

1

ЭСТЕТИКА ЛЬВА ТОЛСТОГО

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА
П. Н. САКУЛИНА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
Москва — 1929

2

Печатается по постановлению Ученого Совета ГАХН

Ученый секретарь *С. И. Амаглобели.*

Главлит № А-28110

Заказ № 2825

Тираж 1.500

Школа ФЗУ им. т. Борщевского, „Мосполиграф“. 2-я Рыбинская, 3.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Столетие со дня рождения Л. Н. Толстого дало Государственной Академии Художественных Наук повод подвергнуть специальному изучению эстетические воззрения писателя. В центре поставлено его произведение „Что такое искусство“ (1897). Первая часть настоящего сборника представляет собою научный комментарий к этому именно произведению: статья П. Н. Сакулина дает общую характеристику и оценку трактата; Т. И. Райнов определяет место трактата в эволюции эстетических взглядов Толстого и в соотношении с развитием его художественного творчества; в статье Б. В. Горнунга рисуется литературное окружение, которое в известной мере обуславливало оформление трактата; П. С. Попов выясняет отношение Толстого к эстетическим теориям иностранных ученых, на которых он ссылается в своем произведении; наконец, в статье В. П. Зубова говорится о том, как специальная критика девяностых годов встретила трактат Толстого, и следовательно, какое место принадлежит Толстому среди русских теоретиков того времени. Во вторую часть сборника вошли статьи Н. К. Гудзия, И. Р. Эйгеса и М. И. Фабриканта, которые, на основании разнородного материала, освещают общие взгляды Толстого на искусство (на литературу, музыку и изобразительные искусства). В целом сборник стремится охарактеризовать существенные стороны эстетики Льва Толстого.

Июнь 1929 г.

Редакция.

ТРУДОВАЯ ЭСТЕТИКА

I

Произведение Л. Н. Толстого «Что такое искусство» не есть научный трактат строгого типа. Правда, ученый аппарат налицо (цитируются и критикуются многочисленные труды по эстетике). Но вся манера изложения и весь характер аргументации, — начиная с пародийного описания оперной репетиции, которым в сущности открывается рассуждение, — изобличают в авторе художника-мыслителя, занятого прежде всего процессом своего самоопределения.

Творческая жизнь Льва Толстого являет картину непрерывной динамики.

Общеизвестны этапы, через которые прошла идейная эволюция Толстого. Гениальный представитель упадочного класса, он с подлинной драматической силой выразил психоидеологию исторического периода, находившегося «на грани двух культур». Еще в самом начале шестидесятых годов XIX века Толстой громко возвысил свой голос против культуры дворянского класса. Юридическое освобождение крестьян только что совершилось. Шла «эпоха великих реформ». Либеральная часть общества была охвачена лирическим пафосом преобразований; говорили о прогрессе, о науке и просвещении. А Толстой как раз в это время бросает дерзкий вызов обществу, утверждая, что вера в прогресс — простое суеверие, что вся европейская цивилизация — ложь, созданная на потребу привилегированного меньшинства, т. н. «незанятых классов». Как новый Давид, смело поднял он пращу беспощадной критики на Голиафа старой культуры, на ее науку, искусство и литературу, «Литература, также как и откупа», — писал Толстой в 1862 году, — «есть только искусная

8

эксплоатация, выгодная только для ее участников и невыгодная для народа». Отрицание делалось во имя интересов «народа», во имя «9/10 населения, т. н. простого, рабочего народа». В этом состояло раннее «народничество» Толстого. Разночинец уже пришел, принес с собой элементы демократической культуры и начал свое культурное и политическое «хождение в народ». Дворянин Толстой остро сознавал, что его класс теряет свою гегемонию, и что аристократическая культура должна умереть, уступив свое место культуре демократической, точнее, всенародной. Другое дело, какое содержание вкладывал Толстой в это понятие, но его целеустремленность — ясна: отрекшись от барской культуры, он лелеет идеал всенародного и всечеловеческого братства. В этом суть его «учения», как определилось оно в окончательной форме. Соответственно идеологической эволюции, развертывалось и литературно-художественное творчество Толстого. Он начал, как подобает дворянскому писателю. На первых порах никто не

усматривал в его творчестве резкого разрыва с традициями пушкино-гоголевского периода. Литераторы с хорошо наметавшимся глазом подчеркивали связь молодого Толстого с манерой Тургенева, которому, между прочим, посвящен рассказ «Рубка леса» (1855). В шестидесятых годах создается величавая эпопея «Война и мир», в семидесятых — грандиозный роман «Анна Каренина». Дворянский стиль художественного реализма в его крупноместном оформлении нашел здесь блестящее выражение. Толстой занял видное место среди величайших романистов мира. Иностранная критика объявила его Шекспиром прозы и причислила к тем мировым гениям искусства, «которые кладут печать своего имени на целый век». И после «Исповеди» (1884) Толстой пишет такие произведения, как «Крейцера соната» (1889), «Плоды просвещения» (1889), «Воскресенье» (1899). Как будто его литературный стиль остается прежним. Но в действительности назревала целая революция стиля. Уже характер тематики вышеназванных произведений сигнализировал поворот в сторону народной жизни. Давно уже Толстой носится с мыслью написать роман из крестьянской жизни, переселенческий или какой

9

другой. Мало того, он определенно ищет и вырабатывает себе новый стиль, который можно назвать народным стилем. Еще в шестидесятых годах Толстой поставил, повидимому, парадоксальный вопрос, кому у кого учиться. Выходило так, что деревенские ребята любого беллетриста поучат искусству рассказывать были жизни. В период издания яснополянского журнала Толстой пишет небольшие рассказы для детей и народа. Этот жанр приобретает в его глазах всё большую и большую важность. «Чем люди живы» (1882), «Где любовь, там и бог» (1885), «Свечка» (1886), «Три старца» (1886), «Сказка об Иване дураке» (1886) и подобные произведения образуют целую серию, свидетельствующую, что наш художник выходит на какую-то новую дорогу творчества. «Власть тьмы» (1886), «Хозяин и работник» (1895) и особенно «Алеша Горшок» (1905) — уже настоящие шедевры «народного» стиля Толстого.

Само собою разумеется, художественные искания Толстого неизбежно сопровождалась работой его теоретической мысли. Как всякий большой художник, он сознательно относился к процессу и задачам творчества. С самых первых шагов своей писательской деятельности Толстой думает об искусстве и литературе. В известные моменты его думы сгущаются и обостряются. Это должно было происходить тогда, когда в русской литературной жизни назревали большие перемены, и когда он сам чувствовал настоятельную потребность в пересмотре своей литературной идеологии. Уже в пятидесятых годах вокруг Толстого шли литературные споры: на знамени одних стояло имя Пушкина, на знамени других — имя Гоголя. В первом видели символ чистой художественности, во втором — символ социального творчества. Жизнь уже предъявляла к литературе свои властные требования. Социальная беллетристика и в частности обличительная литература щедринского стиля заняли всю авансцену литературной жизни. Толстой не остался безучастным к тогдашней борьбе литературных мнений: он стал под знамя чистой художественности, рядом с критиками Анненковым и Дружининым. В этом духе произнес он 28 января 1859 г. свою вступительную речь в Обществе любителей российской словесности. Председатель Общества,

А. С. Хомяков, возражал ему, и, по признанию самого Толстого, произвел впечатление на молодого писателя. Шестидесятые и семидесятые годы — время глубоких размышлений Толстого над вопросами искусства: ведь вся социальная и литературная жизнь была тогда на переломе. В письме к Н. Н. Страхову от марта 1872 г. Толстой констатировал знаменательное явление, которое заметил, конечно, уже давно, а именно: с одной стороны, кризис искусства образованных классов, «упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи, поэзии», и, с другой стороны, симптоматически важный интерес к народному искусству, «стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода — музыки, живописи, и украшения, и поэзии». Умирает «господское» искусство, и призывается к новой жизни искусство «народное», крестьянское. Искусство господское может возродиться лишь путем приобщения к «народности». Нарисовав кривую литературного движения, Толстой комментирует ее так: «Последняя волна, поэтическая парабола, была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю; другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст, а Пушкина период умер, совсем сошел на-нет... Счастливы те, кто будет участвовать в выплывании. Я надеюсь». Толстой, как мы видели, действительно участвовал в этом «выплывании». Искусство периода народничества (передвижники в живописи, «могучая кучка» в музыке и т. п.) и демократическая эстетика того времени, видимо, не прошли бесследно для Толстого. Чем дальше, тем напряженнее вникает наш художник в проблему искусства, от времени до времени формулируя свои взгляды. В заключении трактата сообщается, что еще пятнадцать лет тому назад автор начал писать об искусстве, надеясь «без отрыва» окончить работу. Оказалось, однако, что мысли об этом сложном предмете были тогда «еще настолько неясны», что он не мог удовлетворительно для себя изложить их. «С тех пор», — продолжает Толстой, — я не переставая думал об этом предмете и раз шесть или семь принимался писать, но всякий раз, написав довольно много, чувствовал себя не в состоянии довести дело до конца и оставлял работу». Эти показания подтверждаются

11

документально. В 1883 г. Толстой готовил статью об искусстве для одного художественного журнала, но не кончил ее. В 1889 г. он «продиктовал» В. А. Гольцеву свою «теорию искусства», и тот воспользовался ею в статье «О прекрасном в искусстве» («Русская Мысль», 1889, № 9). В то же время Толстому хотелось опубликовать свои мысли в журнале Л. Е. Оболенского «Русское Богатство», но и этого намерения он не осуществил¹). Толстой понимал исключительную ответственность своего выступления. Он продолжал упорно работать над вопросом. В девяностых годах обозначился резкий сдвиг в литературных настроениях России: с революционными лозунгами выступил модернизм (декадентство, символизм). Это послужило для Толстого новым стимулом для работы: страстно реагируя на символизм, он лихорадочно принимается писать; требует помощи от ученых людей (напр., от Н. Я. Грота), вооружается учеными цитатами из разных эстетик, изучает французских символистов и т. д. Около пятидесяти черновых рукописей хранят следы его изумительной работы над тем, что вошло потом в трактат «Что такое искусство» (1897)²)

12

Из всего сказанного явствует, что трактат Толстого об искусстве есть итог длительных

размышлений художника, и что в нем зафиксированы как его собственный писательский опыт, так и процесс его творческого самоопределения.

Толстой — своеобразен во всех проявлениях своей творческой и даже личной жизни. Он никогда не был как все. Ему трудно слить себя с каким-нибудь течением, с какой-нибудь группой или партией; он органически не может растворить себя в чужой идеологии. Часто он идет к цели, общей с другими, но непременно своей дорогой. Пусть другие следуют за ним, а он всегда сам по себе. И жил, и умер, и похоронен он не так, как другие. Таков Толстой и в своем учении. Таков Толстой и в своей эстетике.

Защищая свое понимание искусства, автор горячо полемизирует с другими художниками и теоретиками. Трактат эмоционально окрашен. Здесь нет ни одной холодной строки. Не только потому, что автор говорит о деле, интимно ему близком, но главным образом потому, что он смело ополчился против господствующих мнений и вкусов. Он выступает перед нами революционером эстетики.

Толстой часто бывает максималистом в своих суждениях. Он признается сам, что как раз в вопросе об искусстве ему приходилось высказывать крайние мысли, в которых не было объективной истины. В 1883 г. он писал: «Я, осердясь на блох, и шубу в печь, т. е. решил, что всё т. н. искусство есть огромное зло, — зло, возведенное в систему. Потом, когда я остыл немного, я убедился, что я был не совсем справедлив». Когда Толстой уже в девяностых годах писал свой трактат, он «остыл немного», но всё еще был достаточно накален. Порою чувствуется, что он сдерживает себя, хочет спокойно и методически взвесить вопрос, обсудить его с научной объективностью, но это плохо удается ему.

Толстой знает, что многие его мысли производят впечатление «безумных парадоксов», и не боится этого. Напротив, в нем говорит психология борца, который хочет быть неумолимо последовательным и идти до крайнего предела. «Положение это, я знаю», — пишет он, — «очень странно и кажется парадоксальным, а между тем... необходимо должны будем допустить его». И еще резче: «То, что я говорю,

13

будет принято как безумный парадокс, на который можно только удивляться, и все-таки я не могу не сказать того, что думаю».

Статья «Что такое искусство» — толстовское «Не могу молчать» в области эстетики. Он негодует, бичует, бросает парадокс за парадоксом, оттачивая и нарочито заостряя их. Окажутся фактические неточности, даже внутренние противоречия: что за беда! Важно высказать главное и высказать со всею силой несокрушимого убеждения. Творец великих парадоксов, весь Толстой, может быть, не что иное, как «безумный парадокс» XIX века.

История человечества однако знает цену великим безумцам и их гениальным парадоксам. Надо уметь понимать ход их мысли, уметь читать их произведения.

В парадоксальном труде Толстого есть глубокая стержневая идея, которая явственно проходит через все его рассуждения. Ее-то и нужно вскрыть. Тогда трактат выступит перед нами во всем своем историко-культурном значении, как проповедь трудовой эстетики.

II

Выше указаны те психологические коэффициенты, которые осложняют аргументацию автора: их необходимо учитывать при оценке статьи «Что такое искусство». Тем не менее трактат этот имеет свою методологию и построен на определенных научных предпосылках.

Проблема искусства рассматривается Толстым на широком фоне исторической эволюции. Он хочет мыслить не догматическими абстракциями, а историческими категориями; хочет применять к явлениям не абсолютный, а относительный критерий.

Толстой существенно отступает здесь от тех принципов, которых держался, напр., в шестидесятых годах. Тогда он был решительным противником «исторического воззрения», «неизменных исторических законов» и веры в прогресс. Принципу исторической обусловленности и относительности он противопоставлял «вечное начало», заложенное в явлениях жизни. «Я не вижу», — писал он, — «никакой

14

необходимости отыскивать общие законы в истории, не говоря уже о невозможности этого. Общий вечный закон написан в душе каждого человека. Закон прогресса, или совершенствования, написан в душе каждого человека и, только вследствие заблуждения, переносится в историю. Оставаясь личным, этот закон плодотворен и доступен каждому; перенесенный в историю, он делается праздною, пустою болтовней, ведущей к оправданию каждой бессмыслицы и фатализма... Я не держусь религии прогресса, а кроме веры, ничто не доказывает необходимости прогресса».

Через тридцать лет Толстой стал иначе понимать исторический процесс: он явно опирается на принципы историзма и социологизма, сохраняя однако за собой право судить явления с точки зрения своего идеала жизни. Теперь термины «эволюция» и «прогресс» не сходят у него с языка. Он признает закономерность исторического развития и даже возможность «скачков». «Правда», — говорит он (319), — «что жизнь человечества, как и отдельного человека, движется равномерно, но среди этого равномерного движения есть как бы поворотные пункты, которые резко отделяют предыдущую жизнь от последующей». Каждой стадии исторического развития соответствует свое понимание жизни. Понимание смысла жизни есть религия жизни. Слово «религия» употребляется здесь не в конфессиональном и церковном значении, а как синоним философии жизни. Толстой говорит об этом с полной определенностью. Мы читаем у него: «В каждое данное историческое время и в каждом обществе людей существует высшее, до которого только дошли люди этого общества, понимание смысла жизни, определяющее высшее благо, к которому стремится это общество. Понимание это есть религиозное сознание известного времени и общества. Религиозное сознание это бывает всегда ясно выражено некоторыми передовыми людьми общества и более или менее живо чувствуемо всеми» (314—315). «Передовые люди общества» это — его идеологи; формулированное ими «понимание смысла жизни» или «религиозное сознание» есть идеология «известного времени и общества». Такая идеология не является обязательно религией в специфическом значении термина, но, по мнению Толстого, настоящая религия

всегда бывала высшей идеологией каждого общества. «Религии суть указатели того высшего, доступного в данное время и в данном обществе лучшим передовым людям, понимания жизни, к которому неизбежно и неизменно приближаются все остальные люди этого общества» (219). Разумеется, в силу этого, «религии» имеют только относительное значение: древние евреи «смысл жизни» полагали «в почитании единого бога и исполнении того, что считается его волей»; для древних греков религия была в земном счастье, в красоте и силе; для буддистов «смысл жизни в освобождении себя от уз животности» (219—220) и т. п.

Сопоставляя отдельные периоды в жизни человечества, Толстой приходит к идее прогресса: «Человечество не переставая движется от низшего, более частного и менее ясного, к высшему, более общему и более ясному пониманию жизни» (218—219). Наше время обладает своей религией жизни. Это, — считает Толстой нужным оговориться еще раз (317), — «не религия культа — католическая, протестантская и др., а религиозное сознание, как необходимый руководитель прогресса и в наше время». Идейное содержание современной религии состоит в следующем (317): «Религиозное сознание нашего времени в самом общем практическом приложении его есть сознание того, что наше благо, и материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении нашем между собой. Сознание это выражено не только Христом и всеми лучшими людьми прошедшего времени и не только повторяется в самых разнообразных формах и с самых разнообразных сторон лучшими людьми нашего времени, но и служит уже руководящею нитью всей сложной работы человечества, состоящей, с одной стороны, в уничтожении физических и нравственных преград, мешающих единению людей, и, с другой стороны, в установлении тех общих всем людям начал, которые могут и должны соединять людей в одно всемирное братство». Христианство, по убеждению Толстого, было «огромным переворотом» в жизни человечества; «христианское религиозное сознание», — писал он, — еще не изменило, но неизбежно долженствует «изменить всё жизнепонимание людей и всё внутреннее

устройство их жизни» (319). Это — одна из основных идей Толстого. Но он не приписывает учению Христа какой-то монополии на истину: идея всемирного братства провозглашалась «всеми лучшими людьми прошедшего времени» и повторяется «лучшими людьми нашего времени», следовательно, — могли бы мы прибавить, — также социалистами и коммунистами. В трактате мы, действительно, находим следующие строки (343): «Как бы различно по форме ни определяли люди нашего христианского мира назначение человека, признают ли они этим назначением прогресс человечества в каком бы то ни было смысле, соединение ли всех людей в социалистическое государство или коммуны, признают ли этим назначением всемирную федерацию, признают ли этим назначением соединение с Христом или соединение человечества под единым руководством церкви, — как бы разнообразны по форме ни были эти определения назначения жизни человеческой, все люди нашего времени признают, что назначение человека есть благо; высшее же в нашем мире, доступное людям, благо жизни достигается единением их между собой». «Благо», которое тут имеется в виду, не содержит в себе ничего специально аскетического или мистического: это благо — «и материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное».

Разрешению социально-экономических проблем Толстой придает существенное значение. Это нужно сказать прежде всего об аграрном вопросе, который положительно мучил его. О нем идет речь и в трактате. Толстой упрекает науку за невнимание к такому «бедствию народа», как «безземельность пролетариата, существующая на Западе», и считает ложью учение политической экономии, «что земельная собственность, как и всякая другая, должна всё более сосредоточиваться в руках малого числа владельцев, как это, например, утверждают современные марксисты» (360). В девяностых годах XIX в. марксизм только что начал развиваться в России, и Толстой не обнаруживает большой осведомленности по части марксизма. В другом месте (229) он относит марксизм к числу научных теорий, оправдывающих «то ложное положение, в котором находится известная часть общества», так как «теперь столь распространенная теория

17

Маркса» учит «о неизбежности экономического прогресса, состоящего в поглощении всех частных производств капитализмом». Пролетарско-революционная сущность марксизма ускользнула от внимания Толстого. Его социальное мировоззрение связано, конечно, с интересами крестьянства, а не революционного пролетариата. Однако, и помимо аграрного вопроса, Толстой понимает остроту социально-экономического положения. Огромное большинство людей, — рассуждает он, — «не имеют хорошего и достаточного питания». То же самое следует сказать о жилище, одежде и всех первых потребностях человека; кроме того, большинство вынуждено «сверхсильно непрестанно работать». «И то и другое бедствие очень легко устраняется уничтожением взаимной борьбы людей, роскоши, неправильного распределения богатств, вообще уничтожением ложного, вредного порядка вещей и установлением разумной жизни людей» (362).

В научном плане Толстой может делать, и, действительно, делает ошибки, но ему, идеалисту и моралисту, важнее всего то, что лучшие люди прошлого и настоящего стремятся ко всемирному братству людей. В этом религия жизни нашего времени.

Уже из предыдущего видно, что всякой идеологии Толстой приписывает историческую детерминированность. Более того, он убежден, что каждая теория создается и поддерживается известным строем жизни, который она идеологически оправдывает, и что теории живут лишь «до тех пор, пока не уничтожатся те условия, которые они оправдывают, или не сделается слишком очевидной нелепость проповедуемых теорий» (229). Это почти помарксистски. И уже совершенно помарксистски, во всяком случае социологически рассуждает Толстой, апеллируя к классовому принципу идеологии. В будущем он ждет «уничтожения взаимной борьбы людей», как ждут этого и коммунисты, говоря о бесклассовом обществе будущего, — но в истории он видит ярко выраженную классовую борьбу. «Человечество», «общество», термины столь обычные для Толстого, в известных случаях мыслятся им как совокупность общественных классов. Правда, обычно он говорит только о двух классах: о господствующем, привилегированном

18

классе эксплуататоров и о трудовом народе (без дальнейшей его дифференциации). Классовым

расслоением, по мнению Толстого, обуславливаются крупные явления в истории идеологий. Так высшие сословия, в руках которых были власть и богатство, держались внешних форм католической религии (хотя уже утратили настоящую веру), единственно потому, что «считали это для себя не только выгодным, но и необходимым, так как учение это оправдывало те преимущества, которыми они пользовались» (224). Еретиками, сектантами, реформаторами (Винклер, Гус, Лютер, Кальвин) обычно выступали «люди бедные, не властвующие», ибо они стремились восстановить христианское учение о братстве и равенстве, что противоречило интересам богатых и сильных (223). Наука точно также носит классовый характер. Науки существуют для высших классов. Люди науки, обычно принадлежащие к тем же классам, стремятся «удержать тот порядок, при котором эти классы пользуются своими преимуществами», или же удовлетворить их «праздную любознательность» (356). И потому один отдел наук (теология, философия, история, политическая экономия) «занимается преимущественно тем, чтобы доказывать то, что существующий строй жизни есть тот самый, который должен быть, который произошел и продолжает существовать по неизменным, неподлежащим человеческой воле законам, и что поэтому всякая попытка нарушения его незаконна и бесполезна» (356—357); другой же отдел наук (математика, астрономия, химия, физика, ботаника и все естественные науки) или принимает абстрактный характер, не имеющий прямого отношения к жизни человеческой (по теории наука для науки) или занимается тем, «из чего могут быть сделаны выгодные для жизни людей высших классов приложения» (357). Толстой требует, чтобы наука эмансипировалась от «руководительства» высших классов, чтобы она занималась тем, «как должна быть учреждена жизнь человеческая», изучала «те вопросы религии, нравственности, общественной жизни, без разрешения которых все наши познания природы вредны или ничтожны» (358). Тогда и науки т. н. точные и опытные «будут изучаемы только в той мере, в которой они будут содействовать освобождению людей от

19

религиозных, юридических и общественных обманов или будут служить благу всех людей, а не одного класса» (364). Это и будет «истинная наука жизни», достойная служить опорой для религии жизни; она «будет стройным органическим целым, имеющим определенное, понятное всем людям и разумное назначение, а именно: вводить в сознание людей те истины, которые вытекают из религиозного сознания нашего времени» (364).

III

Свои методологические принципы и идеологические предпосылки Толстой с большой последовательностью применяет к разрешению проблемы искусства. Автор не задается целью написать курс эстетики. Многих вопросов, которые входят в состав эстетики, он не касается вовсе. В этом отношении он не может удовлетворить тех, кто видит в эстетике самостоятельную научную дисциплину. Толстого интересует основной вопрос, что такое искусство. К его разрешению он подходит двумя путями: во-первых, дает общее определение искусства со стороны его сущности и назначения и, во-вторых, оценивая искусство прошлого и настоящего, намечает черты, какими должно отличаться искусство будущего. Центральное место в этом комплексе идей занимает вопрос о назначении искусства, об его социальной функции.

Толстой желает быть научно убедительным в своих рассуждениях: он обставляет их ученым аппаратом, — фактами, почерпнутыми из истории и теории искусства. Аппарат оказался однако не без изъянов: факты часто берутся из вторых рук (эстетические учения, напр., большую частью излагаются по старой книге Шаслера «*Kritische Geschichte der Aesthetik*», 1872 года), характеристики не всегда точны, и оценки нередко весьма субъективны. В последнем признается и сам автор. Непокколебимо веря в объективность своего критерия, он готов признать субъективность своих суждений по отношению к отдельным явлениям. Напр., своей качественной квалификации художественных произведений он не придает «особенного веса», так как, — оговаривается он (328, прим.), — «я, кроме того, что недостаточно сведущ во всех родах

20

искусства, принадлежу к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом». Следовательно, нетрудно было бы вступить с Толстым в спор на научной почве или по поводу отдельных его суждений. Но для моей цели важнее всего выявить основные идеи трактата. Тут Толстой по-своему необычайно логичен: его рассуждения представляют стройную цепь силлогизмов, вытекающих из его социально-позитивного взгляда на искусство.

Искусство есть «одно из условий человеческой жизни», «одно из средств общения людей между собой», «одно из орудий общения, а потому и прогресса, т. е. движения вперед человечества к совершенству». Есть и другие средства общения, напр., слово, наука. Отличительная особенность искусства состоит в том, что «искусством люди передают друг другу свои чувства». Художник «заражает» своим чувством других людей. При этом для искусства характерно то, что художник, «с целью передать другим людям испытанное им чувство, снова вызывает его в себе», чтобы выразить его внешними знаками, «посредством движений, линий, красок, звуков, образов». В этом Толстой видит самую специфическую черту искусства, как такового; к этому сводится его определение искусства. Это определение нельзя считать неуязвимым, но в нем заложена большая идея о социальной функции искусства, об его способности воздействовать на воспринимающего субъекта, «заражать» его известным чувством. Толстой подробно развивает тезис о «заразительности» искусства. Известно, что марксистские теоретики охотно принимают это в сущности бесспорное положение.

«Искусство есть духовный орган человеческой жизни», заявляет Толстой. «Искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство». Отсюда — непрерываемая важность содержания. «И как происходит эволюция знаний, т. е. более истинные, нужные знания вытесняют и заменяют знания ошибочные и ненужные, так точно происходит эволюция чувств посредством искусства, вытесняя чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей, более добрыми, более нужными для этого блага. В этом назначение искусства. И потому по содержанию своему искусство

21

тем лучше, чем более исполняет оно это назначение, и тем хуже, чем менее оно исполняет его». Толстой, так сказать, держится принципов эстетики содержания (*Inhaltsästhetik*). Как общее правило, искусство выражает религию жизни своего времени. Так это было в старые времена у евреев, греков, магометан, христиан. Об этом свидетельствует вся история искусства.

«Искусством в полном смысле этого слова» всегда считали то искусство, которое передает чувства, «вытекающие из религиозного сознания людей». Всякое другое искусство признавалось его извращением и отрицалось. От этой здоровой точки зрения отступили однако европейцы в тот период своей культурной истории, когда «люди высших классов потеряли веру в церковное христианство», когда они оказались без всякой религии. Тогда искусство утратило свое высокое назначение. Служа потребностям безрелигиозных классов, оно стало бессодержательным и внешне-формальным. Новейшие, уже патологические его проявления можно видеть в декадентстве и символизме. Теоретики искусства, эстетики, как покорные слуги высших классов, санкционировали создавшееся положение вещей. За малыми исключениями (напр., за исключением Верона и Сёлли) эстетики от Баумгартена до теоретиков символизма строят свое учение на принципах красоты и наслаждения. Всей мощью своей аргументации Толстой обрушивается на господскую эстетику и господское искусство. Лучше не иметь никакого искусства, чем такое искусство, т. е. искусство «патриотическое», «церковное», «военное», и «утонченное, собственно развратное, доступное только людям праздных, богатых классов, угнетающих других людей» (выражения, выкинутые цензурой). Напрасно люди высших классов думают, что их искусство имеет «значение истинного общечеловеческого искусства». Великое самообольщение! Если не ходить далеко, не брать всего земного шара, а ограничиться только Европой и Россией, то и тут очевидно, что рядом существуют, по крайней мере, два искусства: искусство народное и искусство господское. Искусство народное в сущности относится к более высокому типу творчества. Искусство высших классов «пришло к тупику» и «сошло на нет». «Наше утонченное искусство могло возникнуть

только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство... Освободите рабов капитала, и нельзя будет производить такого утонченного искусства». Искусство высших классов никогда не может сделаться искусством всего народа. «Искусство будущего — то, которое действительно будет — не будет продолжением теперешнего искусства, а возникнет на совершенно других, новых основах, не имеющих ничего общего с теми, которыми руководится наше искусство высших классов».

Судьбу искусства Толстой теснейшим образом связывает с судьбой науки: это — сердце и легкие одного организма. Наука вырабатывает истины, искусство переводит их «из области знания в область чувства». Искусству нужно научно-разумное и высокое содержание. Когда наука будет выполнять свое назначение, т. е. «вводить в сознание людей те истины, которые вытекают из религиозного сознания нашего времени», тогда и искусство, «всегда зависящее от науки, будет тем, чем оно может и должно быть, — столь же важным, как и наука, органом жизни и прогресса человечества».

Искусство не развлечение и забава, а «великое дело».

Искусство может быть хорошим и полезным или дурным и вредным в зависимости от того, как художники понимают «смысл жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни». Толстой детально разрабатывает вопрос, чем должно быть хорошее искусство по своему содержанию и по своей форме. Оно будет служить не одному классу, тем более классу привилегированному, а всему народу, который будет ценителем и потребителем искусства. Это — «братское,

всенародное» искусство. Его содержанием сделаются высшая религия жизни, как ее понимают лучшие люди, или, по крайней мере, простые, житейские чувства, необходимые для радостного общения людей между собою. «Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их; форма же искусства будет такая, которая была бы доступна всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения».

23

Искусство должно быть всенародным, и должно ориентироваться на народ, на «настоящего рабочего человека», удовлетворять требованиям «больших масс людей, находящихся в естественных трудовых условиях». «Искусство господское» — угрожающий пример. Применяясь ко вкусам «незанятых классов», оно стало искусственным и худосочным; «обеднение содержания» — неизбежное следствие. Ведь «круг чувств, переживаемых людьми властвующими, богатыми, не знающими труда поддержания жизни, гораздо меньше, беднее и ничтожнее чувств, свойственных рабочему народу». Искусство и художник должны жить одной жизнью с трудовым народом. Последней идее Толстой придавал огромную важность. Своим художественным творчеством, всей публицистикой и, наконец, своей жизнью он убежденно и неутомимо пропагандировал трудовое начало жизни. Конечный идеал общества представлялся ему в виде трудового «благоустроенного общества без насилия», в виде свободной земледельческой общины, коммуны, — сказали бы мы, — с демократическим строем культуры. Толстой развивает целую теорию труда, являющегося источником трудового миропонимания. Только в атмосфере труда может человек понять истинный смысл жизни. Смело и твердо заявлял Толстой: «Для того, чтобы понять жизнь, я должен понять жизнь не исключений, не нас, паразитов жизни, а жизнь простого трудового народа, — того, который делает жизнь, и тот смысл, который он придает ей». Трудовой народ владеет трудовой правдой, т. е. высшей истиной, тогда как «незанятые» классы живут в узком и ложном кругу понятий. Люди, заинтересованные в сохранении социальных привилегий, любят ссылаться на общественный «закон» о разделении труда, считая его научно неопровержимым, и, в частности, находят неизбежным и справедливым профессионализм ученых и художников. Толстой решительно отвергает подобный «закон». Учение о разделении труда явилось в классовом обществе для оправдания социального неравенства. «Ложное разделение труда», доказывал Толстой, не что иное, как «захват чужого труда», т. е. эксплуатация трудящихся привилегированным меньшинством. Эксплоататорами

24

являются не только люди правящего класса, собственники и капиталисты, но также ученые и писатели, люди умственного труда. «Разделение труда», — полагает Толстой, — «правильно только тогда, когда особенная деятельность человека так нужна людям, что они, прося его послужить им, сами охотно предлагают ему кормить его за то, что он будет для них делать». Вообще же говоря, человек должен как можно меньше пользоваться чужим трудом. Выделившись в особую профессию, ученые и писатели освободили себя от труда физического.

Между тем умственный труд вполне совместим с трудом физическим. Последний «не только не исключает возможности умственной деятельности, не только улучшает ее достоинство, но улучшает и поощряет ее». Свой день, как известно Толстой делил на четыре «упряжки», чередуя умственный труд с физическим; в его кабинете находились пила, коса и лопата. Толстому рисуется трудовой тип писателя. Художники будущего, по его представлению, «будут жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование каким-либо трудом». Когда от художника не потребуется сложной и изысканной техники, «деятельность художественная будет тогда доступна для всех людей»; художниками будут «все те даровитые люди из всего народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности». Толстой надеется, что техника искусства усовершенствуется сама собою: «все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут, не нуждаясь, как теперь, сложного технического обучения и имея образцы истинного искусства, новые образцы настоящего совершенства, которые будут, как всегда, лучшей школой техники для художников». У такого народного художника непременно будут психология трудового человека и трудовое понимание жизни. Лишь находясь «в естественных трудовых условиях», художник может создавать произведения, которые будут полезны всем людям и будут заражать их чувствами, вытекающими из высокой религии жизни. «Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей... Назначение искусства в

наше время — в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, т. е. любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества». Таковы заключительные строки трактата, который с полным правом мы можем назвать трудовой эстетикой.

Трудовой народ, т. е. крестьянство по преимуществу, сыграл исключительную роль в жизни, учении и творчестве аристократа и помещика Льва Толстого, сознавшего обреченность своего класса и потому ложь его рафинированной культуры. Своей психологией, своим мировоззрением и своим творчеством он отражает период окончательного разложения дворянской культуры. Гигантским символом высится его образ на грани двух культур. Толстой — провозвестник новой жизни, основанной на идеях всенародного и всечеловеческого братства. Таким выступает он и в своей эстетике. Протестуя против искусства и эстетики высших классов, он строит свою эстетику на трудовых началах народной жизни. С прозорливостью гения предугадал он то направление, в каком будет развиваться искусство. У «народа» всегда была своя культурная и литературная жизнь. По мере приближения к нашему времени, творчество демократических и собственно народных слоев всё более и более возросло в своем удельном весе. Ход истории сложился теперь так, что «народное» творчество могло найти себе широкое выявление. Великая революция освободила творческие силы народа. Складываются новые формы культуры, при активном участии самих трудящихся масс. Пролетарские и крестьянские писатели создают ныне новое искусство и новую эстетику. Лев Толстой с его исканиями народного стиля, с его проповедью всенародного искусства и с его трудовой эстетикой — предтеча тех, кто идет теперь во главе движения. Он — один из ранних зачинателей той революции, которая составляет основное

содержание нашей культурной и литературной жизни.

Многие положения Толстого и при том из числа основных звучат как мысли нашего времени. История оправдала его убеждение, что творцом искусства, как и всей жизни, является трудовой народ.

Июнь, 1929 г.

Сноски

Сноски к стр. [11](#)

¹⁾ См. материалы, опубликованные Е. А. Чертковой, и ее вступительную статью в третьем сборнике «Толстой и о Толстом» (1927) под редакцией Н. Н. Гусева и В. Г. Черткова.

