Феррари, Гауденцио* (1471—1546)—итальянский художник.—292, 294, 296.
- Фехнер, Густав-Теодор* (1801—1887)—немецкий философ, психолог и физик.—93, 99, 105, 284.
- Фидий* (490—430 до н. э.)—древнегреческий скульптор.—281.
- Филиппи, Сандро*—см. *Боттичелли, Сандро*.
- Филипп*.—54.
- Филиппов, Михаил Михайлович* (1858—1903)—русский публицист, редактор журнала «Научное обозрение».—11—12.
- Фишер, Фридрих* (1807—1887)—немецкий философ-эстетик.—87.
- Флексер*—см. *Волынский*.
- Флерио* (1761—1794)—деятель французской революции, мэр Парижа.—97—98, 104, 149.
- Флобер, Гюстав* (1821—1880)—французский писатель.—99, 193, 196—197, 204, 206, 209, 223, 226, 230, 232—236, 238—239, 241—242, 311, 317, 374.
- Фоа, Эдуард* (1862—1901)—французский путешественник—исследователь Африки.—29.
- Фоблаз*—герой романа Лувэ де Куврэ, «Любовные приключения кавалера Фоблаза».—219.
- Фолпа, Винченцо* (1427—1515)—итальянский художник.—292, 294.
- Форбс (Forbes), Стенгон - Александр* (р. 1857)—английский художник.—253.
- Фоурман, Елена*—вторая жена Рубенса.—299—300.
- Фрагонар, Александр* (1780—1850)—французский художник и скульптор.—81, 148, 152, 289, 358.
- Франс, Анатоль*, псевдоним *Жака-Анатоля-Тибо* (1844—1924)—французский писатель.—251, 261.
- Франциск Ассизский* (собственно *Джованни Бернарди*) (1182—1226)—основатель ордена францисканцев.—346.
- Фридрих II Великий* (1740—1786)—прусский король.—279.
- Фриезеке, Фридрих-Карл* (р. 1874)—немецко-американский художник, живший в Париже.—267.
- Фрич (Fritsch), Густав-Теодор* (1838—1927)—немецкий путешественник, анатом и антрополог.—46, 54, 71, 88—89, 155.
- Фробениус, Лео* (р. 1873)—немецкий этнограф, путешественник-исследователь Африки.—91.
- Фрэзер, (Frazer), Джемс-Джордж* (р. 1854)—английский историк религии.—32.
- Фрэмптон, Джордж-Джемс* (р. 1860)—английский скульптор.—271.
- Фукье-Тенвиль, Антуан* (1747—1795)—деятель французской революции, прокурор революционного трибунала.—104.
- Фулинья*—итальянский художник.—304.
- Фурье, Шарль* (1772—1834)—французский социалист-утопист.—107, 385.
- Фэрс (Furs), Чарльз-Веллингтон* (1868—1904)—английский художник.—253.
- Хагедорн, Христиан-Луи* (1713—1780)—немецкий писатель.—353.
- Цезарь, Гай Юлий* (102—44 до н. э.)—римский политический деятель, полководец и писатель.—163, 178.

\* *Филипп*—(1614—1668), *Питер*—(1623—1682), *Ян*—(1629—1666).—Р е д.

- Циглер, Теобальд** (р. 1846)—немецкий писатель, профессор философии.—330.
- Цорн, Андерс** (р. 1860)—шведский художник.—252.
- Чаадаев Петр Яковлевич** (1796—1856)—русский философ-публицист.—224, 227.
- Чернышевский, Николай Гаврилович** (1828—1889)—великий критик и публицист, вождь революционного движения 60-х годов.—184, 188, 203, 224, 310, 315—316, 362, 369, 372, 384—386.
- Чехайн (Chahine), Эдгар** (р. 1874)—художник, по происхождению американец, родился в Вене, жил в Париже.—260.
- Чиарди, Гульельмо** (р. 1842)—итальянский художник.—260, 277—278.
- Чимабуэ, Джованни** (1240—1302)—итальянский художник.—225, 228, 345.
- Чичаро (Chicharro), Эдуард** (XIX—XX в.)—аргентинский художник.—250.
- Чок (Csók), Иштван** (р. 1865)—венгерский художник.—263.
- Чумбури**—африканский королек.—38.
- Шагаль, Марк** (р. 1887)—русский художник.—284.