²⁾ М. А. Цявловский дал нам следующую библиографическую справку относительно истории печатного текста трактата. Впервые он напечатан в журнале «Вопросы философии и психологии» за 1897 г., № 5 (кн. 40), и 1898 г., № 1 (кн. 41); затем он вышел в значительно измененном виде в издании «Посредника»: «Что такое искусство» Л. Толстого (М. 1898). В том же, 1898 г., появились еще два издания: одно — типографии Е. Гербек (в двух выпусках) и другое — университетской типографии. В 1899 г. та же университетская типография и журнал «Читатель» еще раз издали «Что такое искусство». Непропущенные цензурой места напечатаны в журнале «Свободное слово», 1899, № 2, издававшемся в Лондоне под редакцией В. Г. Черткова. Места эти воспроизведены потом в статье Вл. Бонч-Бруевича «Л. Н. Толстой об искусстве», напечатанной в журнале «На литературном посту», 1928, № 1. В одиннадцатом издании (в издании С. А. Толстой) «Сочинений гр. Л. Н. Толстого» (М., 1903) трактат помещен (в XIII т.) в редакции «Посредника», однако, с некоторыми, правда, незначительными отличиями. В своем изложении я цитирую трактат Толстого по XVII т. «Сочинений графа Л. Н. Толстого» (изд. 12-е, М. 1911).

ЭСТЕТИКА ТОЛСТОГО И ЕГО ИСКУССТВО

I

К своей художественной работе Толстой был всегда очень требователен. Даже и после многократных переделок и исправлений своих произведений, он редко оставался ими доволен. Но, среди этого обычного, будничного и делового недовольства творца ходом и результатом своей работы, Толстого посещали особые, критические, переломные настроения по отношению ко всему его творчеству в целом. Тогда он испытывал потребность в коренном пересмотре всего направления, всего стиля и задач своей художественной работы. Эта потребность мгновенно удовлетворялась — пересмотр обращался в суд, а суд, даже не требуя и не давая времени для отправления всей процедуры судебного разбирательства, исчерпывался решительным, категорическим вердиктом — обвинительным. На все прошлое клался размахистый крест, и возвещалось начало новой эры творчества.

На жизненном и творческом пути Толстого мы — на уровне 1860 года. Художнику перевалило за тридцать. Он — счастливый автор «Детства», «Отрочества» и «Юности», севастопольских рассказов, «Альберта», «Люцерна», «Трех смертей» и др. вещей, которые нам кажутся теперь работами высокого достоинства. Не всё давалось ему в это время столь же удачно. Не ладилась работа над будущими «Казачками». Не особенно счастливо сложился первый опыт романа в «Семейном счастье», и автор болезненно воспринимал эту неудачу. Да, наряду с огромными успехами были и разочарования. Но общий баланс всего созданного, казалось бы, не давал Толстому повода отречься от всего своего художественного прошлого.

28

И, однако, в 1860 году он осудил его со всею страстностью и категоричностью, присущей его приговорам. Правда, это осуждение по своей форме не достаточно лично. Кажется, что оно носит слишком общий и абстрактный характер, чтобы иметь в виду именно индивидуальное и конкретное творчество Толстого. Но так это всегда у Толстого. Чем глубже он затронут лично, тем общее, тем универсальнее и категоричнее его приговоры.

Он пишет Фету: «... есть бессознательное глупое желание знать и говорить правду, стараешься знать и говорить. Это одно из мира морального, что у меня осталось, выше чего я не мог стать. Это одно я буду делать, только не в форме вашего искусства: искусство есть ложь, а я уже не могу любить прекрасную ложь».

Итак, прежде, до сих пор, Толстой любил и «делал» эту «прекрасную ложь». Как он пишет в том

же году Чичерину, эта ложь даже и не прекрасна. Искусство — «уродство и пакость, которой я слишком много видел вокруг себя мерзких примеров, чтобы не ужаснуться». Отныне Толстой будет служить только «правде».

Если поверить ему, кончился один период художественной его истории и должен был начаться другой.

И, что особенно любопытно — Толстому кажется, что первый период должен кончиться потому, что он не соответствует его новым теоретическим представлениям о задаче искусства. В этом заключается предпосылка, состоящая в том, что художник должен творить непременно в согласии со своими эстетическими воззрениями.

Не будем разбираться сейчас в том, удалось ли Толстому после 1860 года приспособить свое художественное творчество к своим новым понятиям о задачах искусства.

Отметим только, что после 1860 года его творчество достигает расцвета. В 60-х гг. появились «Казачья», «Поликушка», «Война и мир». В течение 1873—77 гг. писалась и выходила «Анна Каренина». Казалось бы, при всей требовательности Толстого к своему художественному творчеству, он мог бы быть им доволен хотя бы настолько, чтобы

считать его скорее положительно, чем отрицательно ценным.

Но вот, откликаясь в 1882 году на просьбу Н. А. Александрова, издателя «Художественного Журнала», дать в этот журнал что-нибудь по вопросу о природе и задачах искусства, Толстой пишет, между прочим: «И вот, в тумане этой теории, оправдывающей похоть людскую, я жил и, как говорится высоким слогом, служил искусству 30 лет... Я делал то, что делают все так называемые художники: я выучился бесполезному мастерству, но такому, которым мог щекотать похоть людскую и писал книжки о том, что мне взбретет в голову, но только так подделывал их, чтобы щекотать похоть людскую и чтобы мне за это платили деньги... Но лет 8 тому назад я вернулся к той простой истине, которую знает всякий человек, рождаясь на свет, что жизнь есть благо не одно личное, а благо общее и на этом знании поверял свою жизнь. И рассчитываясь сам с собой, я увидал, что в том деле, которое я делал, не было ничего высокого... и что вся эта теория искусства, которой я служил, есть большой, огромный соблазн, т. е. обман, скрывающий от людей благо и вводящий их в зло».

Итак, оказывается, что согласно признанию Толстого, и после 1860 года, как было и до того, его художественное творчество шло ложным путем. Эта ложь проистекала будто бы от того, что в своей художественной практике Толстой следовал ложной теории искусства. Опять и здесь — предпосылка, уже знакомая нам, будто в своем художественном творчестве он, да и вообще все художники руководятся некоторыми теоретическими представлениями о задачах искусства.

До 1874—75 года (как выходит, если отсчитать 8 лет от 1882—1883 г.) Толстой не видел порочности и пагубности своей прежней эстетической теории. Но в этот момент он, якобы, прозрел. И, прозревши, осудил не только свою старую эстетическую теорию, но и отвечавшую ей художественную практику. И, как с ним всегда бывало в подобных случаях, поняв по-новому задачу искусства, Толстой вознамерился отныне следовать в своем художественном творчестве той

«простой истине», к которой он «возвратился» после периода ее долгого забвения. С. А. Толстая записала в своем дневнике под 1879 годом такое заявление Толстого: «Если буду опять писать, то... напишу совсем другое, до сих пор всё мое писание были одни этюды».

Прошло 20 лет. За это время были написаны «христианские» рассказы («Чем люди живы», «Где любовь, там и бог» и т. д.), «Власть тьмы», «Смерть Ивана Ильича», «Дьявол», «Крейцерова соната», «Плоды просвещения», «Хозяин и работник» и другие вещи.

Было ли это «совсем другое», чем «до сих пор»? В 1897 году, работая над статьей об искусстве, Толстой вновь оглядывался на свое прошлое, расценивая его с точки зрения своих теперешних понятий о сущности и задачах «хорошего» искусства. Пересмотр и на сей раз привел Толстого к осуждению всего своего художественного прошлого. Он писал: «свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства, за исключением рассказа «Бог правду видит»... и «Кавказского пленника»... И хотя тут же не говорится, что искусство Толстого до 1897 года оказалось столь «дурным» вследствие следования ошибочным представлениям о задачах искусства, но это у Толстого само собой разумеется, и он об этом уже не считает нужным упоминать. Осудив свое художественное прошлое с его плохой эстетикой, он вновь озабочен одной мыслью о будущем. Он заносит в свой дневник под 1897 годом: «Моя работа над «Искусством» многое уяснила мне. Если бог велит мне писать художественные вещи, они будут совсем другие. И писать их будет легче, и труднее. Посмотрим».

Итак — опять «новый» период творчества на почве «нового» понимания «хорошего» искусства. Был ли этот период последним? Окончательно ли утвердился Толстой в понимании задач искусства, сформулированном в 1897 году?

Его мысль, направленная на осмысление его художественной деятельности, работала, не переставая, до самого конца его жизни. Под 1908 годом А. Б. Гольденвейзер

отметил в своем дневнике слова Толстого: «Я много думал сегодня об искусстве»... Не думают «много» о вопросе, не возбуждающем сомнений. Очевидно, они были не чужды Толстому. Он старался разрешить их, снова и снова передумывая написанное 11 лет перед тем в статье об искусстве. И Гольденвейзер записал конец только что приведенной фразы: «перечел свою статью, и, должен сознаться, согласился со своими мыслями».

Следовательно, понимание задач «хорошего» искусства осталось у Толстого в 1908 году тем же, что и в 1897 году.

Но оглядываясь в те же девятисотые годы на свое художественное творчество, Толстой, как и прежде, остается им недовольным. Его художественные произведения кажутся ему «художественной болтовней»: так записал Гусев в дневнике заявление Толстого от 1903 г. А в 1909 году он зарегистрировал и другую, аналогичную самооценку: «Как в балагане выскакивает наружу паяц и представляет разные фокусы для того, чтобы завлечь публику вовнутрь, где настоящее представление, так и мои художественные произведения: они привлекают внимание к моим серьезным вещам». Если бы Толстой думал, что его художественное творчество, хотя бы последнего периода, соответствовало тем задачам, какие он поставил искусству в 1897 г. и с

которыми «согласился» и в 1908 году, он не отозвался бы об этом творчестве так пренебрежительно. Ясно: и перед концом своей художественной деятельности Толстой осуждал эту деятельность за ее несоответствие правильно понятым задачам искусства.

Итак:

1. Толстой считал необходимым, чтобы его художественное творчество находилось в согласии с его теоретическим пониманием задач хорошего искусства.
2. Толстой признавался неоднократно, что у него это понимание несколько раз изменялось.
3. При этом он указал, что за каждый истекший период (а таких было несколько), он, действительно, руководился определенной теорией, но только не той, которую он признавал правильной по истечении периода, а другою, ложною.

Так ли было в действительности?

32

II

Начнем с вопроса о переломах в понимании задач искусства, испытанных Толстым, по его признанию, несколько раз.

Прежде всего, нужно отдать себе отчет в том, что, именуя нередко свои представления о «хорошем и дурном» искусстве — «теорией», Толстой употреблял это слово в довольно условном смысле.

Если под теорией искусства подразумевать нечто противоположное нормативной оценке, т. е. выражение чисто познавательного отношения к искусству, как одному из явлений и фактов культуры, то у Толстого почти не найти «теории» искусства. Даже его трактат «Что такое искусство» не вполне подходит под понятие такой теории. В этом сочинении Толстой занят не столько анализом своеобразного объекта, каким является искусство на ряду с правом, нравственностью, наукой и т. д., сколько страстным изобличением «дурного» искусства и прокламированием искусства «хорошего». Собственно же «теоретическое» определение искусства играет у него здесь роль трамплина, от которого он отталкивается в критике и нормировании искусства. Эта «теория» сводится к указанию на роль, так называемого, заражения в искусстве, и во всем трактате, занимающем около 9 печатных листов, ей уделено едва несколько страниц. Очевидно, что даже и этот трактат Толстого является «теоретическим» в очень условном смысле.

Если под «теорией» искусства понимать более или менее методическое и систематическое развитие ряда понятий о природе искусства и его нормах, то и такой «теории» у Толстого почти не окажется. Опять-таки, в наиболее систематическом сочинении об искусстве, каким является упомянутый трактат «Что такое искусство», до настоящей систематичности очень далеко. В подтверждение этого достаточно сослаться хотя бы на то, что, определяя искусство, как деятельность, рассчитанную на заражение людей «чувством», Толстой ни одной минуты не остановился на выяснении того, как он понимает «чувство», и в чем, собственно,

состоит «заражение» чувствами в искусстве. Остановиться же на этом ему следовало бы не только потому, что понятие о «чувстве» и «заражении» принадлежат к числу многомысленных и спорных в литературе, но и потому, что у самого Толстого их употребление полно неясностей. Например, он настойчиво противопоставляет чувство — мысли, но в ряде решающих мест трактует чувство таким образом, что едва ли можно говорить об его противоположности мысли. Во всех таких случаях чувству Толстой приписывает некоторое смысловое содержание. Идет ли речь о чувствах, «вытекающих из любви к... богу и его закону», или о чувствах, «передающих чувство радости жертвы личным благом для блага народа или для возвеличения предков и поддержания их преданий», — не может быть сомнений в том, что все эти и подобные им «чувства» в каком-то отношении насыщены мыслью — о боге, о его законах, о благе личном и благе народа и т. д. Однако, Толстой так мало заинтересован действительно систематическим и методическим развитием своих эстетических воззрений, что, повидимому, даже и не подозревал о необходимости и законности постановки вопросов, вроде только что указанных.

Он далек от систематичности не только тогда, когда пытается безоценочным образом описать и определить факт искусства, но даже и в тех случаях, когда предается оценке и нормированию искусства, т. е. делу, которому по преимуществу посвящены две его крупнейшие работы об искусстве: — «Что такое искусство» и «О Шекспире и о драме». Было бы чрезвычайно трудно облечь оценки и нормы, выдвигаемые здесь Толстым, в форму более или менее разработанного канона искусства, указывающего со всей определенностью и полнотой нормы и критерии хорошего искусства, его формы и разновидности, допустимые и недопустимые приемы художественной обработки материала и т. д. По всем этим вопросам у Толстого можно найти очень много данных, но их надо искать, да и самые вопросы во всей их догматической определенности и падантической полноте и точности еще надо поставить. И только тогда соответствующие мысли Толстого

можно было бы уложить (и довольно тесно) в систематические рамки настоящего канона. Всем этим мы хотим сказать, что если у Толстого была известная «теория» искусства или несколько таких теорий, то к ним не следует предъявлять требований, которым они не могут отвечать по самой своей природе.

Представления Толстого об искусстве образуют теорию в том смысле, в каком теория противопоставляется практическому деланию. Эстетическая теория Толстого была совокупностью представлений об искусстве, выработанных великим художником в обстановке его творческого дела и углубленных моралистом, продолжающим дело художника проповедью и посильным собственным примером. Когда-то, один историк философии предложил назвать «философствующими естествоиспытателями» лиц вроде: Максвелла, Маха, Больцманна, и др., пытавшихся ставить и разрешать философскими приемами вопросы, возникавшие в обстановке их естественнонаучной работы и для удовлетворения потребностей, выроставших в самом ходе этой работы. Толстого можно назвать в том же смысле философствующим художником-моралистом. Его эстетические воззрения являются теорией, приспособленной к текущим интересам и потребностям его морально-художественного творчества. Но так как это творчество

длилось много лет и проявило необыкновенную глубину и силу, то эта «теория», никогда не отсутствовавшая у Толстого, последние десятилетия его жизни достигла известной подробности, получила ряд специальных выражений и тем подала повод говорить о Толстом, как теоретике искусства. Очевидно, говорить о нем с этой стороны можно только с соблюдением вышеуказанных ограничений и предосторожностей.

Спешим заметить, впрочем, что называя теорию искусства Толстого эстетикой философствующего художника, мы вовсе не думаем умалить ее этой квалификацией. Мы очень далеки от мысли о том, что Толстой, вследствие указанного характера его эстетических воззрений, не может приниматься всерьез при систематической разработке теории искусства в науке и философии. В этом отношении мы считаем

35

несправедливым и необоснованным то высокомерное и пренебрежительное отношение к Толстому, как «теоретику» искусства, которое нередко обнаруживают или молчаливо подразумевают присяжные теоретики искусства. Не следует забывать, что Толстой, со своим огромным художественным опытом и даром сопутствующей этому опыту рефлексии, является перед нами в своих эстетических суждениях лицом, знающим изнутри то искусство, которое большинству теоретиков искусства известно только путем наблюдения извне. Пусть Толстой говорит об искусстве на своем особом языке и не умея уложить свои мысли в систематические формы научной и философской теории, — от этого его суждения ничего не теряют в своей содержательности и значительности. Обязанностью присяжных эстетиков является изучить этот язык и дать перевод выраженных на нем мыслей и наблюдений на язык науки и философии. Тогда и будет видно, чего стоит эстетика Толстого с научной и философской стороны. Но это — мимоходом. Сейчас нас интересует другое. Отдав себе отчет в том, как следует квалифицировать «род», в котором Толстой выражал свои эстетические воззрения, мы обратимся к выяснению того, в какой мере он был прав, отмечая что его эстетические воззрения, неизменно оставаясь в русле эстетики философствующего художника, радикально менялись по содержанию на протяжении его сознательной жизни и практики художника.

III

С этой целью мы рассмотрим в хронологическом порядке ход развития эстетических воззрений Толстого, отбросив его стадии на фон его эстетики девяностых и девятисотых годов, когда по его собственному мнению, его эстетические взгляды относительно устоялись и установились. Не входя здесь в подробное изложение трактата Толстого об искусстве, опубликованного впервые в 1897—98 гг., отметим только несколько характерных идей Толстого, изложенных

36

в этом трактате: с ними нам придется сопоставлять его идеи предшествующих лет.

Эти характерные идеи относятся не к вопросу о том, что такое искусство — вопросу, который всегда занимал Толстого гораздо меньше, чем другой вопрос — о том, каким должно быть искусство, «хорошее» искусство, и каким оно не должно быть, когда оно выливается в форму

«дурного искусства». Мы уже заметили, что даже в «трактате» Толстого вопросу о природе искусства вообще уделено относительно немного внимания. Еще меньше интересовался им Толстой до начала своей работы над «Что такое искусство». В этом нет ничего удивительного. Его эстетика возникла из потребностей осмысления практики художника и моралиста. А в этой практике осмыслению подлежит, конечно, не то, что такое искусство, достаточно хорошо известное, для внутреннего употребления, каждому художнику по его собственному творческому опыту. Всякого мыслящего художника, тем более — склонного к философствованию, занимает (и требует решения) именно вопрос о том, какое искусство может и должно признаваться хорошим, с тем, чтобы стремиться к его осуществлению в собственном творчестве.

Именно этот вопрос и стоит в центре работы Толстого «Что такое искусство».

В постановке этого вопроса Толстой различает две стороны. Он рассматривает отдельно вопрос «о хорошем и дурном по содержанию искусстве» и особо — вопрос об «искусстве, как искусстве, не говоря об его содержании».

Задачей искусства вообще Толстой, по одной из формулировок трактата, считает обеспечение «для людей последних живущих поколений испытывать все те чувства, которые до них испытывали люди и в настоящее время испытывают лучшие передовые люди». В соответствии с этим «по содержанию своему искусство тем лучше, чем более исполняет оно это назначение».

Всего же более и совершеннее исполняет искусство свое назначение, выражая в каждое данное время религиозное сознание, достигнутое обществом этого времени. Во избежание недоразумений, следует помнить, что «религиозное сознание»

вообще сводится у Толстого к «пониманию смысла жизни, определяющего высшее благо, к которому стремится... общество» данной эпохи. Чем лучше выражает искусство «чувства», т. е., на самом деле, весь облик душевной жизни, вытекающий для людей данной эпохи из присущего ей понимания «смысла жизни», тем выше и совершеннее искусство по своему содержанию.

Толстой не был бы философствующим художником, если бы он интересовался не столько тем, каково хорошее (по содержанию) искусство вообще, сколько тем, каково оно для нашего времени, когда приходилось творить самому Толстому.

На этот вопрос он отвечает так: «Религиозное сознание нашего времени в самом общем практическом приложении его есть сознание того, что наше благо, и материальное, и духовное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении нашем между собой. Сознание это... служит уже руководящей нитью всей сложной работы человечества, состоящей, с одной стороны, в уничтожении физических и нравственных преград, мешающих единению людей и, с другой стороны, в установлении тех общих всем людям начал, которые могут и должны соединять людей в одно всемирное братство. На основании этого-то сознания мы должны расценивать все явления нашей жизни и между ними и наше искусство, выделяя из всей его области то, которое передает чувства, вытекающие из этого религиозного сознания, высоко ценя и поощряя это искусство и отрицая то, которое противно этому сознанию...» Искусство нашего времени «должно соединять всех людей. Соединяют же всех людей только два рода чувства: чувства, вытекающие из сознания сыновности богу и братства людей, и чувства самые простые — житейские, но такие, которые доступны всем без исключения людям, как чувства веселия,

умиления, бодрости, спокойствия и т. п. Только эти два рода чувств составляют предмет хорошего по содержанию искусства нашего времени». «Христианское искусство или вызывает в людях те чувства, которые через любовь к богу

38

и ближнему влекут их к все большему и большему единению, или же вызывает в них те чувства, которые показывают им то, что они уже соединены единством радостей и горестей житейских».

Таков критерий искусства «хорошего» по содержанию. Но для совершенного искусства этот критерий недостаточен. Оно должно удовлетворять еще нескольким условиям, так сказать, формальным (условия «искусства, как искусства»).

Эти формальные условия повышают заразительность искусства, т. е. тот механизм, благодаря которому «чувства», испытанные художником, сообщаются и другим людям.

Первое условие — «большая или меньшая особенность того чувства, которое передается». «Чем особеннее передаваемое чувство, тем оно сильнее действует на воспринимающего».

Второе условие — «большая или меньшая ясность» передаваемого искусством «чувства». Она «содействует выразительности потому, что, в сознании своем сливаясь с автором, воспринимающий тем более удовлетворен, чем яснее выражено то чувство, которое, как ему кажется, он уже давно знает и испытывает и которому теперь только нашел выражение».

Третье условие заразительности — «искренность художника».

Все эти условия Толстой объединяет в одно условие — в требование, «чтобы художник испытывал внутреннюю потребность выразить передаваемое им чувство. Условие это включает в себе первое, потому что если художник искренен, то он выскажет чувство так, как он воспринял его. А так как каждый человек непохож на другого, то и чувство это будет особенно для всякого другого, и тем особеннее, чем глубже зачерпнет художник, чем он будет задушевнее, искреннее. Эта же искренность заставит художника и найти ясное выражение того чувства, которое он хочет передать. Поэтому-то..... условие-искренность — есть самое важное из всех».

«Все произведения искусства распределяются в своем достоинстве по присутствию в большей или меньшей степени того, другого или третьего из этих условий».

39

«Отсутствие одного из этих условий делает то, что произведение уже не принадлежит к искусству, а к подделкам под него».

Поддельное искусство стремится возместить отсутствие в нем формальных условий хорошего искусства разнообразными суррогатными приемами. «Приемы эти следующие: 1) заимствование, 2) подражательность, 3) поразительность и 4) занимательность».

«Производству в нашем обществе предметов поддельного искусства (с помощью названных приемов подделки. Т. Р.) содействуют три условия. Условия эти: 1) значительное вознаграждение художников за их произведения и потому установившаяся профессиональность художников, 2) художественная критика и 3) художественные школы».

Предъявляя к хорошему искусству все вышеуказанные требования по части «содержания» и «формы», Толстой, как известно, утверждал, что в современном, новоевропейском искусстве,

весьма немногие художественные произведения удовлетворяют им в той или иной степени. Преобладающая же масса современного искусства принадлежит к искусству «дурному», «поддельному».

Таков скелет эстетических идей Толстого в «Что такое искусство». Рассмотрим теперь, как относятся к ним эстетические идеи Толстого предшествующих лет (до 1897 года).

IV

Мы начнем их обзор с 1852 года. Не потому, чтобы Толстой не думал до того о задачах искусства, а потому что этим годом датируется выход в свет первого значительного художественного произведения Толстого, а нашей задачей явится в дальнейшем выяснение того, в какой степени собственное его художественное творчество соответствовало его эстетическим идеям.

В дневнике Толстого есть запись, относимая к периоду между 1851 и 1853 гг. Мы читаем в ней: «Все сочинения, чтобы быть хорошими, должны, как говорит Гоголь о своей прощальной повести («она выпелась из души моей»), выпеться

40

из души сочинителя»... В предисловии к «Детству» Толстой выразил эту мысль несколько обстоятельней: «Можно петь двояко: горлом и грудью. Не правда ли, что горловой голос гораздо гибче грудного, **но** зато он **не** действует на душу. Напротив, грудной голос, хотя и груб, берет за живое. Что до меня касается, то ежели я даже в самой пустой мелодии услышу ноту, взятую полной грудью, у меня слезы невольно навертываются на глаза. То же самое и в литературе, можно писать из головы и из сердца. Когда пишешь из головы, слова послушно и складно ложатся на бумагу; когда же пишешь из сердца — мыслей в голове набирается так много, в воображении столько образов, в сердце столько воспоминаний, что выражения неточны, недостаточны, неплавны и грубы. Может быть я ошибаюсь, но я останавливал себя всегда, когда начинал писать из головы и старался писать только из сердца».

Всё это, как мы знаем, нашло себе в 1897 г. выражение в виде основного формального требования, «чтобы художник испытывал внутреннюю потребность выразить передаваемое им чувство».

В начале своей художественной деятельности Толстой задумывался не только об этой «формальной» стороне всякого «хорошего» искусства. Его столь же серьезно занимал и вопрос о критериях «хорошего по содержанию искусства».

Но ответ на этот вопрос носился перед ним еще в неясной форме. Работая над «описанием войны» в 1852 году, он занес в дневник: «Всё сатирическое не нравится мне...» «Какое-то внутреннее чувство сильно говорит против сатиры. Мне даже неприятно описывать дурные стороны целого класса людей, не только личности». Почему так настроено «внутреннее чувство» Толстого? Ответ на это заключается в упомянутом предисловии к «Детству». Там Толстой рисует себе образ желательного для него читателя, вернее, эстетические вкусы этого читателя, для удовлетворения которых Толстой, как ему казалось, и написал свою повесть. «Чтобы быть принятым в число моих избранных читателей, я требую очень немного: чтобы вы были

чувствительны, т. е. могли бы иногда пожалеть от души и даже пролить несколько

41

слез об воспоминаемом лице, которого вы полюбили от сердца, порадоваться на него и не стыдились бы этого, чтобы вы любили свои воспоминания, чтобы вы были человек религиозный, чтобы вы, читая мою повесть, искали таких мест, которые задевают вас за сердце, а не таких, которые заставляют все смеяться»... Едва ли можно сомневаться, что эти пожелания представляют собою еще весьма несовершенное, но отчетливое по своей тенденции выражение требования 1897 года, чтобы по своему содержанию хорошее искусство возбуждало чувства, соединяющие людей в любовном общении. Толстой и в 1852 году, как в 1897 г. желает, чтобы искусство изображало то, что он называл в 1897 г. выражением христианского религиозного сознания. В дневнике 1852 г. он говорит о «моральной красоте», считая, что «простота есть первое условие» этой красоты. Он озабочен еще тем, как вызвать в читателях сочувствие герою поэтического произведения. Для этого он советует, чтобы читатели узнавали в герое «столько же свои слабости, сколько и добродетели; добродетели возможные, слабости необходимые».

Если, таким образом, и в 1852 году Толстой мечтает о том, чтобы искусство своим содержанием содействовало соединению людей, то для него тогда же возникал вопрос, к каким же людям должно обращаться искусство с этой задачей.

Он хотел бы писать «для понимающих». В предисловии к «Детству» он определял их так: «Главный признак понимающих людей — это приятность в отношениях — им не нужно ничего уяснять, толковать и можно с полной уверенностью передавать мысли самые неясные по выражениям». Но кто же может принадлежать к этому разряду «понимающих»?

Толстой знает, — что не все. В своем тогдашнем дневнике он различает «высший круг» и «народ». «Высшему кругу» понятно многое из того, чего не поймет «народ»; «что же доступного для народа может выпеться из души сочинителей, большей частью стоящих на высшей точке развития? Народ не поймет». «Слова доступны (народу, Т. Р.), как выражение мысли, но мысли недоступны. У народа есть своя литература — прекрасная, неподражаемая... Нет потребности

42

в высшей литературе — и нет ее». Не отказаться ли от «высшей литературы» и стать в уровень с народом? Толстому предносилась эта возможность. Но он отверг ее на том основании, что всякого искусственно-спускающегося до его уровня народ «станет презирать». Таким образом, должна быть одна литература для «народа» и другая — для «высшего круга». Толстой еще не видит возможности искусства, способного своим содержанием содействовать объединению всех людей. Но он чувствует потребность в существовании такой литературы. И ему кажется, что современем она сделается более возможной, чем сейчас. «Пускай идет вперед высший круг, — пишет он — и народ не отстанет, он не сольется с высшим кругом, но он тоже подвинется». Тенденция к признанию всенародного искусства наивысшим — уже налицо у молодого Толстого. В 1897 году это будет уже не тенденция, а уверенность в осуществимости такого искусства. Впрочем, даже и тогда (в 90-х гг.) Толстого будут посещать сомнения, заставлявшие его в молодости смотреть пессимистически на возможность всенародного искусства. В дневнике 1896 года есть такое место: «Всякое произведение искусства только тогда произведение искусства,

когда оно понятно — не говорю: всем, но людям, стоящим на известном уровне образования...». Повидимому, мы имеем право думать, что эстетические воззрения Толстого в 1852 году были в существенном те же, что и в 1896—97 гг. Их можно считать как бы увертюрой к зрелой эстетике Толстого.

V

В течение остальной части 50-х годов эстетическая мысль Толстого, в общем, оставалась в русле тех представлений, которые у него сложились к 1852 году.

Это нашло себе выражение, между прочим, в его речи о литературе, произнесенной в 1859 году при его вступлении в состав Общества Любителей Российской Словесности. «Литература народа, говорит Толстой в этой речи, есть

43

полное, всестороннее сознание его, в котором одинаково должны отразиться как народная любовь к добру и правде, так и народное сознание красоты в известную эпоху развития».

Выражение любви к добру и правде являлось целью искусства и для Толстого 90-х гг. Он только формулировал тогда эту задачу несколько иначе, как задачу выражения «чувств», вытекающих из братской любви людей друг к другу.

Кажется, будто вторая половина задачи искусства, как она рисовалась Толстому в 1859 году, — выражение «народного сознания красоты» — было чуждо эстетике Толстого в эпоху «Что такое искусство». В этом сочинении Толстой страстно обрушивается на учение об искусстве, как служении «красоте». Но нужно различать между разными значениями, которые придавал Толстой слову «красота» в различных контекстах.

В трактате об искусстве он понимал «красоту» как выражение того, «что нам нравится, не вызывая в нас вожеления», и настаивал на том, что понятие о красоте в этом смысле и не должно, и не может полагаться в основу определения искусства.

По реакции против подобных определений, Толстой и предлагал «откинуть путающее все дело понятие красоты». Однако, «откинув» этот термин в трактате, он, в те же годы, не был в состоянии обходиться без него, как краткого обозначения того, чего он не мог не включить под другим именем в тот же трактат.

Например, перечисляя в своей статье о Мопассане (1894) условия «истинного художественного произведения», Толстой говорит, между прочим, и о «красоте формы». В 1895 году, в предисловии к рассказам Семенова, он снова пишет, как об одном из условий хорошего искусства, о том, «насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма художественного произведения».

В 1898 году, в предисловии к роману Поленца «Крестьянин», Толстой придает термину «красота» или его эквиваленту «прекрасное» еще более расширенное значение. Он пишет здесь, что этот роман есть не только

44

«настоящее художественное произведение, но еще и прекрасное художественное произведение, соединяющее в себе в высокой степени все три главные условия настоящего хорошего произведения искусства». Затем он перечисляет эти условия в другой редакции, чем они даны в «Что такое искусство», но обнимая новой редакцией всё то, что в трактате определено в виде требований к форме и содержанию хорошего искусства. Отсюда видно, что Толстой приравнивал здесь «красоту», «прекрасное» — хорошему» в искусстве.

В те же приблизительно годы ему случалось пользоваться термином «красота» еще в одном особом смысле. В дневнике 1896 года записана одна из стадий его размышления о «красоте» во время работы над проблемой искусства. Он говорит там: «Очень важное об искусстве: что такое красота? Красота — то, что мы любим. Не по хорошему мил, а по милу хорош. Вот в том и вопрос: почему мил? Почему мы любим? А говорить, что мы любим потому, что красиво, это всё равно что говорить, что мы дышим потому, что воздух приятен. Мы находим воздух приятным потому, что нам нужно дышать и также находим красоту потому, что нам нужно любить. И кто не умеет видеть красоту духовную, видит хоть телесную и любит».

Едва ли было бы справедливо думать, что, прибегая во всех этих значениях к термину «красота», Толстой в какой-либо степени противоречил по существу тем воззрениям на искусство, которые он развил в те же годы в своем трактате об искусстве. Всего вернее было бы считать, что, пользуясь понятием красоты в других своих писаниях того времени, Толстой только пытался осветить с помощью этого термина разные аспекты одной и той же эстетической «теории».

Эта справка позволяет нам стать на правильную точку зрения и в понимании вышеприведенного определения задачи литературы в речи Толстого от 1859 года. Если он говорит там, что в задачу искусства входит не только выражение добра и правды, но и сознания красоты на известной стадии народного развития, этот взгляд нельзя противопоставлять его зрелым эстетическим взглядам 90-х годов

45

на том только основании, что в состав этого взгляда входит и понятие «красоты». Во-первых, как мы видели, этим понятием Толстой пользовался и 90-х гг. Во-вторых же, Толстой не считал и в 1859 году, что дело искусства есть только раскрытие «красоты». Это входит в его задачу наряду с выражением добра и правды — совершенно в том духе (если не букве), как Толстой требовал в 1898 году, чтобы художественное произведение было не только «настоящим», но и «прекрасным».

Тождественное (в основном) понимание Толстым задач искусства в 50-х и 90-х гг. подтверждается также и другими его замечаниями, относящимися к позднейшей части 50-х годов.

В «Люцерне» (1857) он описывает эффект восприятия истинного искусства следующим образом: «В душе моей как будто распустился свежий благоухающий цветок. Вместо усталости, рассеяния, равнодушия ко всему на свете, которые я испытывал за минуту перед этим, я вдруг почувствовал потребность любви, полноты надежды и безграничную радость жизни»... В том же 1857 году Толстой характеризовал сходным образом восприятие хорошего искусства: «То в душе... возникало чувство тихого созерцания прошедшего, то страстного воспоминания чего-то счастливого, то безграничной потребности власти и блеска, то чувства покорности,

неудовлетворенной любви и грусти...». Подобные же, доступные всем и возвышенные «чувства» должно культивировать искусство и по зрелому трактату 90-х гг.

Как и в период 90-х годов, Толстой середины и конца 50-х годов задумывается о том, как достигнуть подобного эффекта в искусстве. Его размышления об этом предмете в 50-х гг. менее подробны, чем позднее, но очень выразительны.

Мы отмечали, что в 1897 году Толстой сводил все формальные «условия» искусства к одному — искренности. Под искренностью же он разумел не просто внутреннюю правдивость и непосредственность художника в изображении своих переживаний, но нечто большее — веру художника в изображаемое, его любовь к своим героям. Так, в статье

46

о Мопассане (1894) он прямо пишет: «искренность, т. е. любовь к тому, что изображает автор». В предисловии к рассказам Семенова (1895) требуется обращать внимание на то, «насколько искренно отношение художника к своему предмету, т. е. насколько он верит в то, что изображает». Подобным же образом и в 1898 г., в предисловии к роману «Поленца», «искренность» эквивалентна «любви к тем людям, которых автор заставляет действовать».

В записной книжке Толстого от 1856 года Н. Н. Гусев («Толстой в молодости», 1927) нашел по тому же вопросу такое место, которое могло бы быть написано и Толстым 90-х гг. «Первое условие популярности автора, то есть средства заставить себя любить, есть любовь, с которой он обращается со всеми своими лицами. От этого Диккенсовские лица — общие друзья всего мира; они служат связью между человеком Америки и Петербурга».

Нет ничего удивительного в том, что при вышеизложенном понимании задач «хорошего» искусства, занятие таким искусством казалось Толстому не только в 90-х гг., но и в 50-х годах весьма важным и возвышенным делом.

В неопубликованном пока дневнике 1856 года, Толстой писал, например: «Как хочется поскорее отделаться с журналами, чтобы писать так, как я теперь начинаю думать об искусстве. Ужасно высоко и чисто». (Гусев. Назв. соч.).

Так «высоко», что Толстой, говоря тогда о ценности искусства, впадал в несомненное преувеличение и в противоречие не только с тем, что он думал об искусстве в 90-х гг., но и с тем, как он определил место и значение искусства в более спокойном, менее восторженном настроении тех же 50-х годов.

Например, в «Альберте» (1857) он писал, что «искусство есть высочайшее проявление могущества в человеке». В «Люцерне» (1857) он еще радикальнее, утверждая, что поэзия — «лучшее благо мира», что всех нас «заставляет... действовать одно, и вечно будет двигать сильнее всех других двигателей жизни, потребность поэзии», и что поэтому поэзия — предмет главного интереса человечества — «все любят, ищут ее, одну ее желают и ищут в жизни».

47

Гораздо сдержаннее и в большем соответствии со своим общим умонастроением 50-х гг. Толстой выразил высокую оценку значения искусства в одном письме 1857 года к А. А. Толстой (от 13 мая): «...в России жизнь — постоянный вечный труд и борьба со своими чувствами. Благо, что

есть спасение — мир моральный, мир искусства, поэзии и привязанностей. Здесь никто, ни становой, ни бурмистр мне не мешают, сижу один, ветер воет, грязь, холод, а я скверно, тупыми пальцами разыгрываю *andante* Бетховена и проливаю слезы умиления, или читаю Илиаду, или сам выдумываю людей, женщин, живу с ними, мараю бумагу, или думаю, как теперь, о людях, которых люблю».

Если в этом письме «мир искусства» признан «спасением» на ряду с «миром моральным» и тем самым устранена переоценка значения искусства, характерная для «Альберта» и «Люцерна», то сделано, может быть, другое преувеличение против тогдашних настроений Толстого. Приведенный пассаж возбуждает мысль о каком-то квиетизме, будто бы привлекательном для Толстого 50-х годов. Едва ли это соответствовало бы духовному облику тогдашнего Толстого. Если он в то время и был склонен к квиетизму, то лишь к тому общественному квиетизму, который у него и тогда, и позднее совмещался со стремлением к «духовному деланию».

VI

Мы отметили, что в 1860 году Толстой осудил искусство, как «прекрасную ложь». И получается впечатление, что он осудил этим не только искусство, но и свой прежний взгляд на него, который позволял ему терпеть эту ложь и не замечать ее. Отныне, говорил Толстой «я уже не могу любить прекрасную ложь» — а раньше, очевидно, он «мог» ее «любить».

Теперь мы можем сказать, что, ретроспективно квалифицируя таким образом свое отношение к искусству до 1860 г., Толстой несомненно ошибался. Он не любил в искусстве «прекрасной лжи» и в течение всех 50-х годов.

48

Для него, как мы видели, характерным в это время был взгляд на «хорошее» искусство, как на выражение добра, правды и любви к людям.

Позднее, в течение 60—70-х гг., до 1874/75 г., когда, по признанию Толстого, его эстетические взгляды испытали решительный перелом, его понимание задач искусства не может быть определено одной простой формулой, которая отвечала бы утвердительно или отрицательно на вопрос об отношении его эстетики этого периода к его эстетическим взглядам 50-х и 90-х гг. (в основе тождественным).

Может быть, мы не ошибаемся, сказав, что в течение этих 15 лет эстетические воззрения Толстого были, с одной стороны, продолжением его взглядов 50-х годов. С другой же стороны, в это время эстетика Толстого осложнилась элементами, которые, не находясь в выраженно-резком противоречии с его пониманием задач искусства в 50-х гг., все же довольно существенно отступают от основной тенденции этого понимания и в случае своего дальнейшего развития могли бы стать с ними в открытое противоречие.

Сперва мы остановимся на первой стороне дела.

В начале 60-х гг. размышления Толстого над вопросами искусства сосредоточились на предмете, который занимал его еще в 1852 г. Тогда его затрудняло существование двух искусств — одного для «народа», другого — для «высшего круга». Мы убедились, что этот дуализм не казался ему нормальным, и он мечтал тогда об его преодолении. Однако это представлялось ему

осуществимым не легко и не скоро, а в некоторой перспективе времен. При этом он рисовал себе процесс установления единого, всенародного искусства в виде постепенного подтягивания художественных потребностей и вкусов «народа» до уровня искусства «высшего круга». Впрочем, этот последний уровень тоже не казался Толстому высшим из возможных, — он предвидел также и его постепенный подъем.

Обратившись в 1861/62 году к тому же вопросу, Толстой остался верным тенденции, наметившейся в его взглядах 1852 года. Для него и теперь идеалом продолжает

49

быть искусство всенародное. Только он гораздо решительнее прежнего настаивает на необходимости осуществления такого искусства, считая в то же время, что на пути к этому гораздо меньше препятствий, чем это рисовалось ему в 1852 году. Нам кажется, что положение дела должно быть охарактеризовано именно этой сдержанной формулой, а не довольно распространенным утверждением, что в 1861—62 гг. Толстой на время решительно отказался от всех своих прежних взглядов на задачи искусства.

До известной степени в распространенности этого взгляда повинен сам Толстой.

В своей статье «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы» (1862) Толстой, углубляя тот обвинительный приговор искусству, который он вынес в 1860 году, писал: «страшно сказать: я пришел к убеждению, что всё, что мы сделали по этим двум отраслям (музыке и поэзии, Т. Р.), все сделано по ложному, исключительному пути, не имеющему значения, не имеющему будущности и ничтожному в сравнении с теми требованиями и даже произведениями тех же искусств, образчики которых мы находим в народе».

В сущности Толстой, в той же самой статье, не полностью разделял это «страшное» для него самого признание. И не даром оно кажется ему «страшным» — он не победил в себе симпатий и вообще положительного отношения ко многому из того, что является для него предметом огульного отрицания в приведенном отрывке.

В самом деле, Толстой осуждает далеко не «всё», «сделанное» в области искусства. Он считает «безусловно и всемирно хорошими» песни «Ванька-Ключник» и «Вниз по матушке по Волге» и утверждает, что, например, «произведения музыки, как последняя симфония Бетховена, не так безусловно и всемирно хороши», как эти песни. Здесь характерна речь именно о «последней», т. е. девятой симфонии Бетховена. Толстой выделил ее не потому, что она является для него представительницей других симфоний того же автора. Для него существенно, что она последняя, т. е. относится к позднему периоду творчества Бетховена. А этого периода Толстой не любил ни в 60-х гг. ни позже, в 90-х годах. В этой же статье Толстой отвергает и квартеты

50

Бетховена, но опять не все: «Квартет Бетховена последней эпохи, пишет он, представится («народу», Т. Р.) неприятным шумом, интересным разве только потому, что один играет на большой, а другой на маленькой скрипке». Эта оценка последнего периода творчества Бетховена ничуть не была «ужасной» в те годы, когда произнес ее впервые Толстой. Напротив, она была проявлением наиболее распространенного отношения большинства музыкантов, музыкальных теоретиков и музыкальной публики к Бетховену до появления революционных теоретических

сочинений Вагнера в 50-х годах и до начала его страстной пропаганды именно творчества Бетховена последнего периода.

Подобный же нарочитый подбор художественных произведений, подлежащих осуждению с точки зрения «безусловно и всемирно» хорошего искусства, можно заметить у Толстого и не только по отношению к музыке. Он, например, ополчается против Венеры Милосской на том основании, что в «народе» она «возбудит только законное отвращение пред наготой, пред бесстыдством женщины». Но и это специфическое основание не дает повода думать, что всякие статуи одетых лиц тоже должны быть полностью отвергнуты, и Толстой их нигде не отвергает. Вообще, он расточает удары по адресу искусства не только и не столько потому, что оно непонятно и ненужно народу, сколько потому, что качество этого искусства представляется ему низким. А уровень этого качества Толстой измеряет сложным масштабом «всемирности» и «безусловности» или «вечности». Так например, в статье «Прогресс и определение образования» (1862), на ряду с отрицанием Державина, Пушкина, Гоголя, Тургенева и т. д., указывается, что есть ряд «вечных» произведений, которых он не отвергает. В их перечень входят не только произведения так называемые народного эпоса и Гомер, — фигурируют еще Сократ и Аристотель (?), из творений которых едва ли многое окажется доступным тому «человеку из русского народа», вкусам которого, двумя страницами выше, Толстой приносит в жертву Пушкина и Гоголя.

Если, таким образом, «отрицание искусства» означает теперь у Толстого отрицание искусства, не удовлетворяющего

51

критерию всемирности или общедоступности и вечности, и тем приближает эстетическую установку Толстого в 1862 г. к такой же его установке 1852 года, то следует помнить, что и в этой последней есть элементы, как бы идущие навстречу настроениям Толстого начала 60-х годов. Мы видели, например, что уже в 50-годах он признавал искусство народа содержащим «неподражаемые и прекрасные» образцы. Тогда же он мечтал о возможностях приблизить к ним осуществление идеала общенародного искусства.

Мы впали бы, однако, в ошибку, не видя никакой разницы между эстетическими позициями Толстого в 1862 и 1852 гг. Такая разница существует, но она не является принципиальной. Толстой гораздо решительнее прежнего требует общенародного искусства, и теперь его не останавливает то, что народ не поймет такого искусства. Это потому, что в сознании Толстого за 10 лет расторглась связь между двумя представлениями — о хорошем, высшем искусстве и — об искусстве «высшего круга», «образованного сословия». В 1852 году эта связь еще существовала, хотя уже и тогда она была только связью, а не тождеством. Уже и тогда Толстой не решался ставить знак равенства между названными представлениями и был твердо убежден, что поэзия «народа» «неподражаема и прекрасна» не только для народа (потому что Толстой объявляет ее таковой без всяких оговорок и ограничений). Его только смущало, что для того, чтобы сделать общедоступным искусство «высшего круга» (насколько оно хорошо), нужно спустить его до уровня народа, а это неосуществимо. С тех же пор, как Толстой совсем, вполне перестал связывать хорошее высшее искусство с «высшим кругом», ему стало ясно, что в снижении хорошего искусства до уровня «народа» нет никакой надобности. Задача осуществления

всенародного, «безусловного и всемирного» искусства вообще неразрешима в вертикальном социальном измерении (вверх-вниз), — она требует ухода в особое, новое измерение — в то, где осуществляется без всякой подготовки безусловная и всеобщая ценность «красоты солнца, красоты человеческого лица, красоты звуков народной

52

песни, красоты поступка любви и самоотвержения» («Яснополянская школа» и т. п.).

Подчеркнем еще раз, что в этом же измерении Толстой представлял себе находящимся хорошее искусство и в течение 50-х гг. Теперь он только углубил и очистил от посторонних примесей свое тогдашнее убеждение.

Едва ли нужно настаивать здесь еще на одном важном обстоятельстве — на том, что, развивая этот взгляд, Толстой в начале 60-х гг. стоял в основном на той же почве, которая является и почвой его эстетических воззрений 90-х гг.

В последние годы шестого и седьмого десятилетий века Толстой в своей эстетике также продолжал оставаться в некоторых отношениях верным основной тенденции 50—60-х годов.

Так, например, ему казалось необходимым создавать в искусстве атмосферу сочувствия и жалости к изображаемым людям и ситуациям. В своем дневнике от 3 мая 1863 года (Гусев. «Толстой в расцвете художественного гения». 1927) он записал: «Надо, чтобы не было виноватых». В дневнике С. А. Толстой под 1870 годом отмечено, что, задумывая будущую «Анну Каренину», Толстой «говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой».

В течение 60-х гг., Толстой возвращался иногда также и к изображению того ощущения возможности, любви и счастья, которое возбуждает, по его мнению, восприятие настоящего, совершенного искусства и которое он любил подчеркивать в 50-х годах. Так, в 1866—67 гг. он описывал в «Войне и мире» целительное действие, оказанное на Николая Ростова пением Наташи: «О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова! И это что-то было независимо от всего мира и выше всего в мире...».

Наконец, можно отметить и то сатирическое описание оперы в «Войне и мире», которое Толстой проводит с целью показать, что «после деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа, все это было дико и удивительно ей», но она уже «не находила этого странным», войдя в круг настроений великосветских своих знакомых — Элен, Анатоля и др. отнюдь не «серьезных» лиц.

53

Всем сказанным исчерпывается совокупность эстетических представлений Толстого 60—70 гг., продолжавших его идейную линию 50-х и начала 60-х годов. Как уже отмечалось, Толстой в то же время отклонился от этой линии в некоторых отношениях.

Порой это отклонение кажется (и вероятно, казалось самому Толстому) незначительным и малозначительным. Не убедились ли мы только что в том, что в 1863 и 1870 гг. Толстой предпочитал искусство, в котором не было бы «виноватых»? Не было бы — потому, что виноватые казались бы «жалкими». И они казались бы нам такими не в результате воздержания

от суда над ними, а оттого, что наш суд был бы жалеющим и сострадающим, признающим людей достойными жалости. Но можно не видеть в мире «виноватых» и на другом пути, и нередко этот последний ошибочно кажется совпадающим с первым. По одному из распространенных нравственных софизмов, простить, снять вину можно, только всё понявши. Этот софизм обладает большой психологической силой во всех тех случаях, когда мы не находим в себе потребности или силы судить людей и себя, для произнесения того или другого приговора. Тогда мы «прощаем» не в результате суда и оценки, а лишь бы не стать в активное нравственное отношение к предмету. Правда, и для выражения такого активного практического отношения нужно предварительно «понимать». Но из одного понимания еще не следует ни обвинение, ни оправдание. В 1863 и 1870 гг. Толстой хотел искусства, показывающего, что в мире нет виноватых. Но в течение большей части 60-х годов между двумя названными датами, именно в те годы, когда писалась «Война и мир», он предпочитал (в теории) приходиться к этому убеждению не путем суда и оценки, а средствами одного «понимания».

Подготавливая к выпуску в свет издание первых 4 томов «Войны и мира», Толстой написал к нему в 1868 г. «Несколько слов по поводу книги «Война и мир». В этом послесловии он высказал некоторые соображения из числа тех, которыми руководился при написании романа. Среди них

54

наше внимание обращает на себя сейчас сопоставление задач историка и художника, сделанное Толстым.

Тут он говорил между прочим: «Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди. Историк обязан иногда, пригибая истину, подводить все действия исторического лица под одну идею, которую он вложил в это лицо. Художник напротив, в самой одиночности этой идеи видит несообразность со своей задачей и старается только понять и показать не известного деятеля, а человека».

Вероятно, нет надобности особенно настаивать на том, что такое понимание задач искусства не было характерным для Толстого в течение 50-х и начала 60-х годов. Равным образом, оно не является основным и для его эстетики 90-х годов. Конечно, предписывая искусству задачу возбуждения «чувств», вытекающих из любовного братства людей в добре и правде, Толстой должен был требовать от художника, чтобы он «понимал» и «показывал» своих героев. Но это не могло быть целью, единственной целью искусства для Толстого 50-х и начал 60-х гг. И именно это и стало теперь (в период писания «В. и М.») в его глазах прямою и, повидимому, основною задачей искусства.

Понимание и показ «человека» (с отказом от суда над ним) может выставляться единственной задачей искусства по разным мотивам. Либо от неспособности художника оценивать и судить то, что он понял и показывает. Либо от нежелания делать это, вызванного какими-либо условиями.

Что касается Толстого, его требование ограничить задачу художника пониманием и показыванием опирается на мотив, высказанный им в письме 1865 г. к Боборыкину. Этот мотив — не бессилие судить, а откровенное нежелание, отсутствие потребности в суде. Письмо гласит так: «Цели художества несоизмеримы (как говорят математики) с целями социальными. Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том чтобы заставить любить жизнь

в бесчисленных,

55

никогда неистощимых всех ее проявлениях. Ежели бы, — продолжает Толстой, — мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущиеся мне верными воззрения на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман; но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети через двадцать лет и будут над ними плакать и смеяться и полюбят жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы».

Итак, понимать и показывать человека для того, чтобы заставить читателей полюбить жизнь во всех возможных ее проявлениях — вот задача искусства. Но поставить себе такую задачу значит (объективно) отказаться от суда над жизнью. Любить в жизни всё, всякую жизнь — значит (объективно) не любить никого и ничего, быть ко всему добродушно-равнодушным, хотя бы это равнодушие и казалось субъективно «любовью». Его и проповедывал Толстой, как задачу искусства, в период писания «Войны и мира».

Стоит ли эта задача в выраженном противоречии с прежними взглядами Толстого? Точки соприкосновения с этими взглядами у нее найдутся. С одной стороны, Толстой 50—60 гг. требовал от искусства, между прочим, изображения правды, а понимание и показ жизни во всех ее проявлениях есть, в некотором смысле, дело правды. С другой стороны, Толстой эпохи «В. и М.» хочет заставить людей плакать и смеяться, воспринимая искусство, и полюбить жизнь: Толстой 50-х годов тоже неоднократно указывал на то, что одним из действий хорошего искусства является возбуждение в нас жажды любви и счастья (хотя и не ко всякой жизни и не от всякой жизни).

По отношению к эстетическим взглядам Толстого периода 90-х годов его эстетика эпохи «Войны и мира» тоже не является совершенно чуждой. Возбуждать любовь к жизни, заставляя плакать и смеяться — это задача искусства и по Толстому 90-х гг., хотя это и не вся задача искусства и не лучшего искусства, которое заставляя любить добро и отвращает от зла. Впрочем, Толстому и в 90-е годы была не чужда порою эта любовь к жизни

56

ради жизни. В дневнике первой половины 90-х годов у него есть такая выразительная запись: «Если бы мне дали выбирать: населить землю такими святыми, каких я только могу вообразить себе, но только, чтобы не было детей; или такими людьми, как теперь, но с постоянно прибывающими свежими от бога детьми, я бы выбрал последнее» (Бирюков, т. III).

Отметим кстати, что, предписывая в 60-х годах искусству требование, чтобы оно понимало и показывало людей, как они есть, Толстой должен был обращаться мысленно к Шекспиру, слывшему образцовым художником этого рода. Действительно, из письма 1870 года к Фету мы узнаем, что Толстой, между прочим, читал Шекспира и жаждет поговорить о нем и вообще о драме. В дневнике С. А. Толстой под 1870 годом находим этому подтверждение и весьма выразительный отзыв о Шекспире: «Вчера вечером много говорил Левочка о Шекспире и очень им восхищался; признает в нем огромный драматический талант».

Известно, что впоследствии Толстой относился к Шекспиру резко отрицательно, причисляя его пьесы к дурному искусству (1903). Однако и тогда он находил в себе минуты расположения к

автору «Лиры». А. Б. Гольденвейзер отметил под 1902 годом такое суждение Толстого: «Вот я позволял себе порицать Шекспира, но ведь у него всякий человек действует; всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью; лунный свет, дом. И слава богу. Потому что всё внимание сосредоточивалось на существе драмы».

Итак у эстетики Толстого эпохи «Войны и мира», его эстетики 50-х — 60-х гг. и 90-х годов есть несомненные пункты совпадения. Это не может означать, однако, что такими пунктами определяется полное тождество его эстетических воззрений всех названных периодов. Различие все-таки остается, и не малое. Но Толстой не форсировал его, не давал ему вырасти до размеров кричащего противоречия. К тому же, как увидим, эстетика 1864—69 гг. была преходящим этапом в развитии эстетического сознания Толстого. Она может рассматриваться, всего правильнее, как зигзаг, обусловивший небольшое

57

местное искривление пути этого развития, придавший ему легкую волнообразность — признак того, что Толстой не переставая думать о задачах искусства, побуждаемый всё новыми и новыми поводами.

VII

Толстой уверял (в письме к Александрову), что до 1874—75 года он находился в тумане эстетической теории, «оправдывающей похоть людскую» и сводившей задачи искусства к «щекотанию» нервов под видом «важного, хорошего дела». С точки зрения этой теории выходило, по словам Толстого: «Пляшут девки с голыми ногами — искусство, много звуков набрать и щекотать ими слух — искусство. Написать голых женщин или роццу — искусство. Подобрать рифмы и описать как блудят господа — искусство».

Всё предшествующее позволяет нам думать, что подобной теории искусства Толстой не разделял ни в 50-х годах, ни в 60-х¹), ни в начале 70-х. Под влиянием каких-то обстоятельств, он «наклеветал» на себя, представив в абсолютно искаженном виде свои действительные эстетические воззрения до середины 70-х годов.

Как бы то ни было, однако, — около 1874—75 г. Толстой почувствовал себя, как ему казалось, во власти новых настроений и убеждений в вопросах о задачах искусства.

Первую стадию острого ощущения этой новой эстетической теории он описывает в письме Александрову так²): «...я, осердясь на блох, и шубу в печь, т. е. решил, что все так называемое искусство есть огромное зло, — зло, возведенное в систему. Потом, когда я остыл немного, я убедился, что я был не совсем справедлив, что в материально бесполезной деятельности так называемого искусства не всё есть служение похоти, а что есть и полезное, хотя и не материально, т. е. добро. Я убедился, что я был справедлив относительно себя, но несправедлив вообще, потому что, я знаю, многое доброе я получил от этой материально-бесполезной деятельности».

58

Легко видеть, что этот, якобы новый, взгляд Толстого на задачи искусства по существу совпадает

с тем, что он исповедывал в этом отношении в 50-х годах и чего не забыл и в течение 60-х годов, несмотря на то, что во второй их половине он несколько уклонился от этого исповедания. Мы вполне убедимся в этом, проследив подробно эстетические суждения Толстого в течение 70-х и 80-х гг. и в той части 90-х годов, которая предшествовала окончательному оформлению его зрелой эстетики в 1896—97 г.

Таких суждений за эти более чем 20 лет Толстой высказал немало, и все они носят в основном один и тот же характер.

Например, в период писания «Анны Карениной» (1873—77), Толстой рисовал себе задачи искусства, говоря (именно о живописи), что подлинный художник должен «вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе» (Анна Каренина, часть V, гл. VIII). Сущность искусства, писал он в 1876 г. Страхову, сводится у художника к «потребности собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя (т. е. художника, Т. Р.); но каждая мысль, выраженная словами особо — теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения». Выражая себя, т. е. то, что живет у него в глубине души, художник, как думает Толстой, только сообщает другим то, что является для него предметом непосредственного созерцания. Например, живописец Михайлов в «Анне Карениной» пишет портрет, только откидывая «то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру, во всей ее энергической силе, такую, какую она явилась ему вдруг, от произведенного стеарином пятна». «Если бы малому ребенку или его кухарке также открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит».

59

Может ли художник, спускаясь в глубину своей души, увидеть там нечто, недостойное выражения и изображения? Любопытно, что в период писания «Анны Карениной» Толстой, повидимому, не задавался этим вопросом. Как нам кажется, не потому, чтобы ему было безразлично содержание того, что открывается истинному художнику, в глубине его души, а потому, что Толстой был убежден, что с этой позиции художник способен увидеть только нечто положительно — важное. В каком направлении лежит это важное для Толстого тех лет, видно из того, что, познакомившись в 1876 году с П. И. Чайковским и услышав тогда же исполнение *andante D'ur'* ного квартета этого композитора, он пишет ему письмо, в котором признается: «а уж о том, что происходило для меня в круглой зале, я не могу вспомнить без содрогания». Происходило же то, что, слушая квартет, Толстой, по свидетельству Чайковского, «залился слезами». То, что произвело на Толстого такое впечатление в квартете, лежало в том же направлении, что и «народные песни»¹), которые он тогда же послал Чайковскому, как материал для обработки, приписав: «Это удивительное сокровище в ваших руках, но, ради Бога, обработайте их и пользуйтесь в моцартовско-гайдновском, а не бетховено-шумано-берлиозно-искусственном, ищущем неожиданного, роде» (Бирюков, II). Народная песня кажется и сейчас Толстому сокровищем и образцом для великого композитора.

Это обращает нас к тогдашним мыслям Толстого о формальных условиях, которым должно

удовлетворять хорошее искусство. Об этом он высказывался нередко в период писания «Анны Карениной». И тут опять суждение, хорошо известное нам из эпохи 50-х—60-х гг. «Как ни пошло это говорить, пишет он, например, Страхову, — но во всем в жизни, в особенности в искусстве, нужно только одно отрицательное качество — не лгать». И опять о «правде, как существенном содержании искусства» пишет Толстой Страхову же в 1877 году (как видно из ответа Страхова). Другое,

60

тоже хорошо нам знакомое, формальное требование сохранила нам С. А. Толстая в своем дневнике. Под 1876 годом в нем значится такая мысль Толстого: «Чтобы произведение было хорошо, надо любить в нем главную основную мысль». Особенно охотно останавливается он на этих формальных требованиях совершенного искусства, упоминая о примерах дурного искусства. Так, в «Анне Карениной» осуждается творчество, основанное на подражании искусству, на вдохновении жизнью, «уже воплощенную искусством». Впоследствии, в трактате об искусстве, Толстой найдет еще более гневные слова для порицания одного из самых распространенных, по его мнению, приемов подделывания искусства. В «Анне Карениной» предвосхищается и другое позднейшее суждение Толстого о теоретическо-музыкальных идеях Вагнера. Левина он заставляет доказывать, что «ошибка Вагнера и всех его последователей в том, что музыка хочет переходить в область чужого искусства». В 1897 году Толстой будет доказывать довольно обстоятельно, почему это ошибка и почему это «невозможно» — «требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого».

Начиная с конца 70-х гг., Толстой всё больше задумывается и о том, что он назвал позднее условиями хорошего по содержанию искусства.

Он испытывает потребность в более ясном и отчетливом выражении этих условий, чем это было в годы «Анны Карениной», когда они скорее чувствовались и подразумевались, чем определялись.

Одним из первых ответов Толстого на этот внутренний запрос являются его соображения о том, как следовало бы разрабатывать намеченный к писанию роман о Николае I и декабристах. Мы видели, что в эпоху «Войны и мира» Толстой выставлял задачей художника только понимание и показ «человека». Уже в 1870 году, мы знаем, он в сущности отошел от этого взгляда, собираясь представить Анну Каренину «жалкой и невиноватой», т. е. стать в нравственно-активное отношение к ней. В своем дневнике С. А. Толстая отметила аналогичное суждение Толстого от 1878 г. по поводу романа о декабристах: «Вот, например, смотреть

61

на историю 14-го декабря, никого не осуждая, ни Николая Павловича, ни заговорщиков, а всех понимать и только описывать». Если принять во внимание одни последние слова, можно подумать, что задачей художественного изображения Толстой и в 1878 году, как в период «Войны и мира», считал понимание и чистое описание. Но этому противоречит первая половина фразы, где речь идет о необходимости определенного нравственного отношения автора к своим героям. «Не осуждать» на языке Толстого тех лет значило — совершить нравственный акт смирения и признания себя недостойным судьей. Эту самую мысль Толстой выразил в эпиграфе

«Анны Карениной», так часто понимавшемся совершенно превратно: «Мне отмщение и аз воздам» — т. е. не человеку, — богу надлежит судить. Гораздо определеннее выражены мысли Толстого о должном содержании хорошего искусства в его письме к Александру (1882—83 г.). Здесь он указывает прямо, что задачей искусства является — «вести... людей к благу», для чего художник должен показывать в своем творчестве «пример любви к тому, что добро, и отвращения к тому, что зло». Вспомним, как еще в 1859 г. Толстой требовал от искусства, чтобы оно выражало «народную любовь к добру и правде» и как он возвращался к этому и в течение 60-х годов. И ту же цель он предписывал искусству во второй половине 90-х годов.

Все эстетические взгляды Толстого 80-х годов и первой половины 90-х проникнуты этой мыслью, которую он выражает и подчеркивает всё настойчивее.

В 1886 году он пишет в предисловии к сборнику «Цветник»: «Все словесные сочинения и хороши и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть; не тогда, когда они рассказывают то, что делали люди, а когда оценивают хорошее и дурное, когда показывают людям один тесный путь воли божьей, ведущей в жизни».

В том же году Толстой пишет вдохновенные строки о задаче искусства в книге «Так что же нам делать»: «Искусство там, где была истинная наука, было всегда выражением

62

знания о назначении и благе человека. С тех пор, как есть люди, они из всей деятельности выражения разнообразных знаний выделяли главное выражение — знания о назначении и благе, и выражение этого-то знания и было искусство в тесном смысле. С тех пор, как есть люди, были те особенно чуткие и отзывчивые на учение о благе и назначении человека, которые на гусях и тимпанах, в изображениях и словами выражали свою и людскую борьбу с обманами, отвлекавшими их от их назначения, свои страдания в этой борьбе, свои отчаяния о торжестве зла и свои восторги в сознании этого наступающего блага. С тех пор, как были люди, истинное искусство, то, которое высоко ценилось людьми, не имело другого значения, как только выражение о назначении и благе человека».

В 1887 году (в письме Р. Роллану), Толстой, кажется впервые, определил «благо и красоту для человечества» как «то, что соединяет людей», и рекомендовал «только те науки и те искусства, которые ведут к этой цели».

По мере того, как эстетические взгляды Толстого всё более уяснялись, у него возникла потребность в их более систематическом и точном выражении. На этом пути, начиная с конца 80-х гг., возник ряд попыток Толстого написать особую статью об искусстве. В нашу задачу не входит изучение его многолетней и многотрудной работы над этой статьей, в конечном счете вылившейся в форму трактата «Что такое искусство». Достаточно будет отметить только, что во всех стадиях этой работы Толстой не сходил с той позиции, которую он занял еще в 1851—52 гг. и на которой оставался и в 1897 году.

Например, в 1889 году он собирался опубликовать статью «Об искусстве», но дальше набора написанного наброска не пошел. В этом наброске, опубликованном в 1927 году (в сборнике «Толстой и о Толстом», кн. 3.), в несколько ином порядке, менее подробно и в менее точном выражении содержится большая часть того, что сказано Толстым о цели искусства в трактате 1897 года.

В дневнике 1892 года встречается своеобразное выражение той мысли трактата, что совершенное искусство должно удовлетворять требованиям формального порядка и известным

63

нравственным требованиям со стороны содержания. Толстой выражает это так: «Добро без красоты мучительно. Только соединение двух, и не соединение, а красота, как венец добра» (Бирюков, III).

В дневнике 1894 года читаем: «Искусство — истинное только тогда, когда совпадает внутренне с сознанием исполнения дела божия». Тут же впервые, кажется, появляется мысль о заражении, как способе действия искусства: «Художественное произведение есть то, которое заражает людей, приводит их всех к одному настроению» (Бирюков, III).

Особенно много замечаний об искусстве в дневниках Толстого от 1895—1899 гг. Ничего нового они не дают, кроме мелких оттенков и колебаний в эстетическом мировоззрении Толстого в период окончательной консолидации его взглядов.

Мы, кажется, в праве подвести всему вышесказанному итог, что в основном и существенном эстетические взгляды Толстого от 1852 года до конца его жизни оставались одними и теми же, за вычетом короткого периода середины и второй половины 60-х гг., когда они, и то не полностью, претерпели некоторую деформацию, вскоре компенсированную дальнейшим ходом развития эстетического сознания Толстого. Мерию существенного единства его эстетических идей на протяжении почти 60 лет может служить до некоторой степени то, что сопоставляя начало и конец развития этих идей, мы несравненно скорее и легче узнаем в них одни и те же идеи, одни и те же настроения, чем нам удастся признать в почтенном облике старика-Толстого — черты лица того молодого Толстого, которые сохранила нам фотография 1851 года или другие его портреты 50-х гг. Мы не в праве сказать, что эстетические идеи Толстого вовсе не менялись за более чем полвека. Изменения, мы знаем, были. Но это было выражением того, что Толстой жил этими идеями, то увлекаясь, то успокаиваясь, забегая вперед в одних отношениях больше, чем в других, и потом выравнивая общую линию этих отношений. Эти идеи нельзя сравнить за полвека с гладким невозмутимым

64

зеркалом. Скорее их можно уподобить поверхности волнующегося моря — в том, что, и волнуясь, и меняя условия и четкость отражения, эта поверхность, оставаясь в основном сферической, отражала всё время одно и то же солнце.

VIII

Теперь уместно спросить, в какой степени сообразовался с этими эстетическими идеями Толстой-художник. Мы знаем его личный взгляд на это, но имеем основание усомниться в справедливости этого взгляда. Ведь, по Толстому выходит, что он всегда считал нужным руководиться в своей художественной деятельности своими теоретическими представлениями о задачах искусства, но только он, во-первых, будто бы несколько раз менял эти представления, а во-вторых, — никогда ему якобы не удавалось следовать тому новому, что ему казалось

правильным при каждом крутом повороте в развитии его эстетических взглядов. Убедившись в том, что, на самом деле, таких поворотов почти вовсе не было, мы едва ли в праве поверить Толстому и в его признании, что ему не удавалось приспособить свое художественное творчество к своим эстетическим идеалам.

Обращаясь к самостоятельному разбору этого вопроса о степени соответствия между теоретическими воззрениями Толстого на задачи хорошего искусства и собственной творческой его работой в области искусства, мы должны подчеркнуть еще раз, что эстетические воззрения Толстого были «теорией» вдумчивого, философски настроенного художника. Отсюда в настоящей связи вытекает следующее.

Между художественной практикой и эстетической теорией философствующего художника не может не быть некоторой, более или менее тесной связи. Хотя и нельзя сказать, чтобы Толстой (да и всякий другой на его месте) в своих размышлениях об искусстве был только художником, следовал только внушениям и запросам своей творческой

65

практики, тем не менее нельзя сомневаться в том, что, хотя бы отчасти, его художественный опыт и потребности сопутствовали ему в его теоретических размышлениях о задачах искусства. И не только сопутствовали, но и толкали его мысль в определенную сторону, подсказывая ей вопросы и внушая на них ответы. Относительно Толстого мы имеем тем более права допускать это, что в его жизни интересы и запросы художника всегда играли, несомненно, огромную роль. Всё это позволяет нам ожидать, что между его эстетическими воззрениями и его художественной практикой существует некоторое соответствие.

Мы, однако, не можем и не должны удовлетворяться этим принципиальным утверждением. Дело в том, что «некоторое соответствие», о котором мы считаем себя в праве говорить, остается довольно неопределенной вещью до тех пор, пока мы не попробуем, так сказать, измерить его величину (конечно, не численно, и с помощью масштаба «больше-меньше»). Эта величина может весьма и весьма колебаться в зависимости от разных условий.