- Шалье, Мари Жозеф** (1747—1793)—член коммуны города Лиона, якобинец.—97—98, 104.
- Шалье-Лонг**—путешественник-исследователь.—40.
- Шампень, Филипп** (1602—1674)—фламандский художник.—299.
- Шардэн, Жан-Батист-Симеон** (1699—1779)—французский художник.—113, 147, 174—175, 220, 227.
- Шаррон, Пьер** (1541—1603)—французский богослов и моралист.—360.
- Шатобриан, Франсуа-Рене** (1768—1848)—французский писатель.—164, 368, 385.
- Шаттенштейн, Николай** (XIX—XX в.)—русский художник.—249.
- Швабе, Карл** (р. 1866)—швейцарский художник.—288.
- Швегерле, Ганс** (XIX—XX в.)—немецкий художник.—269.
- Швейнфурт, Георг** (р. 1833)—немецкий путешественник-исследователь.—29—30, 36—37, 40—42, 49, 63, 122, 135, 141.
- Шевырев, Степан Петрович** (1806—1864)—историк литературы, критик и публицист.—213—214, 226.
- Шекспир, Вильям** (XVI—XVII в.)—великий английский драматург.—81, 93—94, 129—130, 140, 144, 164, 178—179, 225, 282, 299, 358—360.
- Шелли, Перси-Биши** (1792—1822)—английский поэт.—257, 261.
- Шеллинг, Фридрих** (1775—1854)—немецкий философ.—213, 226—227.
- Шено (Chesneau), Эрнест**—французский искусствовед.—81, 149, 152—153, 171—172, 180.
- Шенье, Андрэ** (1764—1794)—французский поэт и публицист.—213, 227.
- Шенье, Мари-Жозеф** (1764—1811)—французский драматург и политический деятель.—99, 105, 112, 164, 207, 310—311, 316.
- Ширинский-Шихматов, Платон Александрович**, князь (1790—1853)—министр народного просвещения при Николае I.—195, 203, 224.
- Шистль, Рудольф** (XIX—XX в.)—немецкий художник.—260.
- Шлегель, Август-Вильгельм** (1767—1845)—немецкий философ и поэт.—226.
- Шлегель, Фридрих** (1772—1829)—немецкий философ и поэт.—226.
- Шомбург, Роберт-Герман** (1804—1865)—немецкий путешественник-исследователь.—40.
- Шошэ, Гиллере-Шарлотта** (р. 1878)—французская художница.—256.
- Шрамм-Цитау, Рудольф** (р. 1878)—немецкий художник.—269.
- Штейнен, Карл, фон ден** (1855—1922)—немецк. путешественник-этнограф.—18, 22, 24—25, 27—28, 34—35, 46—47, 52, 54, 56, 58, 63, 86, 89, 91, 155.
- Штокман, доктор**—действующее лицо драмы Ибсена «Враг народа».—275, 282.
- Штук, Франц** (1863—1928)—немецкий художник, гравер и скульптор.—252, 263, 267—272, 281, 291.
- Шэннон (Shannon), Чарльз-Гацельвуд** (р. 1865)—английский художник.—270.
- Щеголев, Павел Елисеевич** (1877—1931)—русский литературовед и историк.—190.
- Эврипид** (480—406 до н. э.)—греческий драматург.—374.
- Эдип**—легендарный греческий царь древних Фив.—288.
- Эзон** (VI в. до н. э.)—древнегреческий поэт-баснописец.—102.

- Эйр Е.-J.* (XIX в.)—английский этнограф.—19, 29, 33, 65.
- Эккерман, Иоганн-Петер* (1792—1854)—немецкий писатель, литературный секретарь Гете.—204, 211.
- Энгельс, Фридрих* (1820—1895).—73, 88, 90, 100, 108, 110, 201, 210—211, 335.
- Эннер, (Hepper), Жан-Жак* (1829—1905)—французский художник.—289.
- Эредиа, Жозе-Мариа* (1842—1905)—французский поэт.—208.
- Эренрейх, Пауль* (XIX—XX в.)—немецкий путешественник-исследователь.—32, 52, 91, 123, 136.
- Эрикссон, Христиан* (1836—1871)—шведский скульптор.—258.
- Эрманс (Hermans), Шарль* (р. 1858 или 1861)—бельгийский художник.—249.
- Эрнани*—герой одноименной драмы Виктора Гюго.—162.
- Эрциа, Стефан Дмитриевич* (XIX—XX в.)—русский скульптор.—266.