Одно из таких условий лежит в самой природе связи между эстетическим воззрением и художественной практикой философствующего художника, каким был в своей эстетике Толстой. Такой художник «мыслит», «теоретизирует» о своем искусстве не сплошь, не непрерывно, а только тогда, когда в живой непосредственной практике его творчества появляются и более и менее длительно задерживаются какие-либо затруднения. Всякий художник обычно пытается разрешить их, прежде всего, практически, повинувшись своей творческой интуиции. Но иногда, и хотя бы до некоторой степени — он бывает вынужден переводить эти затруднения и в плоскость их «теоретического» осмысления, и только тогда он философствует о своем искусстве или даже об искусстве вообще. Само собой разумеется, что, благодаря всему этому, его «теория» будет озарять его практику не на всем протяжении этой последней. Да и там, где огонек эстетической теории будет вспыхивать над практической творческой работой, этот огонек будет выделять и делать видимым только некоторые стороны этой работы, оставляя в тени много других.

66

Степень созвучности эстетической теории художественной практике философствующего

художника может меняться затем и от того, что, даже и возникая под внушением одной только художественной практики философствующего художника, эстетическая теория может развиваться в дальнейшем до известной степени самостоятельно, подчиняясь своей внутренней проблематике и логике, которые могут вызвать в ней появление элементов, первоначально не дававших себя знать и даже предвидеть. А, между тем, эти элементы порой способны увлечь эстетическую теорию на путь, более или менее далекий от намечавшегося непосредственными потребностями художественной практики.

Ко всему этому нужно прибавить, наконец, что и возникает-то эстетическая теория философствующего художника далеко не только под влиянием его интересов и вкусов художника. По отношению к живому человеку «художник» есть, собственно, абстракция, искусственный препарат. Этому препарату, конечно, соответствует нечто реальное, но оно вовсе не настолько отграничено от всего «остального» в человеке, чтобы, даже ставя и разрешая теоретические вопросы в качестве «художника», этот человек мог оставаться при этом только художником. Что касается Толстого, то ведь — «Человек он был», и еще в какой степени! И сколько было в этом «Человеке» с большой буквы всяких других интересов и потребностей, кроме художественных! И раз он начинал теоретизировать, хотя бы об искусстве, всё это тотчас подавало о себе голос, вторгалось в интересы художника-теоретика, как оно вторгалось и в его интересы художника-практика. В «теории искусства», получавшейся в результате всех таких художественных и вне-художественных воздействий, первоначальное внутреннее соответствие между художественной практикой и тенденциями художника-теоретика могло испытывать столь значительную деформацию, что его явственность и сила могли весьма и весьма умалаться.

В виду всего сказанного, в конце-концов — вопросом факта, а не принципа остается, в какой степени имело место то соответствие, о котором мы говорим и существование которого мы вообще считаем вероятным.

67

IX

Мы видели, как представлял себе Толстой «хорошее» искусство в 1852 году. И одним из наших источников для суждения об этом было предисловие к повести 1852 года «Детство», в котором Толстой объявлял, к чему он стремился в этой повести. До некоторой степени это совмещение в «Детстве» теории и практики позволяет нам рассчитывать, что теоретическое представление Толстого того времени о задаче искусства и его художественная практика более или менее отвечали друг другу.

Можно ли сказать, что эта повесть «выпелась из души» молодого автора, действительно ли ему удалось в ней «писать только из сердца?» Задевает ли, как хотелось Толстому, читателя «за сердце» содержание повести? Первый вопрос касается того, что Толстой относил к требованиям художественной формы («искусства, как искусства»), второй дает указание на критерий хорошего содержания.

Ответ на первый вопрос не представляет никаких затруднений. Без всяких сомнений, «Детство» «выпелось» из души автора и написано «из сердца».

Ответ на второй вопрос труднее. И трудность эта носит принципиальный характер. Здесь, — и во всех подобных случаях в дальнейшем, — речь идет о том, как действуют на читателя те «места» «Детства», которые, по замыслу автора, должны «задевать» читателя за сердце. Дело, впрочем, не в фактических переживаниях читателя, не в том, в самом ли деле он «проливает» «слезы», читая «об воспоминаемом лице», которое он «полюбил от сердца», или он «смеется». Для ответа на вопрос о том, насколько Толстому удалось в этой повести и во всех остальных его произведениях «задевать» читателя «за сердце», пробуждать в нем высокое нравственное настроение, нужно смотреть не столько на читателя, сколько на текст, и выяснить, созданы ли в том или другом художественном произведении предпосылки для пробуждения в читателе настроения, о котором идет речь.

В частности, по поводу «Детства» нужно спросить, что сделано в нем Толстым для того, чтобы читатель (буде

68

он к этому вообще способен) мог под влиянием повести испытать возвышающие душу переживания.

При такой постановке вопроса, ответ на него трудностей не представит. Большая часть глав повести, если не все, построены таким образом, чтобы возбуждать в читателе жалость, грустное раздумье о жизни, жажду «любви и счастья» и т. п. «чувства», если пользоваться условной терминологией Толстого.

Остановимся, например, на главе первой («Учитель Карл Иванович»).

Ее задача в композиции повести — вводная. Она должна показать в первом приближении нескольких героев повести, указать их взаимную расстановку, очертить контуры среды, в которой они живут и т. д.

На первом месте — десятилетний Николенька. Он изображен весьма характерно. Мы видим его в смене искренних, музыкально-чистых настроений, которые в своем быстром чередовании открывают нам богатый, сложный и привлекательный облик полу-ребенка, полу-взрослого (потому что, показывая его, Толстой проводит перед нами ребенка в рамке воспоминаний о себе взрослого). Вот он, неосторожно разбуженный ранним утром, «высунул нос из-под одеяла» и «хотя заспанными, но сердитыми глазами окинул Карла Ивановича». Он обижен и огорчен тем, что Карл Иванович «только о том и думает всю жизнь,... как бы делать... неприятности», ему, Николеньке, оттого, что он «меньше всех». Николенька недоволен, и уж всем недоволен в Карле Ивановиче. «Противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка — какие противные!». Не успевает достигнуть максимума это кристально-ясное и тонально-чистое настроение, как начинает звучать другое. Карл Иванович садится на постель Николеньки и щекочет его пятки. Николенька немедленно «глубже запрятал голову под подушки, из всех сил брыкал ногами и употреблял все старания, чтобы удержаться от смеха». Но это не просто рефлекс физиологического состояния. В это самое время Николенька думает про себя, брыкая ногами: «Какой он добрый и как он нас любит, а я мог так дурно о нем думать!» Перед нами новое, и опять глубокое, полнозвучное

69

и чистое настроение. В этой душе оно не сменяет механически предшествующее настроение Николеньки, а органически сливается с ним: «Мне было досадно и на самого себя, и на Карла Ивановича, хотелось смеяться и хотелось плакать...» И через посредство этого сложного гармонического аккорда дисгармонирующих чувств Николеньки Толстой ведет нас к новому духовному оттенку в Николеньке: «Его (Карл Иванович, Т. Р.) доброе немецкое лицо, участие, с которым он старался угадать причину моих слез, заставляли их течь еще обильнее: мне было совестно и я не понимал, как за минуту перед тем я мог не любить Карла Ивановича и находить противным его халат, шапочку и кисточку; теперь, напротив, всё это казалось мне чрезвычайно милым и даже кисточка казалась явным доказательством его доброты». Какая опять, поистине, музыкальная чистота и определенность переживания! Так ведет нас Толстой и дальше. Вот Николенька «совсем развеселился». Вот он, не замечаемый Карлом Ивановичем, наблюдает его и думает: «Бедный, бедный старик...» «И так жалко станет, что, бывало, подойдешь к нему, возьмешь за руку и скажешь «lieber Карл Иванович». И еще перед нами — образ мальчика наказанного и стоящего «в углу, так что колени и спина заболят». И он сокрушенно думает: «Забыл про меня Карл Иванович: ему должно быть покойно сидеть на мягком кресле и читать свою гидростатику, а каково мне?» А в заключение главы Николенька мечтает: «Когда же я буду большой, перестану учиться и всегда буду сидеть не за диалогами, а с теми, кого я люблю?» И вся эта чудесная гамма чистых и незабываемо-свежих переживаний ребенка завершается фразой, точно окутывающей его образ дымкой: «Досада перейдет в грусть и, бог знает отчего и о чем, так задумаешься, что и не слышишь, как Карл Иванович сердится за ошибки».

Мы можем быть совершенно не расположены к «чувствительности», которой требовал Толстой от предполагаемого читателя «Детства», и тем не менее должны видеть, что этим образом детской души, то плачущей, то смеющейся, то задумчивой и грустной, то шаловливой и буйной, то жалкой, то жалеющей, Толстой стучится к нам «в душу»,

70

взывает к нашему «сердцу» и побуждает отдаться обаянию того «грудного голоса», которым он повествует нам о своем десятилетнем герое.

Так построен в этой главе и образ Карла Ивановича. Он является перед нами «в пестром, ваточном халате, подпоясанном поясом из той же материи, в красной вязанной ермолке с кисточкой и в мягких козловых сапогах». Потом мы слышим его «добрый немецкий голос», видим его щекочущим пятки своего воспитанника, сочувственно наклоняющим свое «доброе немецкое лицо» над плачущим Николенькой. Вот за учением раздается его «строгий» голос и вот мы застаем его затем за постоянным чтением одних и тех же трех книг — об уважении огородов под капусту, о семилетней войне и курса гидростатики. И — последняя черта: Карл Иванович — наедине, не за книгой: «очки опускались ниже на большом орлином носу; голубые полузакрытые глаза смотрели с каким-то особенным выражением, а губы грустно улыбались. В комнате тихо, только слышно его равномерное дыхание и бой часов с егерем». В результате, мы вполне подготовлены к тому, чтобы сказать вместе с Николенькой: «Бедный, бедный, старик! Нас много, мы играем, нам весело, а он — один-одинешенек...».

В этой же главе мелькает перед нами и образ брата Володи, набросанный по контрасту с Николенькой: тот маленький, этот — старший; того неосторожно будит Карл Иванович, этого он

не трогает; у того «несносные башмаки с бантиками», у этого — сапоги; тот в десять лет изведал всю гамму человеческих страстей, а этот — беспечный зубоскал: едва вставши, он, «передразнивая Марью Ивановну (гувернантку сестры), так весело и звучно смеялся, стоя над умывальником, что даже серьезный Николай с полотенцем на плече, с мылом в одной руке и с рукомойником в другой, улыбаясь говорил: — Будет вам, Владимир Петрович, извольте умываться». И всё это показано так, что и читатель, проследив этот первый выход Володи в повести, даже если он был перед тем в плачущем настроении Николеньки, должен будет испытать позыв, подобный тому, вследствие которого Николенька «совсем развеселился».

71

Сердечным тембром своего «грудного голоса», именно почти одним тембром, без самого звука, Толстой показывает нам тут же и «дядьку Николая, маленького, чистенького человечка, всегда аккуратного, почтительного» — показывает тем, что называет его «большим приятелем Карла Ивановича», откуда нам в теплом свете открывается сердце этого «человечка» — и еще тем, что заставляет его строгое лицо улыбаться, глядя на беззаботное веселье Володи, откуда нам еще лучше уясняется строгое благообразие Николая.

Все эти лица маленького детского царства живут на своей особой территории, среди особой обстановки, которую Толстой умеет сделать нам близкой и любимой в неменьшей мере, чем он приближает к нам своих живых героев. Тут и хлопущка «из сахарной бумаги на палке», и «образок... ангела, висевший на дубовой спинке кровати», и полочки, на которых красноречивым рядом выстроились «корочки без книг и книги без корочек» и куда «бывало, нажмешь и всунешь, когда прикажут, перед рекреацией, привести в порядок «библиотеку» — что ни попало». Вот «ландкарты, все почти изорванные, но искусно подклеенные рукой Карла Ивановича», две линейки на стене, из которых одна употреблялась «более для поощрения, чем для линейания», угол, памятный угол, в который детей ставили на колени, «стол, покрытый оборванной черной клеенкой, из-под которой во многих местах виднелись края, изрезанные перочинными ножами...». Во всем этом Толстой конденсирует столько пережитого живыми людьми, обитавшими в этой обстановке, столько радостей и горестей излучают на нас все эти одухотворенные вещи, что к ним нельзя остаться равнодушными, в них нельзя не ощутить того же аромата теплой жизненности и задушевности, который идет к нам от живых людей повести. И так это во всей ранней повести Толстого, то в большей, то в меньшей степени. Автор в полном соответствии указывал на то, что одним из действий хорошего искусства «грудной голос», которым он говорит, мог дойти до нас, захватить и пленить нас, заставить нас любить и высоко ценить всё то нравственное чистое и возвышенное, что любит и ценит молодой Толстой.

72

И поскольку эстетическая теория Толстого в 1852 году по существу совпадает с его зрелой эстетикой 90-х годов, эта ранняя его повесть в такой же мере соответствует эстетике трактата об искусстве, в какой она отвечает эстетическим раздумьям Толстого 1852 года.

X

Почти все повести Толстого, написанные в течение 50-х годов (после 1852 г.) — также совершенно в духе его эстетических представлений того времени.

В «Отрочестве» (1854) читаем в одном месте: «Не гнушайтесь, читатель, обществом, в которое я ввожу вас. Ежели в душе вашей не ослабли струны любви и участия, то и в девичьей найдутся звуки, на которые они отзовутся». Такими «звуками» полна не только глава, посвященная девичьей, но и многое другое («Маша», «История Карла Ивановича» и др.). С этих страниц поистине льются на нас потоки бессмертной любви к жалкому и обездоленному человеку, сострадания к нему и жажды счастья для него. Даже изображая ненависть, «непреодолимое отвращение к человеку», заполнившее юную душу Николеньки, Толстой умеет обратить это изображение в средство для возбуждения участия и сострадания к людям.

Вспомним об этих страницах. Толстой рассказывает о сцене наказания Николеньки нелюбимым гувернером St. Jérôme'om «... В это время St. Jérôme с решительным и бледным лицом снова подошел ко мне и не успел я приготовиться к защите, как он уже сильным движением, как тисками, сжал мои обе руки и потащил куда-то. Голова моя закружилась от волнения, помню только, что я отчаянно бился головой и коленками до тех пор, пока во мне были еще силы; помню, что нос мой несколько раз наткался на чьи-то ляжки, что в рот мне попадал чей-то сюртук, что вокруг себя со всех сторон я слышал присутствие чьих-то ног, запах пыли и violette, которую душился St. Jérôme. Через пять минут за мной затворилась дверь чулана. — Василь, — сказал он отвратительным, торжествующим голосом, — принеси розог...».

73

Будь представлена эта сцена во всей своей отвратительности без какого-то контекста, она, конечно, могла бы возбуждать в читателе только негодование и нечто в роде той «ненависти» к St. Jérôme'у и его покровителям, какую испытывает и маленький Николенька. Но Толстой не того хочет. Он стремится перенести вопрос в другую плоскость. Сперва он показывает нам Николеньку в одну из тех полос жизни, когда ее «единственными признаками... остаются плотские инстинкты», и когда, например, «под влиянием... временного отсутствия мысли, рассеянности почти, крестьянский парень лет семнадцати, осматривая лезвие только что отточенного топора подле лавки, на которой лицом вниз спит его старик-отец, вдруг размахивается топором и с тупым любопытством смотрит, как сочится под лавку кровь из разрубленной шеи...». «Под влиянием такого же внутреннего волнения и отсутствия размышления» Николенька совершает ряд поступков, ответом на которые явилась описанная экзекуция. Тем самым и последняя переносится в плоскость «затмения» — термин, которым Толстой озаглавил главу, описывающую весь инцидент... С другой стороны, он внушает нам, что вне этой плоскости St. Jérôme «был хороший француз, но француз в высшей степени. Он был не глуп, довольно хорошо учен и добросовестно исполнял в отношении нас свою обязанность, но он имел общие всем его землякам и столь противоположные русскому характеру отличительные черты легкомысленного эгоизма, тщеславия, дерзости и невежественной самоуверенности». Говоря нам обо всем этом, Толстой не хочет заставить нас «всё понять и всё простить» в поведении своих героев. Своими пояснениями он не стремится погасить в нас им же пробужденное возмущение, но углубляет и поднимает его до принципиальной высоты, с которой мы можем увидеть (если последуем за художником), где настоящий враг, с которым нужно

бороться, и не лишать участия и сострадания людей, которые должны быть нашими союзниками в этой борьбе.

Военные рассказы Толстого эпохи 50-х гг. все написаны в этом же высоком ключе. Война и смерть дает в них Толстому повод и возможность преображать и освящать

74

голую фактичность эмпирической жизни, вскрывая ее укорененность в таких слоях существования, которые делают ее значительной и достойной. Через «Рубку леса» (1854—55) проведен мотив солдата Веленчука, прожившего всю жизнь «честно и просто», «ясно и спокойно» и так же умирающего. Над севастопольскими рассказами — атмосфера «молчаливого, бессознательного величия и твердости духа, этой стыдливости перед собственным достоинством». Сквозь боль оскорбленной любви к родине, заставляющей Толстого с таким сочувствием провожать русское войско, покидающее оставленный Севастополь, у него прорывается настроение, которое он внушает нам всем содержанием следующей огненно-яркой и величественной картины:

«Сотни свежих окровавленных тел людей, за два часа тому назад полных разнообразных, высоких и мелких, надежд и желаний, с окоченелыми членами лежали на росистой, цветущей долине, отделяющей бастион от траншеи, и на ровном полу часовни мертвых в Севастополе; сотни людей с проклятиями и молитвами на пересохших устах ползали, ворочались и стонали, одни между трупами на цветущей долине, другие на носилках, на койках и на окровавленном полу перевязочного пункта, — а всё так же, как и в прежние дни, загорелась зарница над Сапун-горой, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, и всё так же, как и в прежние дни, обещающая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплывало могучее, прекрасное светило».

Такую же «радость, любовь и счастье» обещают нам — и за неверие в них, за отступление от них, бичуют — повести 50-х годов: «Люцерн», «Семейное счастье» и «Три смерти».

В «Люцерне» художник становится откровенно моралистом и проповедником «инстинктивной и любовной ассоциации» и того «непогрешимого, блаженного голоса», который «в дереве велит ему расти к солнцу, в цветке велит ему бросить семя к осени и в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу». В «Семейном счастье» Маша мечтает

75

о жизни в замужестве, исполненной «вечного самопожертвования» и «вечной любви друг к другу», но Толстой заставляет ее пройти через очищающий огонь совсем другой жизни, в которой «одно себялюбивое чувство любви друг к другу, желание быть любимым, беспричинное, постоянное веселие и забвение всего на свете», — жизни, которая рядом горестных опытов приводит героиню к заключительным словам повести: «С этого дня кончился мой роман с мужем, старое чувство стало дорогим, невозвратимым воспоминанием, а новое чувство любви к детям и отцу моих детей положило начало другой, но уже совершенно иначе счастливой жизни...». Об этой, не себялюбивой, но любовной «счастливой жизни» говорит также Толстой, рисуя ее завершение смертью в «Трех смертях». В том письме к А. А. Толстой (1858 г. 1 мая),

которое служит ключом к этому рассказу, красноречиво проповедуется «счастье и красота, гармония со всем миром», которыми была проникнута жизнь и смерть мужика Федора, а еще больше — жизнь и смерть дерева, вокруг которого, по рассказу, «птицы громоздились в чаще и как потерянные щебетали что-то счастливое; сочные листья радостно и спокойно шептались на вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом».

Все эти характерные для эстетической теории Толстого 50-х гг. мотивы «любви к добру и правде» в облачении той «красоты» формы, которую он требовал тогда для выражения этой любви, звучат и в менее значительных его повестях 50-х гг. («Альберт», «Два гусара», «Мятель», «Утро помещика» и др.), хотя здесь они иногда заглушаются или, по крайней мере, модифицируются несколько чуждыми им звуками.

Примером последнего может служить повесть «Два гусара». Толстой употребляет много красок, чтобы представить нам одного из главных героев повести, гусара Турбина. Он вводит его в действие, предпосылая такую его характеристику (устами другого персонажа): «Да ведь надо знать, кто это? Мигунову кто увез? — он. Саблина он убил, Матнева он из окошка за ноги спустил, князя Нестерова он обыграл на триста тысяч. Ведь это какая отчаянная

башка, надо знать. Картежник, дуэлист, соблазнитель, но гусар — душа, уж истинно душа». И затем Толстой показывает нам Турбина в действии, заставляя его вести себя в духе этой характеристики. И делается это даже не просто с целью показать нам любопытный образец «души-гусара», а с намерением поставить его высоко в нашем мнении. Ради этого Турбину-отцу противопоставляется Турбин-сын, молодой гусарский офицер, о котором Толстой сообщает: «Даже и тени в нем не было тех буйных, страстных и, говоря правду, развратных наклонностей прошлого века. Вместе с умом, образованием и наследственной даровитостью натуры, любовь к приличию и удобствам жизни, практический взгляд на людей и обстоятельства, благоразумие и предусмотрительность были его отличительными качествами». Всё это тоже показывается затем в действии, при чем Толстой позаботился, чтобы молодой Турбин явился перед нами, утрируя указанные «добродетели» до степени нравственного отупения. На этом фоне «буйные» наклонности и страсти старого гусара, искренние и идущие «от души», выступают как нечто достойное нашего сочувствия. Это подчеркнуто еще тем, что молодой Турбин сопоставляется также с молодой девушкой, «деятельной, добродушно-веселой, самостоятельной, чистой и глубоко религиозной женщиной». Сталкивая ее с молодым Турбиным и раскрывая этим духовную черствость первого и духовную чистоту и непосредственность Лизы, Толстой молчаливо, но искусно заставляет нас усмотреть нечто общее между буйным, но непосредственным Турбиным-отцом и кроткой, сердечной и тоже непосредственной Лизой, поскольку оба являются противоположностью Турбина-сына. От этого сопоставления выигрывает образ «отчаянной башки», невольно обогащаясь в нашем восприятии, так сказать аранжированном Толстым — всеми симпатиями, которые мы подготовлены отдать Лизе. В итоге получается впечатление, что этой повестью 50-х гг. Толстой хотел заставить нас любить не «добро», каким оно обычно представлялось ему тогда, а вообще жизнь, только потому, что она — «жизнь», — задача, которая больше соответствует его эстетическим воззрениям эпохи писания

«Войны и мира», чем периоду 50-х гг.

77

Впрочем, «Два гусара» являются едва ли не единственной повестью 50-х гг., до такой степени не соответствующей своим содержанием эстетическим воззрениям Толстого в течение этого десятилетия. Остальные из второстепенных повестей его гораздо меньше отступают от этих воззрений — можно сказать, пожалуй, что они только не вполне удачно, бледно воплощают стремление Толстого к искусству «хорошему по содержанию».

Чтобы оценить отношение художественной продукции Толстого в 50-х гг. к его одновременным эстетическим воззрениям, нам остается отметить еще, что он обычно в полной мере выполнял еще одно требование, которое он предъявлял тогда к хорошему искусству — требование «любви» автора к изображенному им предмету, вытекающей из его «искренности», из потребности выразить в творчестве свои душевные переживания. Эта любовь образует род горячей и лучистой атмосферы, окутывающей изображение лиц всех повестей Толстого эпохи 50-х гг. Эта любовь совершенно открыта и ясна. Никогда у нас не получается впечатления, что художнику было не ясно, чему он симпатизирует в изображаемом, что он хочет сказать своим изображением и как глубоко и серьезно заинтересован он судьбой своих героев. Эта особенность присутствует в повестях 50-х гг. в такой степени, что они невольно (т. е. без справок с биографией Толстого) кажутся читателю совершенно автобиографическими, — их невидимым, но основным героем представляется автор, нигде не выступающий в отдельности, но отождествляющийся с теми лицами, которые ему всего ближе и дороже.

XI

В течение 60—70 годов (до 1874—75 г.) эстетические воззрения Толстого, как мы знаем, временно раздвоились. Продолжая понимать задачу искусства большую часть этого времени так же, как и в 50-х гг., он несколько отклонился от этого понимания в эпоху писания «Войны и мира».

78

Обращаясь сперва к этому «отклонению», мы рассмотрим, в какой мере «Война и мир» написана в духе тех требований к искусству, которые предъявлял Толстой в середине и второй половине 60-х годов.

Скажем сразу. В грандиозной эпопее Толстой, повидимому, стремился действительно к тому, о чем он писал в цитированном выше предисловии к ней — показать и понять человека. Перед ним при работе над романом носился соответственно этому идеал, формулированный им в письме Боборыкину, тоже приводившемся выше — писать так, чтобы заставить любить жизнь во всех ее проявлениях. И многое в романе выполнено в соответствии с этим идеалом. Но, может быть, всё то, что составляет ценнейшее ядро романа, самые глубокие его страницы — находится в гораздо большем соответствии с другим пониманием задач искусства, которые Толстой высказывал в начале 60-х и в 70-х гг. и которому он был верен и в 50-х гг. Однако, и этому взгляду художественная практика Толстого в «Войне и мире» отвечает только отчасти. Есть в романе

элементы, которые нельзя возвести ни к одной из эстетических точек зрения, открыто высказанным Толстым в течение 60-х гг.

Эта сложная картина взаимоотношений между теорией и практикой Толстого в работе над «Войной и миром» коренится в чрезвычайной сложности самого романа, в многолетней истории его писания и в различии интересов, преобладавших у Толстого в начале и в конце творческой работы над романом.

«Войну и мир» часто сравнивали с гомеровским эпосом. Но, напр., по сравнению с «Илиадой», «Война и мир» гораздо менее цельная вещь. Несмотря на то, что, в результате 2500 лет изучения военного эпоса Гомера, в его составе были различены элементы, более или менее чуждые ядру всего сказания и, возможно, вставленные чьими-то «чужими» руками, в настоящее время гомеровская критика все более склоняется к заключению, оправдываемому и непосредственным художественным восприятием, что «Илиада» представляет собою нечто цельное — с центральным героем, с основным ходом действия, с композицией, в основном

79

единой, и с художественным эффектом, внутренне цельным и законченным. О «Войне и мире» этого нельзя сказать. И не только потому, что в ней и война, и мир, а в «Илиаде» — только война. Дело в том, что в романе Толстого нет центрального героя или их группы, в том смысле, чтобы весь состав романа и все его действия разворачивались вокруг такого центра, как они разворачиваются в «Илиаде» около Ахиллеса и его «гнева». Тут нет никакого единого действия (для всего романа), потому что хронологическая нить, на которую нанизаны разные «части» романа, еще не создает сама по себе единства действия. Что касается эффекта, художественного эффекта, производимого романом, он тоже не однороден: одно впечатление мы выносим из восприятия философски-исторических частей «Войны и мира», другое — от ее морально-философских, опять особое — из восприятия семейного и вообще бытового в романе.

Мы говорим это не в порицание и не для того, чтобы вновь обсуждать двухтысячелетней давности вопрос о необходимости или только возможности единства в художественном произведении. Нас интересует сейчас только факт, независимо от его оценки. И нужен нам этот факт для того, чтобы до некоторой (хотя бы) степени оправдать то, что мы позволим себе в дальнейшем, для ответа на занимающий нас вопрос, различить в «Войне и мире» разные части, или, лучше сказать, разные моменты (потому что внешне, в тексте романа, эти «части» переплетены, хотя их и можно отличить друг от друга по существу).

Одним из таких моментов является всё то в составе «Войны и мира», что можно определить условно, как семейную и великосветскую стихию. Сюда относится (за вычетом нижеследующего) семейная история Ростовых и Болконских, всё касающееся семьи князя Василия, Долохова, А. П. Шерер и т. д. Хотя история этих семей разворачивается на фоне крупных исторических событий, но акцент семьи с ее специфическими интересами позволяет всё же отделить ее от этого фона. Эта семейная стихия насыщена бытовым элементом, не только узко-семейного характера, но и более широкого, относящегося к обстановке, в которой проходит

80

жизнь семей. Главная часть этого быта — крепостная среда семейной жизни — внутри

помещичьих домов и вокруг их, в крепостной деревне. Композиционно всё семейно-бытовое в «Войне и мире» не вполне объединено, но несомненно, что между разными частями романа, посвященными изображению семьи и быта, больше связи, чем между этими частями и теми, в которых центром тяжести не является описание семейной жизни.

Из последних легко выделяется то, что можно назвать морально-философским моментом романа. Сюда относится, прежде всего, внутренняя история князя Андрея и Пьера, затем — отчасти Каратаев, Кутузов, Багратион, Тушин и др. Значительная часть этих лиц дана и в аспекте семейно-бытовым. Но интенсивным развитием своей духовной жизни, пристальным вниманием, которое Толстой обращает на моральный смысл и ценность этой жизни, эти лица как бы выделяются из семейного быта. Этими же условиями определяется возможность рассматривать их до некоторой степени независимо и от третьей стихии романа.

Мы относим к ней философско-историческое в содержании «Войны и мира». Это — изображение массовых сцен и событий, военных и мирных. Это затем — весь аппарат философско-исторической теории, с помощью которой Толстой осмысливает массовую жизнь освещенного им периода.

Известно, как долго писалась «Война и мир», и насколько менялись интересы Толстого за долгие годы работы над нею. В первых частях романа преобладает «семейное», а массовое, которому в них отведено довольно много места, трактуется скорее в жанровом роде (военный жанр), без освещения теми философско-историческими идеями, которых так много в последних частях романа. Семейному уделено много внимания и в средних частях «Войны и мира», и даже здесь оно получило наиболее полное развитие. Но тут много и морально-философских элементов (кн. Андрей и Пьер). В последних же частях центр тяжести в философско-исторической и морально-философской стороне. Хотя такое перемещение центра тяжести на протяжении романа отчасти вызывалось раскрытием его содержания и тем, что такие

моменты этого последнего, как 12-й год, допускали философско-историческое трактование в большей мере, чем 1805 год, описанный в первых частях «Войны и мира», тем не менее нет никаких сомнений, что не всё здесь объясняется такими объективными условиями. В самом Толстом происходило перемещение интереса от семейно-бытового к «народному» (как выразился он сам позднее об идее «Войны и мира»). Теперь хорошо известно, что первоначальный вид первых, семейно-бытовых и жанровых частей романа характеризовался гораздо более значительным развитием семейно-бытового элемента, чем это было допущено Толстым для первых отдельных их изданий, и он усердно работал над сокращением этого элемента тогда, когда углубление в предмет и в свои интересы к нему открыли ему важность «народного» и морально-философского.

Всем этим можно объяснить до некоторой степени отношения, в которых разные моменты и элементы «Войны и мира» стоят к эстетическим идеям Толстого в 60-х гг.

Письмо к Боборыкину, в котором Толстой объявляет задачей искусства — заставить любить жизнь во всех ее проявлениях, относится ко второй половине 1865 года. В это время он как раз писал и дописывал (к концу года) первые части романа в их первоначальном виде, еще более насыщенном семейно-бытовым содержанием, чем это вошло в позднейшие редакции романа.

Зарисовка семейных воспоминаний со всеми их дорогими сердцу автора-потомка мелочами, повидимому, предрасполагала его к благодушно-равнодушному любованию всем, что открывалось в этих воспоминаниях, независимо от ценности и значительности. Это настроение, может быть, и нашло себе соответствующее «теоретическое» выражение в письме к Боборыкину. И оно, надо полагать, всякий раз пробуждалось в Толстом, когда он, по ходу работы, брался за разработку очередных частей романа, относящихся к «семейному». Поэтому «эстетика» письма к Боборыкину является вообще характерной для всего слоя семейно-бытового жанра «Войны и мира».

Только этой эстетикой можно объяснить место, уделенное в романе разным персонажам «Войны и мира», ничем не привлекательным с точки зрения привычной для Толстого

82

50-х и начала 60-х гг. склонности к выражению в собственном его искусстве «любви к добру и правде». Все эти Долоховы, князя Васильи, Анатоли, Ипполиты, Корчагины, Билибины и пр. — законны и необходимы, как предмет для описания в искусстве, ценящем всякие проявления семейно-бытовой и великосоветской жизни, тогда как для выражения «любви к добру и к правде» они дают разве только сатирический материал. Однако, при всей антипатии, которую внушают Толстому некоторые из этих персонажей, нельзя сказать, чтобы он трактовал их всех сатирически и только сатирически. Нет и тени сатиры в обрисовке, например, Долохова или Билибина, хотя видно, что Толстой не во всем одобряет их (особенно Долохова). А в изображении других, вроде кн. Василия с сыновьями, на ряду с сатирой, присутствует и какое-то любование, которым только и можно объяснить, что, например, разнообразным придворным и матримониальным делам кн. Василия, его дочери и сыновей уделяется чуть не столько же авторского внимания, сколько его получают семьи Ростовых и Болконских, заведомо близкие Толстому во всех отношениях и со всех сторон¹).

Письмо к Боборыкину, как мы знаем, не единственное высказывание Толстого о задачах искусства в период писания «Войны и мира». Мы пользовались выше еще тождественными по содержанию соображениями Толстого об этом предмете, содержащимися в так называемом предисловии (или послесловии) к роману. Это, собственно, ни предисловие, ни послесловие, а своего рода эстетическая и философско-историческая интермедия, опубликованная Толстым перед началом работы над двумя последними «томами» «Войны и мира», по выходе из печати первых четырех (март 1868 года). Заявленное в ней мнение, что задачей художника является понимание и показ человека во всех его проявлениях, хотя и примыкает к «эстетике»

83

письма к Боборыкину, имеет в виду преимущественно философско-историческую сторону «Войны и мира». Но не во всех, впрочем, отношениях, а только по части изображения отдельных исторических лиц и некоторых боевых сцен. Описывая, например, Кутузова, Толстой в романе вполне последовал рецепту, включенному в указанное послесловие-предисловие и выраженному там словами: «Кутузов не всегда с зрительной трубкой, указывая на врагов, ехал на белой лошади». В романе мы видим Кутузова даже меньше всего едущим на белой лошади, но зато он показан нам и спящим на военном совете, и любителем легких французских романов, и льстивым

придворным и т. д. Участвующие в сражениях люди (как Николай Ростов) тоже представлены Толстым не в условной позе героев-воинов, а боящимися смерти и любящими свою жизнь, готовыми при случае бежать, при случае сражаться, и прочее.

Конечно, следует иметь в виду, что, стремясь в только-что указанном отношении лишь «понимать и показывать» людей, особенно исторически известных, Толстой мог ошибаться против исторической правды и даже прямо исказить ее или умышленно деформировать по своему. Работы последнего времени, посвященные этому вопросу, показывают, что это не только могло быть, но и на самом деле было. Это, однако, не дает нам права утверждать, что в своей художественной практике он отступал от им, же заявленной эстетической теории. Требования художественной правды, как известно, могут и не совпадать с требованиями исторической.

Вышесказанным мы отметили согласие между эстетическими взглядами Толстого эпохи 1865—68 гг. и между семейно-бытовым и отчасти философско-историческим слоями «Войны и мира». Тот момент романа, который мы называли морально-философским, тоже находит себе соответствие в эстетических взглядах Толстого, но не второй половины 60-х гг., а 50-х и начала 60-х и 70-х гг.