- Эспарбес, Люрзед, де* (р. 1764)—придворная дама при Марии Антуанетте.—354.
- Эспинас, Альфред-Виктор* (1844—1922)—французский философ, психолог и социолог.—163.
- Южанин, Сергей* (XIX—XX в.)—русский художник.—250.
- Юлиан Отступник* (ум. 363)—римский император, сделавший попытку восстановить языческую религию.—207.
- Юм, Давид* (1711—1776)—шотландский философ.—93, 129, 140, 358—359.
- Юний Маврик*—действующее лицо романа Мережковского «Юлиан Отступник».—205, 207, 211.
- Юрфе (D'Urfé), Оноре* (1568—1625)—французский писатель.—81, 125—128, 138—139, 142.
- Яроцкий, Владислав*—польский художник.—266—267.
- Яцимирский, А. И.*—польский литературовед.—211, 267.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

|  | Стр. |
|--|------|
| От редакции . . . . .  | 3    |
| I. Письма без адреса . . . . .   | 5    |
| Четвертое письмо . . . . .   | 14   |
| Пятое письмо . . . . .   | 17   |
| Шестое письмо . . . . .  | 50   |
| Варианты отдельных мест опубликованных «Писем без адреса» . . . . .            | 61   |
| Отдельные страницы, носящие характер конспекта или плана . . . . .             | 69   |
| Подготовительные заметки к «Письмам без адреса» . . . . .                      | 70   |
| II. Конспекты лекций по искусству . . . . .                                    | 75   |
| Цикл из шести лекций, прочитанных в Берне весной 1903 г. . . . .               | 84   |
| Три лекции из цикла, прочитанного в конце 1903 г. . . . .                      | 106  |
| Две лекции из цикла, прочитанного в Брюсселе, Льеже и Париже в 1904 г. . . . . | 116  |
| Отрывки лекций, прочитанных в разное время . . . . .                           | 153  |
| Мысли и заметки . . . . .  | 158  |
| Записи прений на докладах об искусстве . . . . .                               | 163  |
| III. Отрывки из опубликованных посмертно статей и лекций . . . . .             | 165  |
| Очерки по истории материализма . . . . .                                       | 167  |
| Об «экономическом факторе» . . . . .   | 170  |
| О мнимом кризисе в марксистской школе . . . . .                                | 175  |
| Материалистическое понимание истории. . . . .                                  | 176  |
| IV. Искусство и общественная жизнь . . . . .                                   | 181  |
| Реферат 10 ноября 1912 г. и его конспект . . . . .                             | 187  |
| Первоначальная редакция статьи и ее конспект . . . . .                         | 213  |
| Разбор книги Кассаня . . . . .   | 229  |
| V. Заметки при посещении выставок и музеев . . . . .                           | 243  |
| Шестая международная выставка в Венеции 1905 г. . . . .                        | 248  |
| Восьмая международная выставка в Венеции 1909 г. . . . .                       | 262  |
| Осенний салон 1912 г. в Париже . . . . .                                       | 283  |
| Двадцатая выставка независимых художников в Париже . . . . .                   | 285  |
| Люксембургский музей в Париже . . . . .  | 287  |
| Луврский музей в Париже . . . . .  | 289  |
| Музей Польдо-Пеццоли в Милане . . . . .  | 290  |
| Церковь св. Амброджио и Амброджианская пинакотекa . . . . .                    | 293  |
| Пинакотекa Брера в Милане . . . . .  | 294  |
| Картинная галлерея в «Доме Маврикия» в Гааге . . . . .                         | 298  |
| Брюссельский музей . . . . .   | 298  |
| Музей Плантена в Антверпене . . . . .  | 300  |
| Музей Торвальдсена в Копенгагене . . . . .                                     | 301  |
| Музей первобытной культуры в Сен-Жерменском предместьи в Париже . . . . .      | 302  |
| Музей первобытной культуры в одном из городов Швейцарии . . . . .              | 303  |
| Заметка о картине Перуджино. . . . .   | 303  |
| VI. Заметки на полях книги в тетрадях . . . . .                                | 305  |
| Заметки в тетрадях . . . . .   | 309  |
| Заметки на книгах . . . . .  | 318  |
| Указатели . . . . .  |      |
| Предметный . . . . .   | 387  |
| Библиографический . . . . .  | 396  |
| Именной . . . . .  | 414  |