История духовного развития князя Андрея или Пьера, характеристики Кутузова и Каратаева, Багратиона, Гушина и др. продиктованы теми же эстетическими мотивами, которые заставляли Толстого посвящать свое искусство в

50-х гг. проповеди любви к «добру». На страницах романа, являющихся центральными по своей значительности и глубине, Толстой проводит одних своих героев (князя Андрея и Пьера) через ряд тяжелых испытаний, которые должны освободить их от себялюбивой жизни, открыть перед ними широкие возможности любви, смирения и единения с людьми, или успокоить их в очищающем акте смерти. Других он показывает уже живущими в духе простоты, душевной чистоты и ясности, изливающейся и на окружающих (Каратаев), растворившими свою деятельность в деятельности народа, в трагический и возвышенный момент его истории (Кутузов), или тихо и незаметно делающими дело, к которому они приставлены (Гушин, Багратион). Этой стороной романа Толстой соответствует не только своим суммарно выраженным эстетическим идеалам 50-х и начала 60-х гг., но и своей зрелой эстетике 90-х годов. И только тот момент «Войны и мира», который мы назвали собственно философско-историческим, не имеет в основном и существенном никакого соответствия с каким-либо открыто выраженными эстетическими идеями Толстого (если не считать сказанного выше об историческом показе человека и изображении сражений). Своеобразная манера смелого слияния философско-исторической концепции с задачами художественного изображения, практически проведенная в «Войне и мире», не получила у Толстого теоретического выражения. Либо до нас не дошло следов его размышлений по этому поводу, либо же Толстому эта манера далась без особого труда и потому не потребовала от него теоретического осмысления и оправдания. И этому нельзя не удивляться, если принять во внимание редкость и может быть почти беспримерность указанного приема. В исторических романах тысячи раз делались попытки соединить функции историка и художника в единой задаче. Но, кажется, за исключением «Энеиды» Вергилия и Дантовой «Божественной комедии», не было случаев, чтобы

предпринимались до Толстого крупные опыты включения философско-исторических построений в органическую ткань художественного произведения. И, тем не менее, Толстой осуществил это, повидимому не встречая препятствий, требующих

85

предварительного или хотя бы ретроспективного освещения вопроса в плоскости эстетической теории.

Если в период писания «Войны и мира» Толстой отчасти отклонился от той эстетической точки зрения, которую он разделял в 50-х годах и позже, начиная с 70-х годов, то в первые годы шестого десятилетия века, он оставался в своей художественной практике, в основном, верным именно этой эстетике. В ее духе написаны, например, «Казачьи», «Поликушка» и «Холстомер», появившийся в 1863 г., или созданные около того же времени (последнее относится к «Поликушке» и «Холстомеру»).

Темой «Казачьих» являются попытки Оленина подавить в себе «требовательного эгоиста». Эти попытки производятся им в двух направлениях. Оленин то мечтает и пробует погасить свое повышенное самоощущение путем слияния с тем миром простой, здоровой и честной казачьей жизни, среди которого он живет. Этот путь ведет его к любви к Марьянке, и Оленин признается: «Это не идеальная, так называемая, возвышенная любовь, которую я испытывал прежде; не то чувство влечения, в котором любишь на свою любовь, чувствуешь в себе источник своего чувства и всё делаешь сам. Я испытывал и это. Это еще меньше желание наслаждения, это что-то другое. Может быть, я в ней люблю природу, олицетворение всего прекрасного природы; но я не имею своей воли, а через меня любит ее какая-то стихийная сила, весь мир божий; вся природа вдавливая любовь эту в мою душу и говорит: люби. Я люблю ее не умом, не воображением, а всем существом моим. Любя ее, я чувствую себя нераздельною частью всего счастливого божьего мира». И такого же растворения в счастливом божьем мире Оленин ищет и на другом пути — в любви, самоотвержении и жизни для других. Повесть осталась недописанной, и мы не знаем, удалось ли Оленину найти духовное спасение на этом втором пути, после того, как он потерпел неудачу на первом.

В «Поликушке» Толстой стремится пробудить в нас острую жалость и сострадание к судьбе Поликушки, погибшего после неудачной попытки нравственного выздоровления,

86

внешне — жертвой бессмысленной случайности, а в основе — жертвой тяжелого крепостного уклада. Этой же нравственно-очищающей цели служит в повести всё, относящееся к истории семьи старика Дутлова. Кульминации эта история достигает в сцене, когда этот кряжистый старик публично кается в своих прегрешениях против племянника и получает как бы прощение и отпущение грехов от присутствующих, находящих, что он поступает «по правде, по божьему». Представив эту сцену частичного нравственного оздоровления жизни, Толстой не закрывает глаза на ее частичность и заканчивает повесть скорбными страницами народного горя, связанного с рекрутчиной.

Наконец, «Холстомер» является облеченным в полу-свифтовскую форму обвинительным актом против пустой и себялюбивой жизни и преклонением перед жизнью, прожитой для других и

закончившейся и смертью такого же рода. После смерти Холстомера «через неделю валялись у кирпичного сарая только большой череп и два маслака; остальное всё было растаскано. На лето мужик, собиравший кости, унес и эти маслаки и череп, и пустил их в дело. Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда негодились...» Всё это могло бы быть написано и позднейшим Толстым, в полном соответствии с его зрелой эстетикой.

Равным образом, в духе эстетики Толстого 50-х, начала 60-х, начала 70-х и всех 90-х гг. написаны в конце 60-х и в начале 70-х гг. и рассказы для детей, из которых крупнейшими являются «Бог правду видит, да не скоро скажет» и «Кавказский пленник». Известно, что в своем трактате об искусстве сам Толстой причислял эти рассказы к хорошему по содержанию искусству.

ХII

Около 1874—75 года Толстой, как указывает он сам, понял, что до тех пор он служил искусству похотливому и теории искусства, оправдывающей эту «похоть». Как

87

раньше обзор развития его эстетических идей до 1874—75 г. показал нам, что это самообвинение было неосновательным и могло бы иметь подтверждением¹) только короткое увлечение Толстого теорией искусства, как превознесения жизни во всех ее проявлениях, так сейчас мы пытались установить, что художественная практика Толстого до 1874—75 г. вовсе не была практикой «похотливого» искусства. Если, например, в «Войне и мире» и есть проявления дурного (в смысле Толстого) искусства, то «Война и мир» не целиком написана в этом роде, а затем, как до того, так и после того, почти всё, созданное Толстым, было в его «хорошем по содержанию» роде.

В значительной степени, хотя и не полной мере, это относится прежде всего к «Анне Карениной», писавшейся как раз в годы якобы начавшегося «кризиса» и переоценки критериев хорошего искусства.

Требую в это время, чтобы художественное произведение, свойственным ему «сцеплением» мыслей, выражало внутреннее я художника в его интимнейшей глубине, Толстой в первую очередь применял это требование к себе, как он и указывает в том самом письме 1876 года к Страхову, в котором изложил некоторые элементы своего тогдашнего эстетического credo. Возражая тут же против мысли, будто он хочет описывать в романе то, что ему нравится — «как обедает Облонский и какие плечи у Карениной», Толстой не объясняет, впрочем, что ему действительно «нравилось» в романе и что он хотел им выразить. На это должен ответить роман. Тем не менее мы знаем некоторые суждения Толстого об этом и вне романа. С. А. Толстая записала в дневнике, что Толстому, по его заявлению, в «Анне Карениной» была дорога «семейная мысль» (под 1876 годом). Этим, действительно, определяется один из слоев романа. Проблема семьи является темой этого слоя. Но это не единственный слой художественной ткани «Анны Карениной». Другой содержит в себе личную трагедию Анны, которую Толстой, как мы знаем, замыслил представить только жалкой и невиноватой. Правда, это трагедия жены,

любовницы и матери,

88

т. е. трагедия, связанная с семейной ролью Анны, но с ударением на личности Анны, а не на институте семьи.

Заглядывая в глубину своего я и объективируя его в романе, Толстой нашел там материал еще для разработки третьего момента, характеризующего «Анну Каренину» — для освещения вопроса о критериях и нормах личной духовной жизни вообще. Этот вопрос составляет тему отделов романа, трактующих о морально-философских исканиях Левина. Они так же выходят из рамок собственно-семейного вопроса, как и личная трагедия Анны. Во всех этих трех аспектах «Анны Карениной», хотя и не одинаково отчетливо, выразилось стремление Толстого указывать средствами искусства «пример любви к тому, что добро, и отвращения к тому, что зло», как он формулировал общую задачу искусства несколько позже (в начале 80-х гг.).

В чисто семейном аспекте романа это стремление подсказывало Толстому распределение света и теней в описании семейной жизни Облонских, Карениных и Левиных. Например, презрительное добродушие, с каким изображен жизнерадостно-беспутный Стива Облонский, и любовная обрисовка жалкой, но матерински-героической Долли, дает в итоге апофеоз семьи, как организации систематического самопожертвования и любви. Семья Карениных, напротив, подвергается каре из-за отсутствия этого самопожертвования и в Каренине, и в Анне, приносящих семью в жертву, один — своим интересам государственного деятеля и карьериста, другая — себялюбивой страсти к личному наслаждению. Семья Левиных должна служить примером борьбы с факторами, разрушающими семью, как организацию взаимного самопожертвования, и гарантией возможной победы над ними при условии неутомимой нравственной бдительности всех членов семьи.

В личной трагедии Анны на первом плане — вопрос о том, может ли стремление к счастью половой любви обеспечить сохранность, внутреннюю устойчивость и достоинство личной жизни женщины. При ответе на этот вопрос художественная мысль Толстого двоятся. Он то представляет несчастную судьбу Анны следствием влияния чисто внешних условий ее среды и господствующей в ней великосветской

89

морали, то дает нам почувствовать, что в самой задаче искания счастья только на путях половой любви уже заключаются условия неразрешимости задачи, и тем самым предопределяется не только внешне, но и внутренне самоубийство Анны. И, на ряду с призывом к жалости по адресу жертвы этого самоубийства, со страниц романа раздается и призыв строить личную жизнь на более прочной и безусловной основе.

В каком направлении должна быть заложена эта основа и как можно и должно строить на ней, Толстой показывает изложением истории духовных исканий Левина. Здесь мысль Толстого тоже двоятся, не менее угрожающим образом, чем по отношению к Анне. В большей части романа духовные искания Левина облечены в форму волнений одинокого, несколько нелюдимо помещика, которому не удастся создать свою семью и наладить правильное ведение хозяйства в обстановке дворянского оскудения. Это придает его исканиям чисто внешний характер, —

читателю может показаться, а часто и прямо кажется, что, если бы отпали указанные внешние условия, пришел бы конец и «исканиям» Левина. Исполненная и воспринятая в таком плане, история Левина является той частью романа, которая выпадает из тогдашней эстетики Толстого с ее требованиями, чтобы хорошее искусство выражало стремление к «добру» и нравственной «правде»¹). В конце романа Толстой пытается углубить образ Левина, показывая, что его «искания» продолжают существовать и после заключения им счастливого брака и благополучного устройства своего хозяйства. Роман заканчивается словами Левина: «Жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее — не только не бессмысленна, как была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее». В этом аспекте и изображение жизни Левина приводится в некоторое соответствие с тем, чего требовал Толстой от хорошего искусства. Но надо признаться, что

90

это сделано несколько поздно, и когда впоследствии Толстой мучился сознанием своего недостойного служения «похотливому» в нравственном смысле искусству, воспоминание о тонах, в которых трактована в «Анне Карениной» большая часть истории Левина, должно было доставлять ему много горьких сожалений и поощрять гневное отрицание этого «похотливого» элемента его художественного творчества.

Всё остальное художественное творчество Толстого, начиная с 80-х годов, не давало ему объективного повода к такому отрицанию. Можно быть разного мнения о степени художественного совершенства многочисленных его повестей, драматических вещей, полусказок и сказок, наконец, «Воскресенья». Можно находить их достоинства невысокими, даже с точки зрения эстетических идеалов Толстого 80—90-х и девятисотых годов. Не может быть сомнения только в одном, — в том, что они создавались в духе этой эстетики. Все они в том или другом смысле стремятся содействовать развитию и углублению того, что Толстой называл религиозным сознанием нашего времени, все имеют целью возбудить «чувства», вытекающие из сознания братства людей. Это настолько очевидно, что не нуждается ни в каких доказательствах или даже иллюстрациях, почему мы и не приводим их.

Если, тем не менее, Толстой держался другого взгляда, если ему казалось, что и после «Анны Карениной» он делал в искусстве не то, что ему следовало бы делать по его эстетическим воззрениям, нашедшим себе выражение в трактате об искусстве, — это уже вопрос особый, которого мы и коснемся бегло в заключение.

ХIII

Толстой, мы знаем, издавна и неоднократно утверждал, что его понимание искусства в период расцвета его художественного творчества было превратным и самое его искусство — дурным. Мы пытались показать, что он, почти целиком, ошибался и в том, и в другом отношении. За вычетом короткого периода писания «Войны и мира» эстетические воззрения Толстого были в существенном те же, что

91

и выраженные им в трактате «Что такое искусство», хотя и в менее разработанном виде, чем мы находим их в этом трактате. За вычетом некоторых сторон «Войны и мира», «Анны Карениной», «Двух гусаров» и двух-трех других малозначительных вещей, всё искусство Толстого было практически выражением его основных эстетических идей. Почему же он не видел этого? Почему он столько раз отвергал свои прошлые эстетические взгляды и свое искусство, как дурные, не соответствующие правильно понятым идеалам художественного творчества? Это — большая тема, требующая специального исследования, для которого мы не располагаем здесь местом. Но нам кажется необходимым высказать сейчас хотя бы точку зрения, с которой следовало бы разрешать этот вопрос, с необходимостью вытекающей из всего предшествующего. Нам кажется, что при его разборе нужно и можно будет показать прежде всего, что существовали и в известном порядке сменялись или наслаивались друг на друга определенные жизненные условия, в общем характера социального, которые возбуждали в Толстом время от времени ощущение крутых переломов в развитии его эстетических идей и его художественной практики. Эти условия, однако, определяли на самом деле, т. е. не в субъективном восприятии Толстого, а объективно, не переломы в развитии его идей и творческой деятельности, а стадии возрастающего углубления Толстого в то, что теперь, когда мы знаем его жизнь, можно считать его жизненной задачей. Этой задачей нам представляется преодоление призрачности искусства средствами самого искусства.

Искусство, даже и самое глубокое и серьезное, призрачно в том смысле, что его цель безмерно превосходит все его средства. Всегда и везде искусство является проповедью преображения жизни. Но всегда и везде оно ограничивается только проповедью, только показыванием того, какую должна или не должна быть жизнь. Его средство — иллюзия, и только иллюзия.

Предположите художника, как Толстой глубоко убежденного в необходимости коренного преображения жизни. Чем он более убежден в этом, тем упорнее он будет рисовать

в своем и нашем воображении картины преображенного или преображающегося мира. И чем больше он будет это делать, тем неизбежнее он будет ощущать недостаточность иллюзорных средств искусства для действительного преображения жизни и мира. Если он, подобно Толстому, будет настолько художник, чтобы не иметь сил покинуть свою творческую работу и заменить ее активным вмешательством в деле реального преображения мира; если он, как Толстой, по условиям своего происхождения и классового положения, не найдет в себе сил преодолеть хотя бы в себе самом проявления того мира и той жизни, которую он отвергает в мечте; если он, оставаясь, таким образом, в рамках искусства и располагая только его средствами, все-таки будет жаждать преображения мира с той силой, которая присуща только гениям, — вся его творческая история сделается ареной борьбы с самим собою и с искусством, от которого он не в состоянии отказаться. Он снова и снова будет убеждаться в бессилии искусства преобразить жизнь, и опять, и опять будет предъявлять к нему требование, чтобы оно осуществило невозможное. Ему будет казаться, как казалось Толстому, что только «до сих пор» его искусство не приближало его и других к иной, преображенной жизни, и что «отныне», раз правильно сознана задача искусства, всё должно пойти по другому. И так он много раз осудит свое прошлое и с надеждой обратится к будущему, чтобы снова и снова разочароваться в нем, когда оно станет прошлым

Настанет, однако, пора, и она настала и для Толстого, когда такой художник потеряет надежду на возможность преодолеть иллюзорность, призрачность искусства средствами какого бы то ни было искусства. И он «уйдет» от него, как ушел Толстой темной октябрьской ночью, когда он покинул не только свой дом и десятилетиями сложившийся уклад жизни, но и всю ее мучительно-противоречивую и в корне неразрешимую задачу. Вот когда для него, действительно и впервые, наступил «кризис», «перелом».

18 октября 1928 г.

Сноски

Сноски к стр. [57](#)

¹⁾ Даже в эпоху работы над «В. и М.», когда он считал целью искусства пробуждение любви ко всякой жизни, ибо эта любовь не может быть сведена на «похоть».

²⁾ Эта стадия отразилась, но слабее, также и в 4-й главе «Исповеди».

Сноски к стр. [59](#)

¹⁾ Как известно, темой *andante D'dur'*ного квартета является именно русская народная песня.

Сноски к стр. [82](#)

¹⁾ Семейно-бытовой слой романа и отвечающая ему «эстетика» являются одним из самых обнаженных проявлений классовой установки Толстого при разработке «Войны и мира». Это — установка человека, в общем, довольного крепостной действительностью и на всё в ней взирающего благодушно-равнодушным глазом.

Сноски к стр. [87](#)

¹⁾ И то — весьма натянутым и отдаленным.

Сноски к стр. [89](#)

¹⁾ Это выпадение, повидимому, связано и здесь, как это было в «Войне и мире», с ярким проявлением узко-классовой установки Толстого при обработке многих сторон истории Левина.

Л. Н. ТОЛСТОЙ И ТРАДИЦИИ «НОВОГО ИСКУССТВА»

В общем Толстому глубоко враждебно всякое
беспредметное отрывание духа от земли.

Ив. Коневской (1896 г.)

I

Признание значения статьи Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» не зависит от сочувствия или несочувствия высказанным в ней эстетическим взглядам. Даже в случае полного отрицания возможности ставить проблему искусства на основе морализующих рассуждений, она останется документом, так или иначе раскрывающим нам искусство-понимание Толстого-художника. Для тех же, кто с интересом относится и к Толстому-мыслителю, она важна в еще большей степени, ибо только непосредственный подход к искусству позволяет Толстому прояснить, как для самого себя (ср. признания в дневниках), так и для своих адептов, некоторые темные стороны своего миропонимания: только в анализе эстетической и художественной проблематики раскрывается до конца философско-культурная концепция Толстого, только из этого анализа может быть познан во всей полноте и его моральный облик. Конкретность художественных явлений придает здесь морализированию Толстого максимальную предметность, позволяя усмотреть большое своеобразие социально-этических взглядов писателя и коренное отличие их от обычного буржуазного морализма XIX века, получившего свое наиболее типическое выражение в речи государственного обвинителя на процессе «Madame Bovary». Собственно-этические сочинения Толстого дадут нам в плоскости философско-культурной значительно меньше, чем «Что такое искусство?» и тесно связанное с ним предисловие к статье Эд. Карпентера «Современная наука». Но статью Толстого можно осветить и с совершенно иной стороны, сделав ее интересной и по-своему значительной

даже и для того, кто начисто отрицает значение Толстого и кого, следовательно, не могли убедить приведенные выше соображения. Можно исходить из знаменательности даты статьи — из факта, что Толстой работал над нею в 1895—97 гг., что она является плодом его пятнадцатилетних размышлений об искусстве, т. е. плодом наблюдений над развитием европейского искусства в течение двух последних десятилетий прошлого века. Наблюдения Толстого, как мы знаем, были довольно пристальны, а потому, хотя действующий эстетический

канон никогда не оставляет трактата по эстетике без своего влияния (обратное утверждение легко разбивается даже одними социологическими аргументами), в данном случае это взаимоотношение представляет совершенно исключительный интерес. Допуская, что исповедание эстетического (resp. философско-культурного) credo явилось плодом имманентного созревания взглядов художника-мастера, плодом осмысления собственной работы и размышления над ее социальной «функцией» (кто из художников не «мучился» этими вопросами?) — мы все-таки можем, опираясь на текст и эмоциональный стиль статьи, на записи в дневнике и на свидетельства близких людей (В. Ф. Лазурский, А. Б. Гольденвейзер), утверждать, что не столкнусь Л. Н. Толстой лицом к лицу с тем, что мы называем «модернизмом», «эстетизмом» (или не точно и узко «символизмом») и что современники называли «декадентством», статья «Что такое искусство?» не имела бы и десятой доли своей остроты. А ведь ее историческое значение покоится именно на кардинальности постановки эстетических проблем, вызванной непосредственным субъективным раздражением, качество которого гармонировало с уже сложившимися ранее неясными презумпциями.

Может быть следует идти и дальше. Возможно, что, несмотря на то, что социально-этические вопросы были для Толстого основными жизненными вопросами на протяжении всего периода сознательного существования, этика и эстетика переплелись в его сознании так тесно только перед лицом наступающего и непосредственно раздражающего «эстетизма». А отсюда Толстому оставался всего один

шаг и к постановке через ту же этику собственно-социальных проблем искусства, волнующих сознание наших дней. Аморализм «нового искусства», принимаемый за антиморализм, и вырастающая на этом грунте видимость антисоциальности побуждали мысль Толстого к повороту на то направление, которое не могло не упереться в постановку проблем уже чисто социологического и притом практического характера. Не употребляя нашей терминологии, Толстой реально поставил проблему «классового искусства» и выдвинул (разумеется не впервые) идею «искусства народного» — как в значении «всенародного», так и в значении «простонародного» (т. е. опять таки, пусть примитивно, но все же «классового»). И эта тенденция коренилась в окружающей художественной обстановке, которая вопреки враждебным предрасположениям Толстого вызывающе позировала своим аристократизмом. У Толстого 50—60-х годов невозможно представить себе аналогичный ход мыслей не только потому, что религиозные и этические вопросы тогда еще не захватили его целиком, но и потому, что тогда немислимо было такое искусное «построение по контрасту», не могла казаться столь заманчивой и сама задача. Громы шестидесятников-утилитаристов только отвечали потребностям своего времени, но никакого решающего значения иметь не могли: само искусство их эпохи уже было достаточно послушно социальному заказу, оно уже шло в желательном русле. Недаром приходилось Писареву искать наиболее удобной мишени в прошлом, в Пушкине, как символе уже завершившейся эпохи. Стрелы же других полемистов даже и не метили в искусство, направляясь исключительно в отражаемый литературой ненавистный быт и невыносимый социальный строй («темное царство»). Поэтому проповедь общих взглядов, вошедших через 35—40 лет в круг вопросов толстовской статьи, могла соблазнять только ремесленников-рутинеров. Отсюда: совершенно иной уклон тех, кто желал подняться над общей колеей и углубить

проблематику. С проблемы «социальной функции» искусства центр тяжести переносился внутрь самого художественного выражения, в проблему реализма, ставшую темой основной эстетической работы Чернышевского.

96

Толстой же оставался в эти годы *sui generis* эстетом, художником-аристократом, чурящимся охлократических, но зачастую окрашенных в наивный романтизм, стремлений своих собратьев. Зависимость от непосредственного окружения станет еще ясней, если мы взглянем и вперед, в двадцатое столетие. Эстетическая проблематика, занимавшая Толстого, едва ли была бы поставлена им так, как она поставлена в статье «Что такое искусство?», если бы в атмосфере русских девяностых годов уже носились идеи «соборного искусства» Вячеслава Иванова и Скрябина или же идеи классового пролетарского искусства, выдвинутые победившей революцией. Не зная, повидимому, еще ничего о первых шагах Брюсова, А. Добролюбова и пр., Толстой предчувствовал, что ненавистное ему французское декадентство, захватившее западную Европу (он даже говорил «Европу и Америку») надвигается и на русское искусство, в первую очередь на русскую литературу. Ему не могло не быть ясно, что бесцветное и бессильное художественное поколение, в котором, по его мнению, единственными светлыми исключениями на общем фоне Мачтетов и Немировичей-Данченко были Чехов и Гаршин, должно будет без боя отступить перед сменой, могущей принести с собой совершенно иной (самому Толстому глубоко-чуждый) канон и иные художественные идеалы¹).

II

Для того, кому близко знакомы общая атмосфера и основные тенденции искусства последней четверти XIX века, предводительствуемого эстетизирующей и философствующей лирикой, живописующей музыкой и живописью, освобождающейся

97

от ига литературной прозы, чтобы попасть в тенета истолковывающей ее поэзии — для того вся статья «Что такое искусство?» полна отзвуков ее художественной современности. Новая идеология, идущая от искусства, чтобы им и через него захватить остальные области культуры, всё время ощущается Толстым, как здесь наличная, хотя литературный материал новейшего времени преимущественно сосредоточен в одной из глав (десятой) и частично, в виду возможного незнакомства с ним читателя, выделен даже в особые приложения. Если обратить внимание на экспрессивно-стилевые особенности статьи, то нетрудно заметить, что оперирование этим материалом оживляло Толстого гораздо больше, чем критика эстетических трактатов XVII—XIX вв., занимающая вторую и третью главу и почти не использованная в дальнейшем¹). В отношении модернистического материала дело обстоит совершенно иначе, чем в отношении академической эстетики. Случайным привеском его счесть нельзя. В главах, предшествующих десятой, ход рассуждения всё время подводится к нравственному декадансу, воплощенному в новейшей европейской литературе, в главе одиннадцатой и далее, вплоть до конца, Толстой непрерывно (хотя и между строк) оглядывается на него²). Чувствуется, что

непосредственное переживание современности не оставляет его во всё время работы, хотя бы эта последняя и направлялась только на окончательную формулировку давно слагавшихся взглядов. Толстой как будто всё время не забывает о том, что ему приходится выступать с изложением и обоснованием своих взглядов на искусство в эпоху для самого искусства критическую.

98

Теперь, на внушительном расстоянии трех-четырёх десятилетий, очертания этой переломной эпохи в искусстве для нас совершенно ясны. Несмотря на то, что к подлинному ее исследованию, свободному от пристрастия современника, мы только-только приступаем, эта четкость основных контуров уже не подлежит серьезному сомнению — она гарантируется самой возможностью объективного отношения. Последним не только может характеризоваться продуманная и подкрепленная материалом историческая концепция, им может быть проникнуто и любое общее высказывание о завершённом круге культурного развития. Боевые лозунги «модернизма» уже выслушали приговор истории, упорствующие уже пережили самих себя и обречены на одно только эпигонство. Идеология течения осуждена не только изменившейся на наших глазах социальной функцией искусства, но и последующей диалектикой самих форм и принципов художественного выражения. Для искусства, как и для жизни, философия модернизма стала философией фикции. Быть «модернистом» в наши дни уже немислимо (и может быть просто смешно). Но еще менее мыслимо и огульное нигилистическое отрицание того великого оплодотворения, какое это течение несло с собою через искусство для всей культуры. Такое отрицание будет теперь именно нигилизмом, так как законный задор первой антимодернистической реакции передвоенных лет — тоже далеко в прошлом. Через тридцать один год после статьи Л. Н. Толстого суждение о том, что было тогда для его современников «новым искусством», не может уже звучать ни как обвинение, ни как апологетика.

Тем интереснее теперь для нас всякое суждение крупной творческой личности, смотревшей на свое окружение сквозь искажающие очки пристрастного современника. Новизна канона вызывала, как всегда, в первую очередь непонимание непосвященных, т. е. тех, кто не принимал участия в творческом созидании этого канона. Неоднократно наличие этого непонимания (как будто бы даже бессилия понять) констатируется самим Толстым с большой искренностью. Оно сознавалось им, но тем менее неизбежно вело к максимальному произволу в оценках и характеристиках. Оно не

99

страшило и не огорчало Толстого, ибо в его концепции искусства, к которой в известной степени применим позднейший антимодернистический термин «кларизм», вина всегда падает не на воспринимающего, а на создающего¹). Но для него оставалось совершенно неясным, что корень произвола его суждений не в том, что ему недоступны логический смысл того или иного стихотворения Маллармэ или реальное истолкование какого-нибудь образа у Верлена (и в том, и в другом случае интеллигибельность может действительно отсутствовать, и тогда это подлинная «вина» несовершенного художника), — а в том, что недоступными для него остались самые тенденции нового течения, не поддававшиеся пассивному усвоению. Толстой не мог понять ни одного «декадентского» опуса не только из-за присущей им «темноты» (как поэтического или

тактического приема), но прежде всего из-за неимения к ним в своем идейном реквизите какого-нибудь осмысляющего контекста — а таким была поэтическая традиция.

Однако, понимание культурного явления, осуществляемое через определение его исторических координат, через раскрытие тех путей, по которым оно уходит в глубь прошлого, никогда не может стать уделом современника. Возможность объективного отношения всегда только в будущем, и произвольное отступление от этой обязательной нормы, диктуемой диалектикой культурного развития, только ведет к печальным (и для живого духа искусства, и для направляющейся на него науки) результатам. Несвоевременное филологизирование только холостит живое культурное течение, как это показал нам печальный пример досужих размышлений над немецким экспрессионизмом. Наоборот, необходимо подчеркнуть другой существенный момент: для будущего философско-культурного анализа именно в этом субъективизме и произволе лежит один из ключей к пониманию эпохи. Исторические координаты суть

100

всегда координаты многомерного пространства, и вследствие этого, лицо любого времени определяется только раскрытием конфликта нескольких (двух или больше) поколений, т. е. нескольких законченных в своем типическом своеобразии и невероятно сложных в своем составе культурных традиций¹). Время же становления и утверждения модернизма характеризуется (во всяком случае, для некоторых стран, как Франция и Россия) совершенно небывалой остротой этого конфликта.

Этими положениями устраняется, как нам кажется, всякая возможность каких-либо упреков, обвинений и даже недоумений по адресу прямолинейно выраженных мнений Л. Н. Толстого, ясных нам теперь в своей несправедливости и ложности. Для стеснения или ограничения таких «живых» мнений не существует никаких критериев — культурная опасность, требующая вмешательства, наступает только тогда, когда эти бывшие «живыми», но уже умершие догматические суждения искусственно вивифицируются для использования в целях злободневных нужд последующих эпох. Там им, действительно, нет места, как и вообще нет нигде места никакому «iurando in verba magistri». В силу этого наш долг перед отошедшими в историю предшественниками — раскрыть подпочву произносимых над ними когда-то осуждений, и в силу тех же соображений не может показаться оскорбительным для памяти великого писателя тот анализ его утверждений, который для достижения объективных результатов должен будет отказаться от какого бы то ни было эмоционального пиэкета.

К этому необходимо добавить, что в частности для истории судьбы модернизма в русской культуре статья Л. Н. Толстого имеет еще и то значение, что вместе с высказываниями В. С. Соловьева, В. В. Розанова и Гилярова она представляет ту крохотную группу серьезных идеологических выступлений, которая до середины 900-х

101

годов тонула в массе беспринципной журнальной и газетной брани, не представляющей ни малейшего интереса даже с точки зрения суждения современников¹).

III

Выше было указано, что Л. Н. Толстой пристально следил за развитием европейского искусства. Однако, эта пристальность могла, помимо его доброй воли, оставаться не более как тенденцией. Действительно, при первом перечитывании статьи «Что такое искусство?» богатство неведомого тогда русскому читателю фактического материала, относящегося прежде всего к французской поэзии, поражает. Более близкое и детальное знакомство с этим материалом показала пожалуй только статья З. А. Венгеровой «Поэты символисты во Франции» («Вестник Европы» 1892 г., № 9), а затем, уже через четыре года после статьи Л. Н. Толстого книга проф. Гилярова «Очерки мировоззрения современной Франции» (1901), составленная из печатавшихся им ранее в тех же самых «Вопросах Философии и Психологии» статей²). Однако, когда затем приходится задумываться над вопросом, почему суждения Л. Н. Толстого, вполне уместные в логической цепи его рассуждений, звучат порою столь мало убедительно, нельзя не придти к заключению, что

102

вредит этой убедительности именно случайность, вырванность отдельных фактов из общего целого, иногда неправильное фактическое освещение — всё то, что резко бросается в глаза теперь, когда мы находимся почти во всеоружии фактического знания¹). Несмотря на это обстоятельство, мы с самого начала должны отказаться от констатирования здесь такого рода неосведомленности, которой могло бы и не быть. Нужно отметить, что отчужденность «нового искусства» и вытекающая отсюда фрагментарность знакомства с ним лиц, не имеющих к нему близкого, активного касательства, есть вообще одна из основных характеристик направления, хотя и не злой умысел его основоположников, как это иногда думали и как в редких случаях это действительно бывало (напр., в деятельности юного Брюсова). Вина здесь была не в модернистах и не в тех, кто хотел и нередко не мог осмысленно воспринять их творчество. Она лежала в том резком перерыве художественной традиции, который характерен для всей Европы за исключением, может быть, Англии и который создал везде небывалый провал в историческом развитии форм художественного сознания. Но в Англии не было и каких либо ненормальностей в принятии или непринятии нового направления. Мы знаем, что Уайльд был понят и признан с самого начала, и это коренилось в том, что была ясна его непосредственная преемственность от Суинберна и дальше вглубь — от Д. Г. Россети, Кольриджа и лэкистов²). В других странах такая возможность была исключена отсутствием хоть какой-либо аперцепции, и в положении Толстого находились и Брандес, и Брюнетьер, и многие другие, также пристально наблюдавшие за окружающей их художественной действительностью.

103

В России провал художественной традиции — от смерти Боратынского до выступления группы «Северного Вестника» — был еще глубже (хотя бы по сравнению с Францией, где парнасцы сохраняли внешнюю видимость какой-то эстетики). Но еще значительнее, чем в других странах, была в эту эпоху и деятельность, направленная к созданию нового эстетического и в то же время социально-идеологического канона, — деятельность, которую мы сумели понять только через

оценку, сделанную Европой, и мощь которой мы ощутили только в результате революции, легко зачеркнувшей пиррову победу модернизма. В разной степени в плену этого нового идеологического канона были все крупнейшие русские писатели. И сколько бы ни говорил Толстой о своем презрении к критикам-шестидесятникам и сочувствия А. Л. Волынскому¹), он не мог преодолеть самого себя, не мог выйти за границы того уклада сознания, который в своем высшем типическом обобщении будет одинаково характерен как для него, так и для Писарева и против которого и выступал со всею беспощадностью модернизм²).

Кое-что в неправильном освещении Толстым фактов истории европейского модернизма зависит и от неосведомленности чисто-внешнего характера, которая ведет, однако, к ложному толкованию всего исторического явления. Так, настоящим курьезом звучит заявление Толстого о том, что стихотворения

104

Маллармэ печатаются «в десятках тысяч отдельных изданий» (это в 1897 году, т. е. за год еще до его смерти!¹). Как мы знаем, тиражи этих отдельных изданий исчислялись скорее десятками единиц, чем десятками тысяч. А такой ошибкой искажалось и представление о действительном социальном значении литературного движения. Существеннейшее обстоятельство, что «символизм» в пору своего творческого созревания (80-е годы) был кружковым подпольным явлением, почти не доходившим до читательской массы, ускользало от внимания Толстого. Отсюда, как мы увидим, проистекает неправильное понимание связи художественного развития с социальным, вызываемое также и непонятным для нас игнорированием со стороны Толстого французского натурализма, который подлинно «владел умами», одерживая вплоть до начала 90-х годов непрерывные победы как над французским, так и над немецким (деятельность Мих. Конрада с мюнхенской группой, Гольца, Шлафа) и русским (ср. успех переводов Золя и его связь с «Вестником Европы») обществом. Ведь только «кризис» натурализма, по поводу которого журналист Жюль Гюрэ предпринял в 1891 году свою «Enquête sur l'évolution littéraire» (книга Гюрэ была известна Толстому и явилась одним из основных его источников), познакомил широкую французскую публику с новым течением²).

105

IV

Первыми же фразами десятой главы ««Что такое искусство?»» Толстой подводит нас к утверждению, что модернистическое искусство есть прежде всего последняя стадия в развитии «искусства высших классов» и, как такая, может быть противопоставлена «всенародному искусству», примером коего служат Толстому эллинское искусство и творцы библейской поэзии. Толстой сразу же определяет связь формальной характеристики «нового искусства» с его социальным назначением, как связь функциональную: «становясь всё более исключительным, оно (новое искусство) становилось вместе с тем всё более и более сложным, вычурным и неясным»¹).

Дополняя свою характеристику еще терминами «туманность», «загадочность», «темнота»,

Толстой считает возможным в наибольшей полноте применить ее именно к «так называемому декадентству». И сейчас же к этой характеристике формы выражения присоединяется характеристика отношения выражающей формы к действительности, служащей объектом выражения — «неточность», «неопределенность», «некрасноречивость»²). Вся совокупность этих свойств художественного предмета Толстой квалифицирует, как ставшую «условием поэтичности предметов искусства». Основные моменты нового художественного канона определены с большою четкостью, и тут же указана связь с каноном эстетическим («условия поэтичности»³). И вслед за этим следуют примеры: Бодлер, в поэзии которого эти моменты подчеркнуты рекомендательным предисловием Теофиля Готье, и Верлен с его «Art poétique».

106

Остановимся пока на этих трех именах. Необходимо прежде всего констатировать, что исходные пункты развития нового художественного течения уловлены (без всякой помощи со стороны несуществовавших тогда историко-литературных обобщений) с поразительной точностью, ибо, несмотря на всё значение английского пре-рафаэлизма и указанной выше сплошной непрерывности английской художественной традиции на протяжении всего XIX столетия, — последняя все-таки почти не перерастала в пределах этого столетия своих островных масштабов¹). Основополагающая роль в утверждении нового канона принадлежала все-таки Франции, ее поэзии и ее живописи, при чем толкователями и пропагандистами последней были те же поэты и писатели²). В особенности следует отметить упоминание имени Готье, этого романтика-парнасца, в силу своенравия исторических судеб оказавшегося предтечей той новой идеологии, которая в одинаковой степени обрушилась и на старую традицию Гюго и Ламартина³), и на парнасизм бесстрастного Леконта де Лиля. За 22 года до статьи Толстого, когда новые влияния совсем еще не затронули русской литературы, популярный и безусловно

107

талантливый А. А. Шахов также пытался найти в Теофиле Готье источник какого-то охватившего литературу «безумия», стрелку, переводящую ее путь на рельсы безнравственности¹). Но в 1875 году Шахову это представлялось только «крайностью романтизма», прочно преодоленной благотворным влиянием более поздних идей. В 1896—97 гг. Толстой уже ясно видел мост протягивающийся от этого крыла романтизма через парнасца Бодлера к буйствующим декадентам, — мост, по которому невредимо прошла сквозь эпоху позитивизма и утилитаризма идеология l'art pour l'art в самой ее пагубной (с точки зрения морализующей или политиканствующей эстетики) форме²).

Напомним, что, по авторскому признанию Бодлера, «Petits poèmes en prose» непосредственно вызваны чтением лирической прозы Алоизия Бертрана («Gaspard de la nuit»). «Я должен сделать вам небольшое признание, — пишет Бодлер в посвящении Арсену Уссэ, — что, когда я, по меньшей мере в двадцатый раз, перелистывал знаменитого «Ночного Гаспара»... меня осенила мысль попытаться создать что-либо подобное, применив к описанию современной жизни... прием, использованный им для изображения прошлого...»³). Думается, что если бы Алоизий Бертран (и во Франции воскрешенный по настоящему только в последние годы) был известен Толстому, — миниатюры этого романтика вызвали бы у него не меньшее недоумение, чем

приводимый им для вящей убедительности полностью «Le galant tireur» Бодлера. Нужно учитывать, что тенденции одного крыла позднего французского романтизма были декларативно-аморалистичны, и что в них-то и скрываются многие истоки

108

модернизма. От Алоизия Бертрана протягиваются (хотя и подпочвенно) прямые нити к прозе Артюра Рембо и Лотреамона, остающейся и сейчас еще, в наше искусственное формальной ухищренностью время, почти недоступной пониманию рядового потребителя художественной литературы. Конечно, преемники романтизма, начиная уже с Бодлера, только так или иначе «использовали» некоторые приемы своих поэтических предков, чрезвычайно осложнив всю систему поэтического выражения¹). Но и без этого осложнения immoralный дух наиболее чистых романтиков мог вызывать у моралиста (хотя бы это было 40—50 лет спустя) в лучшем случае недоуменное пожатие плечами, в худшем — резкое раздражение от пренебрежения учительными задачами искусства. Эта особенность уклада сознания Толстого является типичной для всей второй половины XIX века: она есть не что иное, как наследие другой струи романтизма, в которой созрела идея поэта, как пророка и учителя жизни, — идея, воспринятая отчасти и самим модернизмом, хотя опять-таки в осложненной форме (Ницше, Клодель). В конце-концов эстетика материалистического утилитаризма была только некоторым огрублением этой не умиравшей в господствующем русле романтизма старой

109

руссоистической доктрины¹). С этой точки зрения сообщаемое В. Ф. Лазурским отграничение Толстым себя от шестидесятников есть только нежелание приобщаться к совершенной ими вульгаризации общего стиля мышления. По существу же традиция осмысления искусства в социальной жизни та же, и тем значительнее становится раннее наблюдение Коневского, поставленное эпиграфом к настоящей статье²). Может быть в его словах следует видеть наиболее сжатую формулировку всей эстетической доктрины Толстого. Тем актуальнее тогда эта последняя для нашей современности.

V

Хотя и в ином, повторяем, аспекте, чем обычный идеолог буржуазного комфортного благополучия второй половины XIX века, когда, по выражению Флобера, «не было пачкуна, который не считал бы своим долгом строчить обличительную речь, не было книжонки, которая не воздвигалась бы как проповедническая кафедра»³), — Толстой в своей эстетике выступает перед нами последовательным моралистом⁴). Это положение не может быть поколеблено дошедшими до нас в записях современников отдельными его высказываниями о тех или иных художниках и даже о тех или иных моментах в структуре художественного предмета (напр. резко-отрицательные отзывы о падении среднего уровня писательской техники в России в 80-е и 90-е годы, а с другой стороны, высокая оценка «техники реализма» у Чехова, на ряду с порицанием «Трех сестер» за их слабую, по сравнению с осужденным им Шекспиром, драматическую коллизию)⁵). Не характерен для Толстого и нередко встречающийся

разлад между разработанной в нормативном плане эстетической доктриной и непосредственным, эмоционально прорывающимся отношением к искусству. Последний имел место, повидимому, лишь в редких случаях. Иногда он вызывал стремление к борьбе с этим непосредственным внушением: таково неуверенное отношение к Бетховену и вообще к музыке, за исключением новейшей (Вагнер, Лист, «кучкисты»), которая не производила на Толстого никакого эстетического впечатления. Иногда же он, повидимому, вовсе не ощущался, как разлад или противоречие: таково восторженное отношение к Тютчеву и невосприятие расстояния, на которое лиризм последнего отстоял от задач учительного искусства¹).

Наиболее четкие формулы понимания Толстым задач художественного творчества даны им *ex abrupto* в записях дневника. «Главное же, что хотелось бы сказать об искусстве, это — то, что его нет в том смысле какого-то великого проявления человеческого духа, в каком его понимают теперь. Есть забава, состоящая в красоте построек, в изваянии фигур..., но всё это только забава, а не важное дело, которому можно сознательно посвящать свои силы» (Дневник, I, стр. 52, 20 окт. 1896 г.). «То, что я и прежде думал и записывал: что искусство есть выдумка, есть соблазн забавы... и больше ничего» (*ibid.* стр. 55, 26 окт. 1896 г.). «Забава хорошо, если забава не развратная, честная, и из-за забавы не страдают люди. Сейчас думал: эстетика есть выражение этики, т. е. по-русски: искусство выражает те чувства, которые выражает художник» (*ibid.* стр. 59, 17 ноября 1896 г.).

Эти размышления, совпадающие с началом писания статьи (ноябрь 1896 г.), и послужили ее исходными положениями. В статье они были развиты и поставлены в связь с

более широкими обобщениями, вытекающими из общей концепции мировоззрения писателя. Но связь по контрасту с искусством именно конца XIX века прочно ощущалась уже и в этот период первых формулировок. 2-го ноября того же года Толстой записывает в дневник: «Думал нынче об искусстве. Это игра. И когда игра трудящихся, нормальных людей, оно хорошо, но когда это — игра развращенных паразитов, тогда оно дурно, — и вот теперь дошло до декадентства» (*ibid.* стр. 56). Стараясь отделаться от неустойчивости в применении своих взглядов к музыке, Толстой подкрепляет их ссылками на декадентскую поэзию. Он хочет установить связь последней с новейшими этапами музыкального развития и, так сказать, открыть в самой музыке корни того же упадочничества, того же отвращения от подлинных задач искусства. Еще 28-го мая он записывает в дневник: «Стихотворения Маллармэ и др. Мы, не понимая их, смело говорим, что это вздор, что это — поэзия, забредшая в тупой угол. Почему же, слушая музыку, непонятную и столь же бессмысленную, мы смело не говорим того же, а с робостью говорим: да, может быть, это надо понять, подготовиться и т. п. Это — вздор... музыка раньше других искусств (декадентства в поэзии и символизма и пр. в живописи) сбилась с дороги и забрела в тупик. И свернувший ее с дороги был гениальный музыкант Бетховен» (*ibid.* стр. 36)¹).

Именно «декадентство» давало Толстому наглядный пример «безнравственного» искусства, и только позднее, когда ему вновь пришлось продумать содержание своей уже готовой статьи для написания предисловия к английскому изданию (апрель 1898 г.), он пытается вскрыть

историческую традицию этой безнравственности, еще раз подчеркивая и ее социальную принадлежность. Под 29-ым апреля 1898 года записано: «Читал Боккачио — начало господского, безнравственного искусства». Так в корне отличается социологизм

112

Толстого от современного ему биологического натурализма, в котором умещались рядом имена Макса Нордау и Фридриха Ницше.

Этот социологизм, это постоянное (и в общем безусловно верное) напоминание со стороны Толстого, что объект его изучения и обличения есть прежде всего «искусство высших классов» (ср. особ. гл. IX «Ч. т. и...») — побуждает и нас перевести ход изложения в социологическую плоскость. Опять-таки не с целью уличить писателя в неверном представлении о ходе развития европейского искусства (мы, напротив, подчеркивали выше правильность его интуиции), мы должны вернуться к уяснению исторической традиции этих моментов «модернизма». Нам представляется чрезвычайно важным определить, какое же историческое явление должно было встать перед Толстым в качестве объекта его отрицательной характеристики. И вот, если мы пока останемся в плоскости чисто-этических требований, предъявляемых Толстым к искусству, мы должны будем признать, что определение этого объекта, как «декадентство», т. е. в нашей терминологии «модернизм», окажется, несмотря на экземплификацию самого автора, исторически-неправомерным сужением. В пределах новейшего европейского искусства, под отрицательную характеристику Толстого следует, в качестве типического, подвести не модернизм (специфичность которого лежит не в этической плоскости), но всю традицию «чистого искусства», традицию эстетики «l'art pour l'art», непрерывная линия которой с большой четкостью вскрывается в развитии той же французской литературы.

Социальным потрясениям конца XVIII века, в фокусе которых оказалась великая французская революция, Европа отвечала широким и многообразным романтическим движением. Последнее вышло далеко за пределы литературного и даже вообще художественного направления. Оно стало общей идеологией времени и, среди прочей новизны, бывшей иногда лишь своевременной реставрацией старого и забытого, принесло и новую социальную мораль, вернее несколько новых типов социальной морали, из которых каждая стремилась поработить себе творческие формы культурной деятельности.

113

Отражая социальное расслоение общества, к 40—50-м годам уже выделилось несколько определенных типов социально-этического сознания. Литературная критика этого времени говорит о морали романтической, сквозящей в произведениях основного слоя романтического движения, и об одинаково противоположных ей видах морали: буржуазной и демократической или даже социалистической. С упадком романтического искусства борьба его творцов за новый художественный канон переходит в борьбу за свою мораль, т. е. за относительно робкие (по сравнению с будущим ницшеанством и штирнерианством) лозунги этического индивидуализма. Не выдерживая натиска буржуазно-социалистического блока, романтики всё чаще и чаще сдают свои позиции, то цепляясь за старые позиции католицизма, то склоняясь, чтобы не отказаться от культа личности, к социальным доктринам анархизма¹). Теперь это было уже не «религиозное

отречение», как логическое завершение жизненной философии, а именно сдача своих позиций, в целях более удобного обстрела позиций противника²). Но так или иначе к началу второй половины столетия явный или скрываемый учительный тон стал «знаменем времени», захватывая целиком и литературу, и живопись, и театр. Во Франции, в Германии и в России повторяются, то забегаая вперед, то отставая, различные национальные варианты одного и того же явления. Мы уже указали, что это «знамение времени» не могло не тяготеть и над Толстым с первых же шагов его литературной деятельности, хотя бы к отдельным этапам в развитии этого морализма он и относился различно.

И вот, как мы тоже уже указывали в другой связи, в среде самого позднего романтизма во Франции образовалась (отнюдь не в смысле какого-либо организованного

114

объединения) группа писателей и теоретиков искусства, которая стала решительно и последовательно проводить в своей творческой деятельности отказ от какого бы то ни было морализма. То ядро, к которому мы отнесли выше предтеч модернизма (Нерваль, Бертран и др.), конечно входило в эту группу, но последняя была, однако, значительно шире и значительно пестрее по своему составу. Здесь были не только Теофиль Готье, не только эстет-аморалист Бодлер, здесь были и предшественники натурализма, Флобер и братья Гонкуры, и будущий глава «Современного Парнасса» Леконт де Лиль со своими соратниками Менаром, Банвиллем и Буйэ, и вольнодумец Эрнест Ренан, и даже, как это ни странно, позитивист Ипполит Тэн¹). Литературные критики из негласного буржуазно-демократического блока любили называть представителей этой группы «нео-романтиками», но кличка эта не соответствовала действительности, так как в самом отношении к художественному творчеству здесь было нечто существенно-новое по сравнению с романтическим искусствовопониманием — именно убеждение в том, что искусство есть некоторая замкнутая в себе деятельность, выражающая сознание данной эпохи, нации и социальной среды только своими специфическими средствами, и что всякая попытка навязать искусству пользование средствами иного рода ведет к разрушению самого художественного предмета. Никто иной, как Ипп. Тэн, провозгласил «среду, расу и момент» «основными силами» (*forces primordiales*), действующими в историческом развитии искусства, сделавшись благодаря этому одним из отцов социологического искусствоведения²), но тот же Тэн считал своим долгом защищать «независимость науки и искусства» от наступающего со всех сторон морализма³). При анализе моралистической позиции Л. Н. Толстого в ее историческом окружении, чрезвычайно существенно довести до полной ясности положение, что то, что не удовлетворяло требованиям, предъявляемым

115

им к искусству, было не особенностью «декадентства», а вторым лицом всей его эпохи. Модернизм не внес здесь решительно ничего нового. Он только изменил перспективу: то, что было вторым лицом времени, стало первым, перешло от обороны к нападению, и наступила эпоха «эстетизма», которая в этой сфере замечательна лишь тем, что она вульгаризовала и нередко опошляла положение своих учителей, а также осложняла их возрождением погребенного в середине столетия романтического индивидуализма. Однако, не в последнем лежит центр

тяжести модернистического обновления. Приведенные же основные положения одинаково характерны и для парнасцев, и для художников-импрессионистов, и для символистов, и для т. наз. «левых течений» начала XX века. Они в значительной степени сохранены и намечающейся с последних передвоенных лет общей антимодернистической реакцией. Наш возврат к социальному искусству нисколько их не зачеркивает, а социологический метод, раскрывающий социальную принадлежность даже самого «чистого» произведения искусства, только подтверждает их, свидетельствуя о ненужности ни с какой точки зрения нарушения специфических законов художественного предмета. В этом смысле эстетика Толстого, в силу ошибки перспективы направлявшаяся против «декадентства», «упадочничества» якобы в борьбе за «здоровое» искусство, сама является для нас преодоленным прошлым. Для настоящего же очерка важно сделать тот вывод, что, оперируя с модернистическим материалом, придавшим статье «Что такое искусство?» особенную остроту (что, повторяем, доказывается тем же дневником), Толстой открывал в этом материале такие свойства, которые не были специфическими для него, а являлись принадлежностью гораздо более широкого явления. Наоборот, по сравнению со многим из той же французской литературы 50-х годов, творчество Верлена или Матерлинка в целом имело гораздо меньше прав на название «аморального эстетизма» — а этот термин заключен *implicite* во всем изложении Толстого. Недаром антимодернистическая реакция (напр., футуризм и акмеизм у нас в России, группа Апполлинэра во Франции и т. д.) упрекала своих предшественников в засорении искусства мировоззрением. Враждебное же

116

отношение Толстого к модернистическому мировоззрению выходит за пределы нашей темы¹).

VI

На этом можно было бы остановиться, если бы осуждение Толстым «нового искусства» ограничивалось сферой отношения последнего к морали. Но Толстой пошел дальше. Ведь помимо своего нежелания считаться с этическими моментами (что, как мы только-что показали, и не было специфическим для модернизма), новая идеология решительно вмешивалась и в отношения искусства с другой предметной категорией: истиной. Толстой хочет и ее взять под свою защиту, так что из всей триады традиционных идеалов им отмечается, как излишний, только один: красота²). Революционизирование отношений с истиной Толстой видит в нарочитой темноте бодлеровских стихотворений в прозе, в изложении принципов нового канона и «*Art poétique*» Верлена и в следовании этим принципам на практике, характерном как для самого Верлена, так и для Матерлинка и других более молодых поэтов. Выписывая одно из лучших (по признанию потомства, а не Толстого) лирических стихотворений Верлена (первую «*Ariette oubliée*» из сборника «*Romances sans paroles*», 1874) Толстой недоумевает, что большинство поэтических тропов этой пьесы не могут быть раскрыты, как чувственные образы. Приведя затем другой, более ирреалистический, опус, Толстой инкриминирует поэту «набор неверных сравнений и слов под предлогом передачи настроения»³).

117

По поводу «Art poétique» Верлена Толстой делает совершенно определенный вывод. Именно, он присоединяется к утверждению Рэне Думика (чья книга была у него под руками), что «между новыми поэтами темнота возведена в догмат»¹). Интересно, однако, отметить, что, приводя в статье это программное стихотворение, Толстой выписывает только две первые и две последние строфы. Таким образом, когда он говорил о «догмате темноты», вне сферы его внимания остались, между прочим, четвертая, пятая и шестая строфы, напр.:

Car nous voulons la nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor.

и далее: Fuis de plus loin... l'esprit cruel!..» и знаменитое «Prends l'éloquence et tords lui le cou!». Но через это и раскрывается значение рецепта предпоследней строфы «Que ton vers soit la chose envolée!». Верлен только пытается здесь утверждать, что смысловое единство поэтического произведения в каком-то смысле отлично от такого же единства собственно-логической структуры. Это нахождение поэтической лексики и поэтического синтаксиса в плену у абстрактных формально-логических схем он и называет «риторикой» и добровольное подчинение этому рабству ставит «вне поэзии» («Et tout le reste est littérature»). Современное философское учение о поэзии, которое никак нельзя упрекнуть в пристрастии к импрессионизму, дает нам в более уточненном и разработанном виде те же принципы, намеки на которые содержатся в стихотворении Верлена²). От «догмата

118

темноты» Верлен был чрезвычайно далек и нарочитая обскуризации поэзии, в которой, может быть, были повинны более молодые «символисты», вызвала с его стороны резкое суждение:

L'Incompréhensibilié,
Non des doctrines qui sont nulles,
Mais de leur gueuses de formules,
Leur gueux de manque de gaieté
.....
L'idéal noir qui leur a lui
.....
M'ont éloigné de ces petits¹)

Конечно, «Art poétique» остается всё же манифестом импрессионизма, и, конечно, никто не в праве упрекать Толстого за резко-отрицательное отношение к этой художественной доктрине. Однако, весь контекст статьи говорит как будто бы за то, что специфическая «партийная» программа осталась вне внимания Толстого, а его осуждению подвергся не «импрессионизм», а то, что мы теперь считаем основным свойством всякой подлинной поэзии, и что для почитаемого Толстым Тютчева являлось столь же неперерекаемым, как и для Верлена. Выше мы привели сообщение о восторге писателя по отношению к стихотворению «Тени сизые смешались». Теперь, когда мы дошли до иронического вопроса Толстого по поводу Верлена: «Какой cri doux

l'herbe agitée expire и как это в медном небе живет и умирает луна?»²⁾ — последний может быть напрашивается на перефразировку по отношению к любой из тех метафор и просопопей, которые мы привыкли считать жемчужинами тютчевской поэзии³⁾.

Таким образом, хотя в области форм поэтического выражения модернизм принес с собою действительно много нового, осуждение Толстого, внешне направляющееся как будто бы на него — на самом деле осуждает то, что тоже

119

свойственно гораздо более широкой и более давней традиции. Так как эту традицию нетрудно проследить вглубь вплоть до античной литературы, падает тезис Толстого, выраженный им в следующих словах: «Безверие высших классов европейского мира сделало то, что на место той деятельности искусства, которая имела целью передавать те высшие чувства, вытекающие из религиозного сознания, до которых дожило человечество, стала деятельность, имеющая целью доставлять наибольшее наслаждение известному обществу людей»¹⁾. При внимательном рассмотрении исторических путей поэзии, традиции ее эстетической независимости окажется может быть старше упоминаемых им форм религиозного сознания.

Тем не менее мы остаемся перед фактом, что именно модернизм является главным объектом для нападения Толстого. Думается, что дело здесь не в том, что последний, вобравший в себя, как некоторый фокус, лучи различных традиций, представлялся ему наиболее удобной мишенью. Контекст статьи скорее говорит за то, что мы имеем дело с искажением в сознании Толстого исторических перспектив. Такое искажение было очень характерно для 90-х годов и очень часто мы встречаемся с ним и в самой Франции. Наиболее же характерной для этого искажения является следующая деталь. Как и многим другим, Толстому все деятели нового в его глазах искусства представляются «молодыми». После Верлена он переходит к «считающемуся самым замечательным из молодых» Стефану Маллармэ²⁾. Между тем в 1897 г. последнему было 55 лет, за год перед тем умер 52-х лет Верлен, Бодлеру же, если бы он был еще жив, было бы в это время более 75 лет. В силу такого ошибочного предоставления об исторических датах, из поля сознания тех, кто только в эти годы столкнулся с модернистической идеологией, ускользало чрезвычайно существенное обстоятельство. Они не отдавали себе отчета в том, что «модернизм», «символизм» или «декадентство», оформившееся, как массовое течение, в результате деятельности

120

поколения 80-х (для Германии и России 90-х) годов, частично выдвинуло «модернистические» художественные принципы, созданные предшествующим поколением, частично же создало свои собственные, пришедшие в некоторых случаях в столкновение именно с воззрениями и вкусами тех, кто продолжал слыть «молодым» и носить кличку «современного новатора». В дополнение к приведенному выше отграничению Верленом себя от «символистов», укажем на очень неровное и к нему отношение в кружках и журналах 80-х годов. Верлен, Маллармэ и Рембо, как инициаторы «декадентства», родившегося в левобережном Париже между 1879 и 1883 годами — это чистейший миф. О какой-либо прямой преемственности, о «школе», об учителе и учениках можно говорить только в применении к Маллармэ, но эта «школа» образовалась тогда, когда

движение уже разрослось, а кроме того она и в начале 90-х годов составляла очень небольшую замкнутую группу, тонувшую в общей массе поэтов и связанных с ними художников и музыкантов. Роль же Бодлера сводилась к очень неопределенному импульсу, который сказался на некоторых поэтах в конце 70-х годов и воспринимался, как что-то доносившееся из прошлого. Толстой был бы может быть очень удивлен, если бы узнал, что среди перечисляемых им 16-ти поэтов нет ни одного последователя Бодлера, а в числе упоминаемых Ренэ Думиком 140 поэтов 80-х и 90-х годов их найдется не больше, чем 4—5¹⁾. Бодлерианцами-поэтами (а не подражателями жизненному облику Бодлера) были в последней четверти XIX века только Эмиль Гудо, Морис Роллина, Леон Кладель (но он родился в 1835 г. и был другом Бодлера), бельгиец Ив. Жилькэн, да в молодости Поль Буржэ, которого Думик рекомендует на ряду с Франсом и Брюнетьером в качестве оплота против декадентства²⁾, но которому еще в 1885 году Лафорг посвящает свои «Complaintes»

121

Так упрощалось в сознании Толстого, не выделявшегося в данном случае из среды своих современников, представление о сложном и многообразном течении художественной культуры, а искаженное представление о современном, близком искусстве налагало свой отпечаток и на его эстетические суждения более общего и отвлеченного характера.

Сноски

Сноски к стр. [96](#)

¹⁾ Не делая особых ссылок, мы (как здесь, так и в дальнейшем) широко пользуемся для установления отношения Л. Н. Толстого к писателям конца XIX века записями В. Ф. Лазурского и А. Б. Гольденвейзера, а частично и дневником самого писателя. (Ср. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, Москва, 1911; Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, М. 1922. Дневник Л. Н. Толстого, изд. первое под ред. В. Г. Черткова, том I, 1895—1898, Москва, 1916).

Сноски к стр. [97](#)

¹⁾ Стоит отметить, что отрицательное отношение к анализу эстетических проблем в традиционной философии вместе с Л. Н. Толстым разделяли и многие модернисты. У нас, в России, двумя годами позже, к толстовскому отрицанию понятия «красоты» присоединился В. Брюсов (Ср. «О искусстве» М. 1899, где почти всё предисловие занято установлением отношения данного трактата к статье Толстого).

²⁾ Толстой часто оперирует Бетховеном, как примером хорошо знакомых художественных принципов, но при этом почти всегда подчеркивает близость последнего периода его творчества к «новому искусству».

Сноски к стр. [99](#)

¹⁾ «Нельзя говорить про произведение искусства: «Вы не понимаете еще». Если не понимаю, значит произведение искусства нехорошо, потому что задача его в том, чтобы сделать понятным то, что непонятно» (Дневник, I, стр. 56, запись 5 ноября 1896) Ср также упоминание о Маллармэ на стр. 36 (запись 28 мая 1896 г.).

Сноски к стр. [100](#)

¹⁾ Подробнее принципы этой диалектики культурного развития и путей ее изучения были изложены мною в

докладе «Проблема художественных влияний», прочитанном в ГАХН 17 декабря 1927 г., и частично вошли в статью «Влияние», имеющую появиться в терминологическом словаре ГАХН.

Сноски к стр. [101](#)

¹⁾ Собственно говоря, эта линия русской «критики» продолжалась до последних передвоенных лет, когда громы против «скорпионов» (вспомним А. Бурнакина, А. Измайлова) смешались с громами А. Яблоновского против футуризма.

²⁾ Выступление проф. Гилярова вообще нельзя рассматривать в одном ряду с Л. Н. Толстым и В. В. Розановым, так как у него критик уже сочетается с академическим исследователем. Кроме того, по вполне понятным основаниям, мы оставляем в стороне статейный материал, принадлежавший самим модернистам, но и о таком можно говорить только начиная с 1900—1901 гг. Мы не принимаем здесь во внимание также нескольких брошюр, вышедших в конце 90-х годов в большинстве случаев под псевдонимом и оставшихся никем не замеченными (напр., М. М. «Критические наброски» и др.). Не оказала заметного влияния и антология франц. лирики, издания Е. Зетом (2-ое изд. М. 1896). Через тринадцать лет антология В. Брюсова (1-ое изд. Спб. 1909) всё еще была почти откровением.

Сноски к стр. [102](#)

¹⁾ Следует, правда, признаться, что публикация писем, дневников и прочего литературного наследия «модернистов» и «эстетов» нередко преподносит и нам сюрпризы, которые опрокидывают установившиеся представления. Ср., напр., недавно сообщенные в «Mercure de France» (1. X 1928 г.) сведения об отношении Маллармэ к творчеству Э. Золя или воспоминания А. де Ренье («Proses datées» Paris. 1925).

²⁾ Это признание рушилось только после скандального процесса, в силу совершенно посторонних делу особенностей англосаксонских национальных нравов, которые только на континенте были осознаны, как «осуждение модернизма».

Сноски к стр. [103](#)

¹⁾ Ср. Лазурский, *op. cit.* стр. 35 сл.: «Его взгляды на этот предмет совершенно противоречили тону, что я привык слышать в гимназические годы, что считалось передовым в наших студенческих кружках». Далее (стр. 37—38) Лазурский записывает слова Толстого: «Бедная наша молодежь до сих пор воспитывается на Добролюбове, Писареве, Чернышевском и дальше этого не идет», после чего следует резкий отзыв Толстого о Чернышевском, напоминающий известный отзыв Тургенева.

²⁾ Так как тот же Лазурский говорит, что Толстой называл 50-ые годы (т. е. промежуточную между Пушкиным и Писаревым эпоху) «своим временем», стоит напомнить, что всё отношение Д. И. Писарева к Пушкину, как художнику, представляет только перелицовку того, что уже было высказано в начале 40-х годов реакционным журналом «Маяк» в критических статьях о том же поэте А. Мартынова и С. Бурачка.

Сноски к стр. [104](#)

¹⁾ «Что такое искусство?» стр. 103. Статья Л. Н. Толстого цитируется нами по изданию: Сочинения гр. Л. Н. Толстого. Часть 15-я «Что такое искусство?» Издание первое. Москва, Типо-литография И. Н. Кушнерев и К^о. 1898.

²⁾ Думаем, что натурализм, как последовательная доктрина, должен был быть весьма чужд Толстому, несмотря на то, что одновременно со статьей «Что такое искусство» он работал над «Воскресением» и «Живым трупом» и что в некоторых (реакционных) кругах русского общества он слыл за свои последние произведения именно «натуралистом». Однако, отсутствие как в разбираемой статье, так и в дневнике, и в записях близких людей определенных высказываний об этом течении заставляет отказаться здесь от каких-либо выводов. На Западе критики обычно соединяли в себе вражду к модернизму с враждой к школе Э. Золя. Таков, напр., Брюнетьер, не говоря уже о Максе Нордау (Ср. его «Die Entartung»).

Сноски к стр. [105](#)

¹⁾ «Ч. т. и.», стр. 90.

²⁾ Ibid, стр. 91.

³⁾ Надо полагать, что «некрасноречивость» была усмотрена им из самих поэтических произведений (ср. анализ лирики Верлена на стр. 99—101, где прямо говорится об очень «плохих выражениях»). Вместе с тем она удивительно совпадает с программным лозунгом того же поэта: «Prenbs l'éloquence et tords lui le cou!» Верлен же определяет и «условия поэтичности», когда говорит: «Et tout le reste est littérature» (т. е. не «poésie»).

Сноски к стр. [106](#)

¹⁾ Роль английской поэзии, к которой надо отнести и Эдг. По (в одинаковой степени продолжавшего как своего соотечественника Вашингтона Ирвинга, так и неоцененного до наших дней космополита-европейца Кольриджа), конечно, очень существенна и «в европейском масштабе». Но для всего континента английское влияние сказалось только через Францию. Ср. J. Charpentier. La poésie Eritannique et Baubelaire («Mercure de France» 15. IV et I. V 1921). Если раннее англ. влияние на франц. преромантизм и романтизм может быть даже преувеличивается (ср. L. Reynaud: Le Romantisme. Paris 1926), то для более поздней эпохи оно, конечно, не дооценивается.

²⁾ Сквозь эту призму смотрел, повидимому, на новую живопись и Л. Н. Толстой, упоминая (стр. 89) книгу Ж. К. Гюисманса «Certains» (2-me edition, 1894), содержащую очерки о Уистлере, Дега, Ропсе и др. художниках. Толстой упрекает Гюисманса за то, что его книга, «которая должна быть критикой живописцев», полна «разжигающих описаний». Такие же импрессионистические «портреты» импрессионистов писал и сам Малармэ (ср. «Divagations» p.p. 125—137).

³⁾ Уже для Тристана Корьбера («Les Amours Jaunes», 1880) первый — это «garde national érique», а второй — «inventeur de la larme écrite», «lacrimatoire des abonnés».

Сноски к стр. [107](#)

¹⁾ Ср. А. Шахов. Очерки литературного движения в перв. пол. XIX в., стр. 279 сл. по изд. 1913 г.). «Эти чистые художники (кружок Готье писали едва ли не самые безнравственные в полном смысле слова произведения» (стр. 281).

²⁾ И для юного и непримиримого «символиста» Брюсова Теофиль Готье — один из немногих образцов подлинной поэзии, «отвечающей требованиям нового строгого канона». Ср. письмо к П. П. Перцову 18 ноября 1895 г.: «Вы спрашиваете, что же я называю поэзией... Это наш А. Добролюбов, это Маллармэ, это зачастую Т. Готье». (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову 1894—96 гг. М. 1927, стр. 47).

³⁾ Ch Baudelaire, Petits poèmes en prose. Dédicace à Ars Houssaye.

Сноски к стр. [108](#)

¹⁾ Решительное и даже, думается нам, слишком тесное сближение Бодлера с этой группой романтиков сделано недавно в книге R. Lalou. Vers une alchimie lyrique. Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gerard de Nerval, Baudelaire-Paris 1927, collection «Le XIX-e siècle»). Принимая выставленное нами выше положение о sui generis романтической традиции модернистов, необходимо подчеркнуть специфически «модернистические» моменты, введенные именно Бодлером, как нечто новое по сравнению с Сент-Бевом и Бертрамом. Еще резче, чем в цитированном посвящении Арсэну Уссэ, выдвинута современность, как нечто помимо воли поэта вторгающееся в его творчество, в черновых набросках этого посвящения, сохранившихся в записных книжках Бодлера (Carnet de Ch. Baudelaire, publié par F. Gautfer-Paris 1911). Больше всех приблизился к «модернизму» своим поэтическим мироощущением Жерар де Нерваль в своем предсмертном произведении «Aurelie» (1855), на что уже указывал С. Бобров (Русская Мысль, 1913, октябрь). Характерно, что он же может считаться основателем «поэтического вагнеризма»: ср. его восторженные отзывы о представлении «Лоэнгрин» в Веймаре в 1850 г.

Сноски к стр. [109](#)

¹⁾ О руссоизме в эстетике Л. Н. Толстого см. статью П. С. Попова в настоящем сборнике.

²⁾ Ив. Коневской. Стихи и проза. М. 1904, стр. 132.

³⁾ Flaubert. Préface des «Dernières chansons».

⁴⁾ Отношения Толстого к другим видам эстетического морализма XIX в. (Карлейль и др.) мы в настоящей статье не касаемся.

⁵⁾ Ср. упомянутые книги Лазурского и Гольденвейзера, *passim*. О Чехове и Шекспире ср. Лазурский, стр. 90 (запись 25 авг. 1902 г.).

Сноски к стр. [110](#)

¹⁾ Ср. описанное Гольденвейзером (ор. cit. стр. 25, запись 7 дек. 1899 г.) чтение Толстым стихотворения «Тени сизые смешались». А ведь в этом стихотворении, помимо выражения общего пантеистического мироощущения (столь, кажется, чуждого Толстому в Гёте), даны в обычной для Тютчева описательной завязке приемы того самого импрессионизма, который «вместо изображения обруча рисует линию» (*ibid.* стр. 8, зап. 22 апр. 1897 г.) и применению которого в данном случае позавидовал бы Рих. Демель.

Сноски к стр. [111](#)

¹⁾ Толстой, может быть, на этот раз мучительно для себя, решаете пожертвовать именно тем, кто все-таки принадлежал к числу его любимых художников. (Ср. перечень любимых им бетховенских произведений в «Толстовском Ежегоднике 1912 года», М. 1913, стр. 159 сл.).

Сноски к стр. [113](#)

¹⁾ Так цеплялись за Прудона, чтобы защитить себя как от мещанского, так и от фаланстерского утилитаризма.

²⁾ Наиболее характерным представителем такого эпигонствующего романтизма являлся Барбэ д'Оревилю, продержавшийся, благодаря долголетней жизни (ум. в 1889 г.), на этом компромиссе вплоть до возрождения неокатолицизма в современных нам формах. Уже в 1851 г. он ополчается против «моралистов без мандата», исправляющих нравы через посредство литературы и узурпирующих права духовных лиц. (Barbeg d'Aurevilly. Une vieille maîtresse. Préface).

Сноски к стр. [114](#)

¹⁾ В других странах мы находим соответствие этому только в деятельности одиночек писателей, художников и мыслителей.

²⁾ Ср., напр., у В. М. Фриче. Социология искусства, стр. 2.

³⁾ Ср. его письмо к Гизо 25 октября 1855 г.

Сноски к стр. [116](#)

¹⁾ Ограничимся только указанием некоторых характерных высказываний Толстого по этому вопросу: «Ч. т. и.», стр. 101 (о католичестве и патриотизме Верлена); Гольденвейзер, стр. 149 и 263 (об Александре Добролюбове); *ibid.* стр. 100 (о Мережковском и В. В. Розанове); *ibid.* стр. 244 (о Ницше) и т. д.

²⁾ Ср. «Ч. т. и.», гл. IV. Выше было указано на присоединение В. Брюсова к этому тезису: ср. «О искусстве» стр. 8. «Особой красоты в искусстве, — говорит он (Толстой), — нет; если и красиво создание искусства, не в том его сущность. С этим и я соглашаюсь, принимаю без оговорок».

³⁾ «Ч. т. и.», стр. 101.

Сноски к стр. [117](#)

¹⁾ «Ч. т. и.», стр. 93. R. Doumic. Les jeunes. Etudes et portraits. 1896. p. 204.

²⁾ Дабы избежать упрека в том, что приведенная интерпретация «Art poétique» есть произвольный перевод

последнего в термины одного из современных философских направлений, мы считаем необходимым указать, что это толкование почти дословно совпадает с толкованием одного из наиболее авторитетных исследователей символизма (А. Barre. *Le symbolisme*. Paris 1912, p. 185).

Сноски к стр. [118](#)

¹) P. Verlaine. *Epigrammes*, XXI. Ср. А. Barre. *ibidem*

²) стр. 100—101. Ч. т. и.?

³) Взять хотя бы целиком все стихотворение «Вчера в мечтах обвороженных» (изд. 7-е под ред. П. В. Быкова, стр. 33—34).

Сноски к стр. [119](#)

¹) «Ч. т. и.?»», стр. 83.

²) «Ч. т. и.?»», стр. 92.

Сноски к стр. [120](#)

¹) Ср. «Ч. т. и.?»», стр. 94. После перечисления 16-ти поэтов Толстой пишет: «Кроме этих есть еще 141 поэт, которых перечисляет Думик в своей книге. Ср. Doumic. *op. cit.*, очерк «*Les cent quarante-et-un*» p.p. 250—290).

²) Doumic. *op. cit.* p. VIII.

ИНОСТРАННЫЕ ИСТОЧНИКИ ТРАКТАТА ТОЛСТОГО «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

Вопрос об источниках какого-либо произведения стоит в тесной зависимости от того, что это за произведение. Статья «Что такое искусство?» имеет видимость научной, исследовательской работы. Сам Толстой указывал, что его работа очень сложная, что он привлек около 70 выписок из разных сочинений для обоснования своих взглядов¹).

Когда автор привлекает многообразный материал западной науки, прочитывает ряд книг специально для данного сочинения и в самом этом сочинении строит свое изложение так, как будто его выводы стоят в прямой зависимости от разобранных им теорий и что именно разбор этих теорий приводит его к излагаемым им точкам зрения, то вопрос о влиянии оказывается весьма ответственным. Иной исследователь, учитывающий весь вклад мысли до себя, может оказаться в своем изложении настолько скромным, что его собственное учение будет казаться лишь незначительной модификацией чего-либо высказанного ранее.

С Толстым дело обстоит как раз наоборот; хотя он и привлекает в первых главах своей статьи целый свод определений из иностранных эстетик, что в начале может сразу загипнотизировать доверчивого читателя, — он, на самом деле, с ними не считается. Конечно, нет ничего нового под луной, и любая новая, самая парадоксальная теория всегда оказывается в родстве с какими-либо, ранее высказанными, точками зрения. Толстой имеет ряд таких созвучных его теории взглядов в области эстетики. Но это не явилось в

результате желания Толстого использовать достижения чужой мысли и с ней посчитаться. Это произошло невольно. Что же касается тех «источников», на которые ссылается сам Толстой, то к ним нужно отнестись очень осмотрительно. Прежде всего — является ли статья Толстого такой исследовательской работой, для которой ее научный аппарат — *conditio sine qua non*?

Работа над выявлением своей точки зрения в области искусства продолжалась у Толстого, по его собственному заявлению, пятнадцать лет, и, если взять текст первого документа, который представляет собою первоначальный зародыш, первый опыт изложения, то он сразу осветит, в каком разрезе предстал Толстому вопрос с самого начала. Еще в 1882 году Толстому предложили высказаться, что он думает об искусстве. В своем письме к Александрову он и пытается изложить свои взгляды на искусство. Данное письмо — своего рода *confessio* по специальному вопросу.

После своего перелома 80-х гг. Толстой на всё стал смотреть другими глазами. Чем для него явилось искусство под углом зрения этого душевного перелома? Он стремится высказать в своем письме, что он думает об искусстве, что надо понимать под ним, стоя на его точке зрения. Это есть своего рода декларация и, вместе с тем, грозное осуждение всего современного искусства. Значение такого рода документа прежде всего биографическое. Толстой здесь пишет очень резко и безапелляционно:

«Всё, что ни делают праздные люди для удовлетворения праздной похоти людей, всё это безразлично называется искусством. Написать явление Христа народу — искусство и написать голых девок — тоже искусство... и верхом ездить — искусство и котлеты сделать, и волосы завивать, и платья шить — всё искусство. И совершенно прав цирюльник, называя себя художником. И не один мудрец немец эстетик не покажет мне черту разделения между Тициановой голой женщиной и похабным стереоскопом. Подобрать рифмы и описать, как блудят господа — искусство. Люди похотливы, им хочется щекотать свои нервы и хочется при этом считать, что они делают важное, хорошее дело, — готова эстетика, теория искусства. Красота, идеал, бесконечное в конечном. И вот в тумане этой теории, оправдывающей похоть людскую, я жил, и, как говорится высоким слогом, служил искусству 30 лет. Рассчитываясь сам с собой, я увидал, что в этом деле, которое я делал, не было ничего высокого и нет никакой

125

разницы от того, что девки без порток пляшут и обнимаются в балете». (Толстой и о Толстом. № 3, стр. 15—17)

Таково было первое движение мысли Толстого. Это — первичное зерно, основная установка. Из этого выросла статья об искусстве 1889 года, набранная, но не напечатанная. Это тоже вполне субъективный документ. Толстой в нем высказывает свое мнение, свое понимание, он не доказывает, он декларирует, он здесь не анализирует — он поучает, ссылаясь на свой опыт, который для него единственный, безапелляционный аргумент.

Какие тут могут быть источники, да еще иностранные? Он сам тут единственный источник. Весь вопрос мог быть лишь в том, были ли аналогичные и одинаковые по содержанию декларации.

Итак, прежде всего, мы имеем дело с некоей исповедью, в которой автор, высказываясь по частному вопросу, выражает свое *credo*. Как и всегда, такое выражение носило характер страстный и настойчивый. «Лес рубят — щепки летят», и уже в первом, коротеньком письме к Александрову Толстой не мог не задеть эстетиков. Таких фактов — два; эти обе, пущенные Толстым, ядовитые стрелы беспримерны по своей стремительной необоснованности. Уже на второй странице Толстой пишет: «Искусство есть выражение конечного в бесконечном и т. д. и т. д. — весь этот сумбур, на который стоит завести хорошего говоруна, и он будет говорить до вечера. Всё это очень высоко и прекрасно, но очень туманно, и потому выходит, что искусство есть всё то, что потешает людей». Пущенная здесь в Шеллинга стрела совершенно не попадает в цель, прежде всего потому, что Толстой и формулы Шеллинга точно не знает: так уже на следующей странице у него слова перескакивают, и он говорит уже о «бесконечном в конечном» (стр. 16). Кроме того, связь мыслей здесь произвольная: разве могли публика и авторы начать относить к искусству всё, что потешает людей потому, что у немецких эстетиков были нечеткие определения искусства?

Другой факт. Толстой пишет: «Комическое дело — этот отрицательный признак, отсутствие материальной пользы,

126

принят по теории искусства почти определением искусства. Бесполезно — то искусство. Пляшут с голыми ногами девки, — это искусство. Правда, что это бесполезно и потому подходит к определению искусства, но с этим то определением я и не согласен»¹).

Чье же это определение искусства? Кому Толстой его приписывает? Неужели — Канту, как автору учения о незаинтересованности эстетического чувства? Можно смаху выбрать, но это не аргумент. Это может быть горячо, убедительно с эмоциональной стороны, но с таким возбужденным, несдержанным настроением трудно было выступить в печати, трудно было вступить в сношения с публикой. В горячем споре можно было пытаться так воздействовать, но в толстом, солидном журнале так опровергать было невозможно, — нужно было найти более соответствующий тон. Это понял Толстой. Но основной установки он изменить не мог, да это и не нужно было делать. Всякое произведение должно и будет всегда соответствовать тому первоначальному импульсу, из которого оно вышло. В 1889 году Толстой предполагал поместить свою небольшую статейку в журнале «Русское Богатство», но, перемаравши всю корректуру, он вновь забраковал текст. Нужно было стать более убедительным, нужно было серьезнее посчитаться со всем тем, над чем Толстому хотелось поставить крест.

За 8 лет небольшая статейка в 5 страничек превращается в 140; Толстой начинает читать книги по эстетике, теории искусства и т. д. Не из них исходя, строил автор свою теорию, но к ним он прибежал, чтобы лучше выявить свою мысль, которая четко стояла перед его умственным взором. Правильнее было бы сказать, что все эти эстетики, на которые ссылался Толстой, нельзя назвать источником его писания, — это не столько истоки, сколько притоки; это не материал, из которого он исходил, а который он привлек, думая себя подкрепить.

В прошлом году профессор Лазурский предоставил мне список книг, которые перечитал Толстой, когда писал свою статью. Дело в том, что Толстой просил в свое время Лазурского,

когда тот молодым человеком давал уроки его детям, помочь ему проверить ту часть рукописи, где излагаются разные эстетические теории. С этой целью Толстой передал Лазурскому все те книги, которыми он пользовался при составлении исторической части своей работы. Тут были: Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*; Knight, *The Philosophy of the Beautiful*; Véron, *L'esthétique*; Taine, *Philosophie de l'art*; R. Kralik, *Weltschönheit*; Grant Allen, *Physiological Aesthetics*; Fierens Gevaert, *Essais sur l'art*; Holmes-Forbes, *The science (of Beauty)*; Sar Peladan, *L'art idéalistique*; Гюйо «Искусство с социологической точки зрения»; Шербюлье. (Список этих книг был записан Лазурским в его дневнике за 28/IV 1897 г.)

Можно поставить вопрос еще шире, тогда не будет основания искать источников учения Толстого в пределах перечисленных выше книг. Воздействие испытывается часто и не через книги, да кроме того на автора могли влиять такие произведения, которые были прочтены гораздо раньше. На ряду с этим самую постановку проблемы можно понять иначе, как вопрос о предшественниках Толстого, которых, может быть, сам автор и не знал, но которые были близки его взглядам по своей позиции.

В отношении первой категории мыслителей (т. е. тех, кто мог повлиять на Толстого и раньше, чем он поставил себе целью написание статьи об искусстве) прежде всего следовало бы упомянуть Руссо. Руссо, конечно, очень повлиял на общий строй мирозерцания Толстого; тем

самым он косвенно влиял и на некоторые учения в специальных областях, выдвигавшиеся Толстым, но это влияние не было непосредственным. Всё учение Толстого — в духе руссоизма, и его теория искусства — тоже в духе Руссо. Но специально Толстой не прибегал к Руссо, когда писал свою статью об искусстве. В этом отношении, что касается Руссо, то можно ограничиться общей характеристикой.

Мотивы опрощенства, противодействия развращающему влиянию мнимой цивилизации и убеждение в необходимости вернуться к природе, к более естественной обстановке жизни человека, заставили Руссо увидеть в науках и искусствах источник зла для человечества. Трактат «Sur

128

les sciences et les arts» был хорошо известен Толстому еще в 40-х, 50-х гг. Он пишет свои «философические замечания» на речи Ж.-Жака¹).

В них Толстой возражал Руссо. В период же написания «Что такое искусство?» Толстой уже стоял на той точке зрения, что современное искусство — плод искажений жизни, развращающей своей роскошью, результат того, что «люди дурны и любят свои пороки», почему и является «ложная умственная деятельность»; в связи с жадностью, любостыжанием рождается — юриспруденция, а желание «щекотать свои нервы» порождает искусство²). Почти теми же словами говорил Руссо: «les sciences et les arts doivent eur naissance à nos vices. Que ferions — nous des arts, sans le luxe qui les nourrit? Sans les injustices des hommes à quoi servirait la jurisprudence?» и т. д.³).

Если брать эстетиков, родственных учению Толстого, то следует упомянуть Вильяма Мориса, Рескина, но, пожалуй, как это ни странно, пришлось бы выделить в особенности Макса Нордау с его книгой «Entartung». Нет никаких данных думать, что Толстой специально пользовался этой книгой Нордау при написании своей статьи, тем более поразительны некоторые совпадения характеристик: тут прежде всего обращают на себя внимание аналогичные высказывания Толстого и Нордау о Рихарде Вагнере и о поэтах — Верлене и Бодлере. Совпадение отрицательного и даже насмешливого отношения к ним, как к вырожденкам, звучит тем более забавно, что Нордау со своей стороны и «толстоизм» считает явлением вырождения XIX века.

В собственном и узком смысле слова отразиться на статье Толстого могли те книги, которые он специально читал в эпоху писания «Что такое искусство?» Происхождение вышеприведенного списка иностранных книг таково: сам Толстой чувствовал себя очень беспомощным, не будучи специалистом

129

в данной области. У него была лишь книга Куглера, но он понимал, что этого недостаточно¹). Тогда Толстой обратился к своим ближайшим друзьям, осведомленным в области эстетики, и просил их рекомендовать нужные ему книги. Из переписки Толстого с Гротом и Страховым видно, что они оба были озабочены доставлением ему нужной литературы²).

На ряду с доставлением литературы и Грот и Страхов получили другое задание Толстого. Он их просил дать ему основные определения науки и искусства. К сожалению, эти письма Грота и

Страхова не сохранились, хотя определения и были присланы. Что касается книг, то с наибольшим вниманием Толстой расспрашивал Страхова об истории эстетики Шаслера, — можно ли на него положиться. Эта книга действительно была широко использована Толстым, но не в смысле влияния, а в смысле ученого аппарата, о чем речь впереди. В смысле же влияния или, скорее, «опоры», которой воспользовался Толстой, наибольшее значение имела книга Верона *L'esthétique*, 1878.

Эстетика Верона была в свое время весьма популярна, — за 12 лет вышло три ее издания. Толстой пользовался первым изданием. В виду того, что об этой книге нужно вести специальную речь, если систематически анализировать состав «Что такое искусство?», то следует прежде всего остановиться на концепции самого Верона.

Верон исходит из следующих положений. Искусство для него не что иное, как естественное проявление человеческого организма, который устроен так, что он находит своеобразное удовольствие в известных комбинациях форм, линий, красок, движений, звуков, ритма, образов³). Каковы условия творчества художников? По мнению Верона, без свободы нет художников. Все великие эпохи были эпохами

130

свободы¹). Всякий художник подходит к своему делу по-своему, с полной независимостью своего личного вдохновения²). Инстинкт прогресса, с самого начала, встречает организованное сопротивление со стороны общества, университетов. Самым сильным врагом является Академия Художеств³). В художественных школах занимаются только подражанием избранным образцам⁴). Молодые люди, поступающие в эти школы, кончают их, связанные по ногам и по рукам рутиной, выходят люди, погибшие для искусства.

По Верону в искусстве можно применить три метода: 1) подражание старым мастерам; 2) воспроизведение действительности; 3) обнаруживание индивидуальных впечатлений. Если идти по первому пути, то тотчас же с корнем будут вытравлены — живое чувство, убежденность, искренность, свобода, — всё, что констатирует подлинное искусство. Реалистическая теория, если довести ее до крайности, сводит художника к роли копииста. Но ведь, что бы ни было с человеком, он всегда сохраняет частицу своего «я»; он всегда прибавляет нечто, чего нет перед глазами — свое чувство, свое личное впечатление. Мы обращаемся, кончает Верон свое предисловие, исключительно к тем, кто думает, что искусство есть чисто человеческое дело, и что источник всякой поэзии находится в душе поэта. Верон враг всяких метафизических теорий. Его позиция — физиолого-психологическая.

Искусство столь же естественно, столь же врождено человеку, как инстинкт самосохранения⁵). Подлинный, единственный источник искусства — это сам художник⁶). То, чем мы восхищаемся в романах и других произведениях искусства, это не самые эти произведения, а гений, который их создал⁷). Мы восхищаемся не пороками, которые нам изображают

131

писатели, но гением этих людей, которые так хорошо, схватили и изобразили эти черты¹). Красота и искусство обнаруживаются по преимуществу, когда начинает проявляться

человеческий гений. Произведение прекрасно, когда оно явственно носит на себе печать личности художника; мы презираем холодные, банальные, безличные произведения²). Художественный гений по преимуществу заключается в способности видеть вещи в их совокупности, в том, чтобы, так сказать, уметь собрать в целую картину главные черты, которые ведут к единому результату³). Возродить искусство может единственно искренность в искусстве через свободное выявление личной эмоции художника⁴). Правдивость, индивидуальность — вот два термина полной формулы, определяющей искусство: правдивость изображаемого предмета, индивидуальность — художника. Но в сущности оба эти термина составляют один. Правдивость или подлинность предметов в искусстве, — это прежде всего подлинность наших собственных чувств⁵). Искусство заключается в преобладании субъективного над объективным, — этим искусство отличается от науки. У человека, рожденного для науки, никогда воображение не изменяет и не извращает результатов непосредственного наблюдения вещей; художником, наоборот, является такое лицо, у которого воображение, впечатлительность, вообще — личные качества настолько живы и легко возбудимы, что они произвольно трансформируют вещи. Поэтому кажется правильным основной вывод, что искусство есть прямое и вольное обнаружение человеческой личности. Художественная правда будучи по необходимости субъективной, меняется по всем векам, она воспроизводит последовательно все изменения личности в исторические эпохи⁶).

132

Такова теория Верона. Это — позиция эстетика, ценящего в искусстве прежде всего проявление субъективизма; художественные черты — инстинктивные обнаружения организма художника. Верон — враг всякой рутины; всякое новаторство в искусстве он приветствует.

Весь этот круг мыслей на первый взгляд кажется довольно чуждым идеологии Толстого, который в своей статье хотел искусство превратить в орудие религиозной проповеди, — ведь для него цель искусства вызывать чувства, влекущие к братскому единению, способствовать установлению царства божия на земле. С одной стороны, — субъективистическая доктрина свободного выявления чувств, с другой стороны, — рационалистическая схема религиозно-морального воздействия. Дело в том, что у самого Толстого была известная двойственность; корень ее — то, что Толстой считал возможным трактовать раздельно средства искусства, как именно искусства, и материал искусства. Непредвзятого читателя в статье Толстого не может не поразить то обстоятельство, что в начале «Что такое искусство?» Л. Н. высмеивает «фантазии метафизиков», «фантастические определения», сливающие «понятие красоты с понятием высшего совершенства, абсолюта», а между тем, по окончательному выводу Толстого, искусство должно быть истинно-христианским, сущность же христианского сознания состоит в признании каждым человеком своей сыновности богу, — поэтому единение людей с богом и между собою должно быть основной базой подлинного искусства. Но зачем тогда протестовать против учения идеалистической эстетики, сливающей, по мнению Толстого, «Красоту с Добром и Истиной», если в конце-концов и для самого Толстого действительное содержание подлинного искусства определяется категорией добра? В объяснение этого недоумения следует принять во внимание двойное: прежде всего Толстому хотелось сказать «новое» слово¹). Ведь всякий горячий проповедник хочет стряхнуть прах с ног своих всего старого, он, по существу своей природы,

претендует на то, чтобы сказать свое безапелляционное слово. Но,

133

кроме того, была и ближайшая причина этой, на первый взгляд, непонятной двойственности. Корень ее лежит в том, издавна навязанном нам убеждении со стороны разных «теорий словесности», что «содержание» художественных произведений это — одно, а «форма» это — другое. Самое это вредоносное расчленение приводит к тому, что в результате представляется возможным говорить сначала отдельно о средствах изобразительности, об оформлении и т. п., а, с другой стороны, особо толковать о «содержании», — о том, органом чего и может служить данный комплекс изобразительных форм. На самом же деле никакого абстрагированного содержания нет в отдельности от самого произведения. «Содержание» невольно модифицирует и модифицируется при вовлечении тех или иных средств изобразительности; поэтому нужно исходить из единого организма художественного целого¹). У Толстого же фигурируют отдельно два элемента — с одной стороны, богатый опыт прежнего писателя, владеющего полнотой художественного оформления, с другой стороны — мысль о том морализирующем содержании, подчиненным органом которого должно быть искусство.

Толстой трактует то и другое отдельно. В начале читатель может и не догадаться, что Толстой искатель путей религиозно-нравственного искусства. Наоборот, в первых главах он настаивает, что абсолютная, метафизическая эстетика изжила себя, что объективного мерил нет и что единственным критерием является субъективная установка.

134

Вспомним определение Толстого: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»¹). Как это далеко еще от сказанного в конце, где будет речь идти о том, что подлинное искусство должно быть органом идеи царства божия на земле, что искусство должно служить делу братства людей.

По отношению к данному кругу мыслей Верон мог служить только противодействием, он — действительный враг всего метафизического, всего «идейного», всего жесткого, всего, что своей установкой исключает всё другое, что не дает свободы субъективным вкусам и многообразию мнений. Но под первым углом зрения Верон мог быть приемлем для Толстого; как художник, Толстой хорошо знал, что искренность, подлинность чувства, эмоциональная выразительность — действительные двигатели искусства; в этом разрезе Толстой целиком принял Верона. Даваемые им в начале определения искусства прямо взяты из Верона, из всех цитируемых авторов Толстой хвалит одного Верона. Словом, здесь Верон оказался вполне подходящим.

Толстой не сразу в своей работе подошел к той проблематике, которая подвела его к Верону и позволила ему взять многое из его «Esthétique». Первоначально Толстой как будто вовсе не думал о специфически художественной стороне искусства. Так в статейке 1889 года, при формулировке первого условия подлинного произведения искусства, он словно даже забыл, что имеет дело с искусством, а не с правилами написания моральных трактатов. У Толстого сказано так: «Для того, чтобы то, что говорит художник, было достойным предметом искусства, нужно, чтобы художник видел, понимал и чувствовал нечто такое, чего никто еще не понимал, не видел,

не чувствовал, а между тем такое, что нужно, свойственно и радостно видеть, понимать, и чувствовать всему человечеству. Для того же,

135

чтобы художник мог видеть, понимать и чувствовать нечто такое, нужно, чтобы он был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистической жизнью, а был участником общей жизни человечества. И потому непросвещенный, себялюбивый человек не может быть значительным художником»¹). Из этих слов еще вовсе не ясно, почему это имеет отношение именно к искусству. Еще резче данная мысль была выражена в письме к Александрову, где искусством прямо оказывается то, что имеет целью «сделать людей лучше». Но когда Толстой стал перечитывать корректуру статьи 1889 года, он обратил внимание на то, что им было упущено, и вместо вышеприведенной формулировки первого условия искусства у него оказалось вставленным: «чтобы выражено оно было вполне красиво». И вот, когда Толстой стал разрабатывать именно эту сторону дела («чтобы выражено было вполне красиво») и в указанном выше отрыве от своей моралистической тенденции, то он и получил опору в Вероне, книга которого оказалась в его руках.

В самом начале своей статьи Толстой выписывает первые строки книги Верона, называя его эстетику очень хорошей, и берет его отрицательную оценку метафизических учений в эстетике за основу всего того материала, который он далее предлагает вниманию читателя. Когда Толстой доходит до положительных взглядов Верона, то он выражается так: «исключение по своей ясности и разумности представляет книга Верона, хотя и не точно определяющая искусство, но по крайней мере устранившая из эстетики туманное понятие абсолютной красоты. По Верону искусство есть проявление чувства, передающегося во вне сочетанием линий, форм, красок, или последовательностью жестов, звуков или слов, подчиненным известным ритмам»²). С данным определением Верона, действительно, совпадает собственное определение самого Толстого, которое гласит: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе посредством движений, линий, красок, звуков, образов,

136

выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытывали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства»¹).

Это в сущности перефразированное вероновское определение.

В другом месте, правда, Толстой указывает, что определение Верона, которое он берет, как образец опытного определения, не точно и делает к нему поправку, но, как мы увидим из дальнейшего, поправлять в данном случае было нечего, ибо у самого Верона имеется то самое, что Толстой решил добавить от себя. Впрочем, он сам не отрицает, что основное «опытное» определение искусства взято им из эстетики Верона. Мало того, если попытаться сопоставить другие отдельные положения эстетики Верона и Толстого, то помимо совпадения в основном определении обнаруживаются новые параллели. Остановлюсь на двух мыслях Верона. На странице 99-й своей книги он пишет так: «Психологическая изошрренность в искусстве может удовлетворять рафинированное общество, привыкшее жить искусственной атмосферой, жадной до аристократических тонкостей. Но если литература, вместо того, чтобы находиться в пределах

того класса, воспроизведением которого она является, претендует на то, чтобы удовлетворять всех, ей необходимо трансформироваться и стать в соответствие с чувствами и вкусами новой аудитории».

С вышеприведенной мыслью вполне совпадают следующие слова Толстого: «Наше исключительное искусство высших классов... пришло к тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда. Искусство это, раз отступив от главного требования искусства, становясь всё более и более исключительным и потому всё более и более извращаясь, сошло на нет. Искусство будущего... будет состоять не из передачи чувств, доступных людям только богатых классов, как это происходит теперь... и ценителем искусства вообще не будет отдельный класс богатых людей, а весь народ»²).

137

Остановлюсь еще на одном совпадении. Верон пишет: «Когда же искусство перестает быть национальным, то есть общим всем индивидам одного народа и единой расы? Искусство теряет свой общенациональный характер, когда оно перестает быть искренним и свободным выразителем общих чувствований, когда, вместо того, чтобы непосредственно выявлять чувства большинства, оно начинает анализировать свои собственные средства выразительности, делает эти средства целью своих домогательств и теряет из виду самый принцип искусства, который заключается в искренности и спонтанности эмоции»¹). У Толстого имеется следующее аналогичное рассуждение: «Искусство всенародное возникает только тогда, когда какой-либо человек из народа, испытав сильные чувства, имеет потребность передать его людям». Для искусства же, удовлетворяющего узкий круг аристократов, условия работы художников оказываются другими. «Художники для того, чтобы удовлетворить требование людей высших классов, должны были выработать такие приемы, посредством которых они могли бы производить предметы, подобные искусству»²). И Толстой перечисляет далее эти приемы: заимствование, подражательность, поразительность, занимательность. Эти перечисленные приемы могли бы вполне служить дифференциацией тех *moens d'action*, о которых говорит Верон в вышеприведенном тексте.

Мало того, помимо этих совпадений, можно идти далее и утверждать, что поправка, которую Толстой делает у Верона — мнимая, что у самого Верона имеется толстовское добавление. Именно, Толстой всё настаивает на мысли, что деятельность искусства основана на способности людей заражаться чувствами других³). Поэтому он пишет о позиции Верона: «Определение опытное, полагающее искусство в проявлении эмоций, неточно потому, что человек может проявить посредством линий, красок, звуков, слов свои

138

эмоции и не действовать этим проявлением на других, и тогда это проявление не будет искусством»¹).

На самом деле Верон сам подразумевает, что проявление чувств должно действовать и заражать окружающих. Он говорит об этом так: «Единственное правило, которое накладывается на художника — это необходимость согласованности с пониманием и чувствами публики, к которой он обращается... ясно, что в случае отсутствия созвучия, произведение может быть предано

забвению»²). И в другом месте: «Произведение велико только в том случае, если оно затрагивает мысли и чувства, которые проникают и преобладают в обществе в целом»³). И наконец: «Произведение прекрасно, если авторы, под влиянием какого-нибудь сильного впечатления, выражают это в поэме, статье, в музыке, картине и т. п., так что оно проникает в душу зрителя или слушателя»⁴).

Последняя фраза вполне выражает позицию Толстого с включением тех дополнительных условий, которых Толстой не усмотрел у Верона. Нельзя не сопоставить также названия статьи Толстого с заглавием VI главы книги Верона «Qu'est-ce que l'art»? Не отсюда ли: «Что такое искусство»?

Из использованных специально для разбираемой статьи книг эстетика Верона представляет собою единственное произведение, которое органически вошло в построение Толстого. Остальные книги были использованы Толстым с особой целью. Он хотел дать свод всех основных определений красоты, признать их все недостаточными и на этих развалинах построить здание собственной теории. С этой целью Толстой обратился по преимуществу к двум книгам: Schasler „Kritische Geschichte der Aesthetik“, 1872 и Knight „The Philosophy of the Beautiful“, 1891. Хотя Толстой для убедительности и отсылает читателя от своих выписок к

самим эстетическим сочинениям»¹), но почти все определения взяты у него из вторичных источников, в чем легко убедиться, сопоставив его цитаты; это же подтверждается характером ссылок в его сочинении и вполне соответствует тому методу проверки правильности цитат, по которому в свое время Лазурский сверял тексты Толстого по просьбе последнего. Отсюда понятно, что наиболее Толстой использовал сводные истории эстетики. К ним мы и обратимся. Книга Найта, обнимающая историю эстетики, начиная с доисторических времен и кончая 80-ми гг. XIX века, представляет собой в высшей степени сжатое пособие. Достаточно указать, что Платону посвящено всего 4 страницы, а Аристотелю — одна. Кроме того, как англичанин, автор обратил особое внимание на британских мыслителей, уделив им 120 страниц из 280. Толстой отнесся к материалу механически: он с безразличием цитирует и Канта и на ряду с ним совершенно неизвестного Тодгунтера, при чем Канту он дает всего на две строки больше, нежели Тодгунтеру. Было бы понятно, если бы автор привел лишь самые определения всех представителей эстетики и философии искусства, но он часто приводит и аргументацию, а иногда дает и общую характеристику мыслителя. В общем всё это оказывается ненужным придатком к сочинению. Мало того, есть все основания утверждать, что многих философов Толстой излагает невразумительно, подчас извращает их, а иногда и вовсе вводит читателя в заблуждение. Приведем примеры сначала из Найта по всем этим трем грациям.

Невразумительное изложение.

Приведем два примера: изложение Андре и Юнгмана. О первом у Толстого сказано так: «По Père André (Essai sur le Beau) (1741) есть три рода красоты: 1) красота божественная, 2) естественная,

природная красота и 3) красота искусственная»²).

140

Прежде всего, это, конечно, не есть определение красоты; самое указание трех видов может ввести в заблуждение. Что значит это перечисление? Который из видов красоты является центральным? Приведенные слова можно интерпретировать самым различным образом. Например, можно, не зная подлинной позиции Андре, думать, что красота божественная есть мнимая, фиктивная действительность, что природная красота отношения к искусству не имеет и что всё дело в третьем виде красоты, где необходимо присутствует творчество художника. На самом деле мысль обратная. Нельзя сказать, чтобы в этом отношении вина лежала на Найте, из которого брал Толстой. У Найта сказано более или менее четко. Он пишет:

«Анализ Андре не отличается глубиной, он обнаруживает воздействие со стороны идеалистической системы Мальбранша, в свою очередь опирающейся на Платона, благодаря посредствующему звену в лице Августина. Он находит красоту в природе, в искусстве, в духе и морали; но он задается вопросом, что есть красота в себе? Есть ли это нечто абсолютное или относительное? Можно ли красоту фиксировать как удовольствие, одинаковое для варвара и цивилизованного человека? и является ли она независимой от изменчивых индивидуальных вкусов? Нет нужды спрашивать, какие предметы прекрасны, основной вопрос в том, что есть красота. В ответе он классифицирует виды или типы прекрасного: 1) Мы имеем сущностную или божественную красоту; 2) имеется еще и естественная красота, но она весьма отлична от той, которая существует в мире и не зависит от человеческих вкусов или взглядов. Мы ее созерцаем в красках и в форме, и то и другое как во внешних предметах, так и в людях; 3) существует также красота в качестве произвольного и искусственного продукта, что является последствием ассоциации, обычая, результатом индивидуальных или национальных склонностей. Признание этих трех видов красоты — сущностной, естественной и искусственной — выдвигается для разрешения всех трудностей в качестве мерил вкуса. Разнообразие суждений и чувств, которые существуют в отношении красоты, приложимы только в разрезе третьей из этих трех категорий. Андре расчленяет эти виды красоты на три класса, не придавая им большего значения, чем в них заключено. (Night, p. 101).

Толстой именно придал несвойственное значение этим трем классам, не посчитавшись с контекстом. То же приблизительно произошло и с Юнгманом. Толстой пишет: «По Юнгману (ум. 1885), красота есть, во-первых, сверхчувственное свойство; во-вторых, красота производит в нас

141

удовольствие одним созерцанием; в-третьих, красота есть основание любви»¹).

Прежде всего тут имеется какая-то синтаксическая невязка. «Красота есть, во-первых, свойство, во-вторых, производит в нас удовольствие» — ведь не этим можно достигнуть впечатления оформления определения, хотя определения на самом деле нет. Подлинника Толстой не имел, но по Найту довольно ясно, о чем идет речь. Найт пишет о Юнгмане:

«Вот краткое содержание его учения: 1) красота, как таковая, является сверхчувственным качеством вещей. Она воспринимается разумной способностью и, хотя она свойственна предметам как вещественного, так и невещественного характера, но более совершенна она в последних; наиболее родственная ей сфера — нравственная жизнь существ, наделенных познанием и свободой. 2) Красота может вызывать удовольствие в нас через простое ее созерцание. Этим она отличается от добра, которое является предметом пожелания. 3) Красота — основа любви. Это — внутреннее благо вещей, поскольку они доставляют удовольствие разумному духу». (Night, p. 88).

Здесь Толстой тоже соблазнился наличием пунктов и механически ампутировал их, желая превратить их в определение и не считаясь с переходными мыслями.

Частичные извращения.

В качестве примера возьмем изложение Гельмгольца. Здесь невольно читатель может быть изумлен в связи с приписанной Гельмгольцу мыслью, что красота проявляется в художнике бессознательно и не может быть подвергнута анализу²). А как же те физико-физиологические закономерности в звуковых сочетаниях, которые выдвинул Гельмгольц, почему он и может считаться основоположником анализа звуков? На самом деле Толстой выделил здесь одну сторону дела, не сопоставив ее с другой, и тем самым придал несвойственный учению Гельмгольца смысл. У Найта же, которым пользовался в данном случае Толстой, всё это учтено. Найт излагал учение Гельмгольца так:

«Мы не имеем более точных и тонких способов для выражения того, что Фишер называет механикой умственных эмоций, нежели в музыке;

142

но слушатели могут одни и те же впечатления описывать самым различным образом. Конструкция гамм не случайна, хотя это продукт художественной изобретательности. Для результата имеет несомненное значение физиологическое строение уха. Физиологические законы являются строительными камнями, посредством которых закладывается здание музыкальной системы. Но подобно тому, как люди различного вкуса в архитектуре могут возвести различные здания с теми же камнями, так средствами того же физиологического аппарата уха можно создать разные музыкальные структуры. При создании различных систем гамм, тональностей и аккордов, люди имели дело с законами и согласовались с ними; но эти законы не наличны в сознании художника, создающего произведение. «Искусство творит — говорит Гельмгольц — как воображаемые образы, точно, но не сознавая законов, следовательно не сознавая цели.» Необходимо сделать добавление. Существенным является условие, чтобы вся структура и идея произведения искусства не воспроизводились бы сознательно. Ценно, чтобы произведение искусства восторгало нас и доставляло наслаждение с той стороны, с которой оно ускользает от нашего сознательного восприятия и которое производит главное действие художественно прекрасного; и как раз это не та сторона, которая до конца поддается анализу (Night, p. 85—86).

При данном контексте совершенно ясно, с какой стороны можно производить анализ по Гельмгольцу.

Места, вводящие в заблуждение.

Кратко, но уже совершенно непонятно сказано о двух английских авторах: «После Рейда (1704—1796), который признавал красоту только в зависимости от созерцающего, Алиссон в своей книге „On the nature and principles of taste” («О природе и принципах вкуса») (1790) доказывает то же самое»¹). Читатель может быть введен в заблуждение и подумать, что речь идет о каком-нибудь третьестепенном английском философе Рейде, но если сопоставить с соответствующими страницами Найта, то оказывается, что это никто иной, как Рид, глава шотландской школы «здравого смысла». Почему-то вся его эстетическая позиция сведена Толстым к субъективизму, хотя эта обезличивающая характеристика в области эстетики может быть применена к доброй половине всех мыслителей, в новое время — начиная с Канта и кончая Мейнонгом, Витасеком и др. Ничего специфического по отношению к Риду этим не дается,

но уже вовсе получается путаница, когда Алиссон, представитель ассоциативной школы Юма, выдвигается как бы продолжателем дела Рида, хотя шотландская и ассоциативная школы держались противоположных принципов. В доказательство того, что здесь автор просто не разобрался, даем соответствующую характеристику обоих философов по Найту.

О Риде.

Томас Рид, типичный английский философ «здравого смысла», опубликовал в 1875 г. свои «Опыты об умственных способностях», в одной части которых он трактует о красоте. Он начинает с признания силы разума, посредством которой мы различаем и наслаждаемся красотой природы и сравнивает ее с другими «способностями». Он обнаруживает некое суждение в отношении красоты предметов, наличие в процессах этой силы или способности. Это «суждение о прекрасном» сопровождается чувствованием или эмоцией, «чувством красоты».

Только в 4-ой главе, «о красоте» впервые Рид усматривает действительную апорию, когда он замечает, что, так как имеется красота в цвете, форме, звуке, движении, истине, действии, аффекте, характере, то возникает вопрос, что это качество, которое мы называем красотой, одинаково ли повсюду? Он этого не находит. Нет никакого подобия или сходства в красоте теоремы и в красоте музыкальной пьесы и он выдвигает объяснение, почему мы столь различные вещи обозначаем общим названием: (1), ибо и то, и другое вызывает приятное чувство, (2), так как это сопровождается уверенностью, что они обладают им присущим превосходством. Это — «второй ингредиент в нашем чувстве красоты». Если объект действует на нас сразу, как прекрасный, то наше суждение по отношению к нему является инстинктивным; другие предметы только кажутся красивыми, когда мы можем рассуждением вскрыть их красоту; таким образом, можно отличать красоту независимую и зависимую. Одна сияет собственным светом, другая — заимствованным светом или рефлексивным, мы переносим красоту со знака на обозначаемую вещь, с причины на следствие, с цели на средство, с действующего лица на орудие.

Пытаясь, далее, определить качество в объектах, согласно которым можно, оперируя разумом, приписывать красоту, он усматривает, что красоту в себе можно найти в качествах ума и что в предметах природы красота — выводная, построенная на отношениях, ей они обязаны уму. Он цитирует Акенсайда, что в уме и в одном уме находится живой источник красоты, и прибавляет, что прекрасный характер — вот что первоначально вызывает в нас чувство и суждение красоты, потому что каждый чувственный объект делается прекрасным, благодаря заимствованному одеянию от качеств ума. Музыка наиболее

выразительна, когда она сопровождает человеческое чувство, эмоцию или страсть. Внешний объект тогда оказывается наиболее красивым, когда его форма наилучше соответствует цели, которой он должен содействовать, и это понятие соответствия есть качество ума; ибо величайшая красота всего лежит в выразительности, что в свою очередь есть качество ума.

В общем в Риде обнаруживается своеобразное соединение острой пронизательности, граничащей с пределами шотландской оригинальности и расплывчатой посредственности. (Night, p. 185—187).

Такова концепция платонизирующего английского эстетика в изложении Найта.

Об Алиссоне.

Интуитивистическое и априористическое учение Рида и его направление должно было вызвать реакцию. Влияние Юма и Смита было гораздо сильнее Ридовского и неосознанное присутствие противоположного типа мышления противодействовало допущению объективного мерила красоты.

Принцип ассоциации развивался в сторону попыток объяснения того, как образуются суждения, которые могли казаться врожденными и интуитивными. Алиссон был писатель, который стал во главе направления эмпирической психологии и применил это учение к эстетике. В 1790 году он опубликовал свой «опыт о природе и принципах вкуса».

Целью Алиссона было проанализировать эмоции возвышенного и прекрасного с тем, чтобы показать, что это не простые,

а сложные эмоции, и во всех случаях вскрыть (1) наличность некоторой простой эмоции или (2) особую изощренность воображения; специальное специфическое удовольствие или чувство возвышенного проявляется лишь, когда налицо оба условия, производящие это сложное чувство. Алиссон отрицает существование какого-либо качества в объектах, которое делало бы их прекрасными. Красотой своей объекты всецело обязаны влиянию ассоциативного принципа.

Богато иллюстрируя свое изложение примерами, Алиссон набрасывает картину действия этого принципа в пространственных ассоциациях, исторических и других. Он применяет этот принцип прежде всего к возвышенному характеру и красоте материального мира, царства звуков, звуков животных, человеческого голоса и к музыке; затем к предметам световым, цветовым и формам, и в конце своего рассуждения он говорит: «Вывод к которому я прихожу тот что красота и возвышенный характер, которые воспринимаются во многих материальных явлениях, в конце-концов должны быть отнесены к их выражению в уме или их наличности (данной посредственно или непосредственно) в качестве знаков этих свойств ума, которые, в соответствии с устройством нашего природного организма, действуют на нас своими эмоциями удовольствия или заинтересовывают нас». (Night. p. 185—188).

145

Из сопоставления видно, что нет никаких оснований сливать обоих авторов, наоборот, — они раздельны по своим взглядам: один не мог «доказывать то же самое», что и другой.

Наконец, имеются и такие ошибки Толстого: он дает определения философов, которые не существовали вовсе: так на странице 24 идет речь об эстетике швейцарца Пети; на самом деле это вовсе не Пети, а довольно известный филолог Адольф Пиктэ, автор *Du Beau dans la nature, l'Art et la Poesie*¹). Это не простая опечатка у Толстого, ибо он, имя Пети упоминает трижды.

Другое подобное недоразумение — с именем искусствоведа Шнаазе. У Найта опечатка — Шнассе; извращенное имя механически переливается и на страницы трактата Толстого.

Переходим теперь к изложению тех эстетиков-философов, материал о которых Толстой черпал из книги Шаслера. Эта часть еще более ответственная, потому что здесь речь идет об именах гораздо более крупных, чем те авторы, о которых Толстой писал по Найту.

Отмечу четыре извращения.

1. В сравнительно подробной характеристике Фихте, его учение, между прочим, излагается Толстым так: «Красота находится не в мире, а в прекрасной душе (*schöner Geist*). Искусство и есть проявление этой прекрасной души... и потому признак красоты лежит не в чем-либо внешнем, а в присутствии в художнике прекрасной души²)».

Учение о прекрасной душе есть проблема, которая, несомненно, входит в состав эстетических теорий XVIII века. Ошибка Толстого, прежде всего, заключается в том, что он не связал этого учения с эстетикой Шиллера; у Шиллера данное учение наиболее разработано и самый термин «*schöne Seele*» весьма характерен для шиллеровской философии. Прекрасная душа по Шиллеру является идеалом нравственного совершенства; в ней приведены в гармонию нравственность человека и природная склонность. Что же касается

146

Фихте, то он никогда не писал специально по эстетике; у него имеется только два места, в которых он касается искусства; это — а) из «*System der Sittenlehre*» и б) «*Ueber Geist und Buchstaben in der Philosophie*». Толстой использовал лишь первое место по изложению его у Шаслера; в этом параграфе у Фихте всего около трех страничек. Если даже предполагать, что они написаны под влиянием учения Шиллера о прекрасной душе (как это делает, например, Иодль),

то всё же нельзя не учесть, что ничего специфического о прекрасной душе у Фихте не сказано; самый термин звучит иначе, так что перевод у Толстого неправильный, а именно у Фихте не Seele, а Geist, т. е. дух. И этот термин schöner Geist употребляется Фихте всего три раза.

Фихте говорит: «прекрасный дух на всё смотрит со стороны красоты, он всё схватывает свободно и живо» и далее: «где находится мир прекрасного духа? внутри человечества и больше нигде. Таким образом художественное искусство вводит человека в него самого и делает его себе родственным»¹). Эти две общие фразы вовсе не уполномачивают на вывод у Толстого: «и потому признак красоты лежит ни в чем-либо внешнем, а в присутствии в художнике прекрасной души». Взять хотя бы то, что Шаслер здесь усматривает противоречие: он говорит «hier wird die schöne Kunst als etwas an sich Seiendes, draussen Befindliches gesetzt»²).

Из приведенного ясно, что не было никаких оснований связывать учение о прекрасной душе с философией Фихте, да и вообще о Фихте, как об эстетике, можно было не говорить вовсе, между тем о Фихте у Толстого сказано больше по сравнению с изложением других немецких идеалистов, эстетические учения которых были основополагающими. Но и с ними дело обстоит не лучше.

2. Возьмем Гегеля. У Толстого сказано при изложении его учения: «Проявиться духовное должно в чувственной форме. Чувственное же проявление духа есть

только видимость (Schein) и эта-то видимость есть единственная действительность прекрасного»¹). Тут понятие Schein'a может ввести в заблуждение. Правда, в изложении Шаслера учения Гегеля сказано: «ist dieses Sinnliche gegen das Geistige nur Schein: und dieser Schein ist nach der Seite der Endlichkeit die eigentliche Wirklichkeit des Schönen, oder — wie Hegel so schön sagt — das Schöne hat sein Leben in dem Scheine»²). Но Шаслер заботливо отличает Schein и Täuschung; он говорит, что Schein имеет скорее положительное значение, а именно — видимость имеет здесь тот смысл, что идея является (erscheint), что она становится явлением (Erscheinung) в чувственном. Поэтому неверно утверждение Толстого, что видимость есть единственная действительность прекрасного по Гегелю (очевидно неправильный перевод — eigentliche Wirklichkeit des Schönen Schasler, S. 984); самый термин видимости оказывается двусмысленным.

3. Непонятна фраза в изложении учения Зольгера: «искусство есть подобие творчества»³). На самом деле Шаслер в соответствующем месте дает определение фантазии по Зольгеру, согласно которому посредством фантазии мы можем подняться до понятия божественного творчества. Нужно помнить, что Зольгер метафизик и мистик. Для него искусство — человеческое творчество в смысле подражания творчеству бога. Это совершенно не учтено Толстым, и поэтому тип эстетики Зольгера остался не вскрытым.

4. В совершенное недоумение вводит следующее изложение Шеллинга: «по Шеллингу искусство есть произведение или последствие того мировоззрения, по которому субъект превращается в свой объект или объект делается сам своим субъектом»⁴). На самом деле Шаслер следующим образом передает учение Шеллинга: созерцание, в котором происходит объективирование субъекта и превращение объекта в субъект, есть художественное созерцание,

созерцание искусства (Kunstanschauung). Продукт этого созерцания есть произведение искусства, в котором совмещаются черты продукта свободы и продукта естественного (природного)¹). А у Толстого вместо созерцания стоит мирозозерцание, отсюда несообразность: «искусство есть последствие того мирозозерцания, по которому субъект превращается в свой объект».

Таков характер ученого аппарата в статье Толстого. Нужно, конечно, помнить, что всё это втиснуто в 15 страниц. Однако такой свод мог иметь свой *raison d'être*. Можно было или 1) представить систематический обзор основных определений прекрасного у крупнейших философов искусства, чтобы в дальнейшем оперировать с основными типами эстетических учений и критиковать их. Для данных целей Толстого это было бы наиболее подходящим. Или 2) можно было сделать обзор хронологический, своего рода историческое введение; правда, такое сжатое, конспективное изложение в большинстве случаев мало плодотворно, но и крупные эстетики и специалисты прибегали подчас в своих работах к такому методу. Достаточно упомянуть, что Дессуар в своей эстетике дает исторический обзор всего на 50 страницах. Толстой пошел сразу по обоим путям, но в результате разбросался и, в сущности, не сделал никакого употребления из приведенного материала. Он, как будто, хотел оперировать основными определениями прекрасного. С такого рода запросами, между прочим, он обращался к Гроту и Страхову; но в статье определения у Толстого перемежаются с изложением и характеристиками эстетических учений. Приведенные эстетические взгляды даны в исторической последовательности; это мало целесообразно для обобщения. В результате оказывается, что Толстой не дал никакой систематической классификации, не подвел конкретного многообразия исторического материала под основные типы и схемы учения. Когда он начинает обобщать определения красоты, то у него получается разброд, им

самим привнесенный в разобранные учения. Он иронически взывает к мнимой пестроте учений, выхватывая отдельные черты, не производя никакого обобщающего анализа для сопоставления сходных теорий. Он пишет: «Если не считать совершенно неточных и не покрывающих понятия искусства определений красоты, полагающих ее то в полезности, то в целесообразности, то в симметрии, то в порядке, то в пропорциональности, то в гладкости, то в гармонии частей, то в единстве в разнообразии, то в различных соединениях этих начал, — все эстетические определения красоты сводятся к двум основным воззрениям (метафизическому и субъективному)¹). Перечисляя разные черты, вроде гладкости или пропорциональности, Толстой хотел подчеркнуть хаос и сумбур определений, но всё это в высшей степени не убедительно потому, что, несмотря на все старания Толстого, отдельные черты легко поддаются сопоставлению, так, например, и симметрия, и порядок, и пропорциональность, и гармония частей — несомненно понятия родственные. Что касается определения, сводящего красоту к гладкости, то тут Толстой совершает подмену, — никто такого учения и не выставлял; Толстой мог бы сослаться только на одну цитату, но высказанный в ней взгляд касается вовсе не определения красоты, а вопроса о том, какие из наших чувств могут служить органами

восприятию красоты. Известно, что большинство классических эстетиков почитало лишь зрение и слух адекватными органами восприятия прекрасного; такова, например, концепция Гегеля. Другие же эстетики считали, что и остальные органы чувств могут служить проводниками эстетических восприятий. Среди других ощущений Гюйо указывает на ощущение гладкости (*du poli*): «Ce qui caractérise la beauté du velours c'est la douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idée que nous nous faisons de la beauté d'une femme, la velou-é de sa peau entre comme élément essentiel»²). Приведенное место, конечно, возмутило Толстого соображением, что представление о красоте женщины связано с нежностью

150

ее кожи. Но ведь Гюйо и не думал утверждать, что прекрасное есть гладкое. Нельзя смешивать характеристики ощущений, посредством которых мы получаем эстетические впечатления, с определениями самого прекрасного. Что же касается классификации, сводящей все учения к двум взглядам, метафизическому и опытно-субъективному, то для этого элементарного разделения не нужно было составлять никакого свода определений. Таково, между прочим, основное противопоставление, на котором держится всё построение книги Верона. Желая доказать бесполезность всех эстетических учений, Толстой указывает, что приведенные определения не позволяют решить вопроса о принадлежности или непринадлежности тех или иных предметов к искусству. Но никто никогда не ставил себе цели дать подобное практическое мерило; определения искусства устанавливаются не для того, чтобы производить обзор хороших и плохих произведений искусства. Это может быть делом лишь последующих наблюдений и сопоставлений.

Из записи дневника Лазурского от 19/IV—1897 года известно, что Толстой боялся громоздкости в изложении приводимых им определений. Могли быть свои основания говорить сжато, но в сущности не было никакой необходимости приводить эти определения, поскольку они не послужили материалом для дальнейшего анализа. Кроме того, как мы старались показать, самый материал был приведен в дефектном виде. Мы приходим к выводу, что привлечение аппарата иностранной науки оказалось мнимым.

И, однако, трактат печатался в философском органе, где работали специалисты, которые могли судить о научности построения. Мы имеем следующий отзыв вдохновителя журнала «Вопросов философии и психологии», профессора Московского университета Грота; в ненапечатанном письме от 20/XI—1897 г. он пишет Толстому: «Меня изумляет Ваше терпение и обстоятельность. Неужели Вы всё это сделали одни? Я разумею не внешнюю работу, а внутреннюю, всю ту ученую редакцию мыслей в 3-ей главе? Всё в существенном верно, точно, кратко». В том же письме он называет данную главу образцом научной работы. Правда,

151

и в этом отзыве всё же есть некоторые трещинки: Грот сожалеет, что Толстой недостаточно знает эстетику Платона и Аристотеля; в сноске он пишет: «нет ли у вас хоть истории греческой философии Целлера?» Нужно признать, что это довольно таки элементарно.

Прежде всего нужно принять во внимание, что Грот был большим практиком и цеплялся за Толстого, как за крупное имя, которое могло бы поднять интерес к журналу, испытывавшему

большие материальные затруднения. В письме от 28/VIII—1897 года Грот писал: «Наш журнал погибает от безденежья. Уже нечем будет оплачивать октябрьскую книгу, а тем более декабрьскую, а просить денег, хотя бы для журнала, я лично не умею. Ваша статья очень бы могла нас поддержать. Статья об искусстве не может не быть цензурной. Впрочем, всё это я пишу из любви к своему детищу и делу».

Повидимому, Грот мог просто льстить в связи с своим пристрастием к любимому делу. Можно также объяснить приведенные отзывы и научной поверхностностью Грота, который был далеко не на высоте в области эстетики. (Ср. определение Грота, вписанное его рукой в записную книжку Толстого: «Искусство есть деятельность сознательная, произвольная и методическая, — направленная к созданию и воссозданию общих и имеющих вечный смысл типов, отношений и идей явлений»).

Но имеется и противоположный отзыв: в минуту раздражения, под влиянием намерения Толстого напечатать прежде всего статью за границей, Грот так писал Льву Н-чу: «Ведь Вы не в Лондоне найдете такого образованного человека, как Вы и я, кто Вам исправит все эти перевернутые тексты, стилистически неточные мысли?»¹). Последняя характеристика совпадает с конкретными наблюдениями, приведенными выше.

Нужно заключить, что выяснение иностранных источников и книг, использованных Толстым, усиливает впечатление, что статья Толстого вовсе не является научной работой, философским трактатом по эстетике. Ценность работы,

152

и очень большая, лежит совсем в другой плоскости. Один из величайших русских прозаиков-стилистов, гениальный художник пережил глубокий внутренний переворот, после чего почти сложил писательское перо. Из разбираемого трактата становится ясным, каковы были мотивы и основания этого перелома в области искусства. Будучи знаменательным фактом духовной биографии Толстого, с выявлением личного самочувствия в данном вопросе, эта статья будет всегда оцениваться, как документ исключительного значения.

Сентябрь 1928 г.

Кавказ. Гуарек.

Сноски

Сноски к стр. [123](#)

¹) Дневниковая запись В. Лазурского от 19 апр. 1897 г.

Сноски к стр. [126](#)

¹) ib. 19.

Сноски к стр. [128](#)

¹⁾ Они впервые опубликованы в вышедшем I томе Юбилейного Полн. Собр. Соч. Л. Н. Толстого.

²⁾ Толстой и о Толстом, III, стр. 16.

³⁾ Rousseau. Petits chefs-d'oeuvre, p. 14; ср. М. Розанов, Руссо и Толстой, 1928; стр. 14—15.

Сноски к стр. [129](#)

¹⁾ Переписка Толстого с Страховым, стр. 380—381.

²⁾ Ср., например, письмо Грота от 21 авг. 1897 г., в котором он пишет: «Я знаю, что Вы пишете статью об искусстве. Вы у меня брали книги». Страхова Т. благодарит за присылку «книги об искусстве» в письме от 18 февр. 1891 г. Пер. Толстого с Страховым; стр. 424.

³⁾ 3 éd V.

Сноски к стр. [130](#)

¹⁾ Ib. XI.

²⁾ Ib. XII.

³⁾ Ib. XVII.

⁴⁾ Ib. XVIII.

⁵⁾ Ib. 5.

⁶⁾ Ib. 124.

⁷⁾ Ib. 124.

Сноски к стр. [131](#)

¹⁾ Ib. 125.

²⁾ Ib. 130.

³⁾ Ib. 451.

⁴⁾ Ib. 460.

⁵⁾ Ib. 466.

⁶⁾ ib. 467.

Сноски к стр. [132](#)

¹⁾ Толстой и о Толстом, 3, стр. 14.

Сноски к стр. [133](#)

¹⁾ Мысль эта в сущности не новая. Наилучше она сформулирована Гегелем: Die Seiten des Geistigen und Sinnlichen müssen im künstlerische Produzieren eins sein. So könnte man z. B. bei poetischen Hervorbringungen so verfahren wollen, dass man das Darzustellende schon vorher als prosaischen Gedanken auffaste und diesen dann in Bilder, Reime s. f. brächte, so dass nun das Bildliche bloss als Zier und Schmuck den abstrakten Reflexionen angehängt würde. Doch möchte solches Verfahren nur eine schlechte Poesie zu Wege bringen, denn hier würde das als getrennte Tätigkeit wirksam sein, was bei der künstlerischen Produktivität nur in seiner ungetrennten Einheit Gültigkeit hat. (Hegel. Aesthetik I. S. 52) [См. впрочем очень четкую аргументацию у Жирмунского „Задачи поэтики“, Начала, № 1; стр. 51—53].

Сноски к стр. [134](#)

¹⁾ «Что такое искусство?». 36 (Полн. Соб. Соч. Л. Н. Толстого под ред. П. И. Бирюкова, т. XIX).

Сноски к стр. [135](#)

¹⁾ Толстой и о Толстом, 3, стр. 24—25.

²⁾ «Что такое искусство?» стр. 26.

Сноски к стр. [136](#)

¹⁾ Ibid., 36.

²⁾ Ibid. 123—124.

Сноски к стр. [137](#)

¹⁾ Véron. XV.

²⁾ «Что такое искусство?» стр. 70.

³⁾ bI., стр. 35.

Сноски к стр. [138](#)

¹⁾ Ib., стр. 34.

²⁾ Véron. p. IX.

³⁾ Ib. XIII.

⁴⁾ Ib., стр. 132.

Сноски к стр. [139](#)

¹⁾ «Что такое искусство», стр. 30.

²⁾ Idid., 18.

Сноски к стр. [141](#)

¹⁾ «Что такое искусство?» стр. 24.

²⁾ «Что такое искусство?» стр. 24.

Сноски к стр. [142](#)

¹⁾ «Что такое искусство?» стр. 26.

Сноски к стр. [145](#)

¹⁾ Knight, p. 118.

²⁾ «Что такое искусство?» стр. 20.

Сноски к стр. [146](#)

¹⁾ Fichte's Sämtliche Werke, 4 Band, S. 354.

²⁾ Schosler. S. 771.

Сноски к стр. [147](#)

¹⁾ «Что такое искусство?» стр. 22.

²⁾ Schasler. S. 984.

³⁾ «Что такое искусство?» стр. 22.

⁴⁾ Ibid., стр. 21.

Сноски к стр. [148](#)

¹⁾ Schasler, S. 829.

Сноски к стр. [149](#)

¹⁾ «Что такое искусство?» стр. 29.

²⁾ Там же, стр. 12.

Сноски к стр. [151](#)

¹⁾ 27/IX 1897 г. — Печать и революция, 1928, № 6, стр. 80.

ТОЛСТОЙ И РУССКАЯ ЭСТЕТИКА 90-Х ГОДОВ.

(«Что такое искусство» и его критики).

26 июля 1896 г. Лев Толстой записал в своем дневнике: «Вчера шел в Бабурино и встретил 80-летнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой во дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замерз и некому рожь свозить, и морит ребенка, и Трофим и Халявка, и муж и жена умирали и дети их. А мы Бетховена разбираем. И молился, чтобы он избавил меня от этой жизни».

От этого «мы» и от подобных записей дневника легче всего было бы проложить путь к самым глубоким биографически-личным мотивам трактата «Что такое искусство». В 90-е годы, однако, эта сторона осталась совершенно в тени. Тому быть-может причиной, что Толстой-художник заслонял в глазах критиков Толстого-мыслителя — моралиста. Совершенно очевидно также, что Толстой-художник не открывается в трактате так, как, напр., раскрывается и уясняется в своих трактатах Вагнер-художник¹): то, что Толстой

говорит в своих романах, описывая художественные переживания, дает более непосредственный и достоверный материал. Ни о процессе своего художественного творчества, ни о своих подлинно-художественных идеалах не говорит Толстой в своем трактате. Если статья Толстого не могла быть воспринята ни с одной стороны, как документ его внутренней драмы, как форма покаяния, прорывающегося в «мы» дневника, как отражение «усилия помещика перестать быть помещиком», ни с другой стороны, как свидетельство художника о своем творчестве, то оставалось воспринимать статью, как трактат. Так именно и отнеслись к ней современники: то, что Толстой говорил в статье, заслонило самого Толстого — человека и художника; спорили с мыслями и положениями Толстого, а не с Толстым.

Тому причиной было и то, что Толстой сам пытался придать своей статье наукообразную форму. Об этом свидетельствуют исторические ссылки в начале статьи и весь аппарат цитат. Они, конечно, отнюдь не придали статье характера той научности, к которой Толстой относился так пренебрежительно. Толстой старался, приводя цитаты лишь отделаться от упрека в том, что не посчитался с предшественниками. «Нужно прежде, чем высказать свое, знать как квинт-эссенция образованных людей смотрит на это», писал он Страхову¹). Попытка редуцировать ad absurdum всё развитие эстетики набором цитат не удалась и никого не ввела в заблуждение. В этом смысле высказался целый ряд критиков²). Вместо того, чтобы установить историческую диалектику

155

в развитии эстетических понятий, Толстой приведением отрывочных цитат изобразил историю эстетики, как хаос: историческое развитие не объяснялось, а отбрасывалось¹). Не будем останавливаться на отдельных неточностях изложения, вроде того, что учение о прекрасной душе изложено под Фихте, а не под Шиллером, что учение о классическом и романтическом полюсе искусства изложено под Адамом

156

Мюлером и т. д.¹). Можно совершенно отбросить начальные главы трактата, содержащие исторический обзор, и поставить вопрос совершенно безотносительно к историческим именам. Тогда он сведется к следующему: можно ли строить теорию искусства без понятия красоты, учение об искусстве должно ли ориентироваться по эстетике?

Толстой в попытке, «откинув путающее всё дело понятие красоты», анализировать искусство в эти годы не одинок. Мысль, что анализ искусства возможен без ориентировки по эстетике, созрела уже давно, прежде всего в области исторического изучения искусства и литературы, так как, начиная уже с 50-х годов, отдельные представители художественной критики и истории искусств пытаются размежевать эстетическую и культурно-социологическую точку зрения²). В 90-е годы идеи Тэна о применении объективного, естественно-научного метода к изучению художественных явлений не остаются без влияния³). Место эстетических оценок и ориентировки по художественным шедеврам заступил бесстрастный

157

анализ всей массы художественных явлений. На ряду с этим в 90-е годы держалось и традиционно-эстетическое воззрение на искусство, по которому признак красоты является основным и единственным моментом, отличающим «искусство» или «изящное искусство» от «ремесла» и «техники». Несмотря на внешнее сходство с первым направлением (искусство независимое от эстетики), Толстой занимал, однако, позицию совершенно особую, отличную от обеих тенденций. Дело в том, что Толстовское искусство было искусством, т. е. и у него, как и в традиционной эстетике, происходил оценочный отбор, но уже не на основании чисто эстетической оценки, а на основании оценки этической. Если бы Толстой принялся писать историю искусства, то он поступал бы совершенно так, как поступали эстетики: он шел бы путем отбора «шедевров», только шедевров особого рода, а не путем описания и объяснения культурно-выразительных произведений данной эпохи.

Всё это не замедлило выявиться в критической литературе, появившейся вокруг его статьи. Одна часть критиков

158

недоумевала, как можно отличить искусство от других видов человеческой деятельности, если отбросить понятие красоты¹), другая требовала от Толстого большей последовательности: требовала признания права называться искусством за всеми видами «хорошего» и «дурного»

искусства. Так Кр-ский в брошюре, написанной в развязно-фельетонном стиле²), возражал: «Толстой говорит (предварительно нужно 15 лет думать): «электротехника есть средство устраивать телефоны и звонки к прислуге!» Если же ему скажут: «но электротехника служит также для целей военного дела и для смертных казней?» — тогда он отвечает: «такого рода электротехника не есть электротехника!» За год до появления статьи Толстого в том же смысле высказывался на страницах «Вопросов философии и психологии» Иванцов³): «Определение искусства должно подходить к провалившемуся на первом представлении водевилю, песне фабричного, снежной бабе, вылепленной уличными ребятишками, грубому рисунку дикаря или ребенка». Что Толстой совершенно сознательно отмежевался от последней позиции, видно из его письма к Н. А. Александрову (1882), где он с возмущением писал⁴)... «Всё, что ни делают праздные люди для удовлетворения праздной похоти людей, всё это безразлично называется искусством. Написать явление Христа народу — искусство, и написать голых девок тоже искусство,

159

написать Илиаду и Нана — тоже искусство, написать образ — искусство, и играть трепака — искусство, и клоуны — искусство и верхом ездить — искусство, и котлеты сделать, и волосы завивать, и платья шить — всё искусство... И ни один мудрец немец эстетик не покажет мне черту разделения между Рафаэлем и Тициановской голой женщиной, и между Тициановской голой женщиной и похабным стереоскопом». Толстой в противовес этому «объективно-нейтральному» понятию искусства выдвигал подлинное искусство, т. е. исходил не из понятия искусства, каково оно есть, а из искусства, каким оно должно быть. Эту норму искусства он, однако, выдвигает в результате анализа искусства эмпирически данного: теория искусства, как вида языка, теория заразительности искусства — всё это одинаково относится к «хорошему» или «подлинному» искусству и к «дурному» или «извращенному»¹). Здесь он стоит на совершенно той же позиции, что и сторонники описательной, независимой от эстетики, теории искусства. Учение об искусстве, как виде языка (и учение о социальной природе языка и искусства) во времена Толстого было не ново и не ему принадлежит. Ближайшим образом он мог его заимствовать у Верона, об «Эстетике» которого он отзывается весьма сочувственно²). Понятие заражения, в частности заражения в искусстве,³) встречается в те времена не раз в работах по социальной психологии. Книга

160

Гюйо¹) могла способствовать укреплению этого рода воззрений²). По существу те же идеи, но в несколько ином аспекте, получают развитие в школе Потемни³). Расхождения единственно могли возникнуть при детализации вопроса. Толстой, как известно, подчеркивает эмоциональную сторону искусства («вызвать чувство», «передать чувство», «заразиться чувствами»). Верон, сочувственно им цитируемый, ссылается при своем определении на Горе, защищающего Делакура и нападающего на «дагерротипы» слепо-копирующих произведений искусства⁴). Станным образом Толстой воспринял это определение, корнями своими уходящее в романтизм. Естественно, что к 90-ым годам развитие искусства само собой выдвинуло новые решения; натурализм и реализм, напр., никоим образом не приняли бы этого решения, так как для них

совсем не характерна ориентировка по всепоглощающим чувствам художника, выражающимся в произведении. Уже конкретный материал искусства позволял поэтому критикам выдвинуть поправку к определению

161

Толстого: не только чувства и не только чувства, испытанные художником, находят воплощение в искусстве. Критики: указывают на «идею», «мысль», «мировоззрение» на ряду с чувством¹⁾, на чувства «не пережитые» художником, а только «понятые» и т. д.²⁾. Толстой выбрал такое определение искусства, которое наиболее отвечало его художественному опыту, резко отличному от «натурализма для натурализма». В определении Толстого как бы оказалась внутренняя его неприязнь к «фотографическому реализму»³⁾.

Определяя искусство как язык и как язык чувств, Толстой подвергался опасности потерять всякий критерий, отличающий язык искусства от языка чувств вообще: не всякая заразительность чувств есть художественная заразительность. «Пусть кого-либо на улице остановит человек, который скажет: «дайте мне ради бога копейку на полфунта хлеба, я два дня не ел!» никто не назовет такого голодного художником, а его просьбу о подаянии произведением

162

искусства, хотя несомненно, что этот человек способен заразить многих людей испытываемыми страданиями»¹⁾. Другой критик по поводу противопоставления Бетховенской сонаты ор. 101 как ложного вида искусства, и пения хора баб с криками и битьем в косу, как подлинного и заразительного замечает: «веселость баб привела Толстого в хорошее настроение — при чем тут искусство?» «Заражение» веселым чувством могло быть и в том случае, если бы бабы просто весело галдели, стуча в косы»²⁾. Не осталась без внимания критики и другая сторона теории Толстого: действительно ли то же чувство, которое испытывается художником, испытывается и воспринимающими? По этому основному вопросу — вопросу художественного выражения и художественного воздействия — высказались почти все критики. Общее мнение таково; чувства, выражаемые художником, и чувства, вызываемые в зрителях, отнюдь не совпадают³⁾. Мало того, в самом произведении различаются чувства

163

изображаемые и чувства самого художника¹⁾. Наконец, между эстетическим и вне-эстетическим воздействием на чувство проходит вполне определенная грань: те же слова и действия воспринимаются различно в действительной жизни и на сцене или в поэме²⁾.

Все эти отдельные крупинки и частички замечаний, мыслей и наблюдений могли бы объединиться и выкристаллизироваться в одно целое и послужить материалом для научно-эстетической системы. Но ни один из авторов не потрудился изложить свои воззрения и наблюдения систематически. Наблюдения и замечания так и остались замечаниями — полемически-отрывочными. Быть может, впрочем, системы строить и не было необходимости, так как большая часть замечаний — обрывки уже готовых систем, отзвуки вопросов, в то время систематически разрабатывавшихся на Западе: вопросов о вчувствовании, сочувствии, сопереживании, симпатии, Scheingefühl'ях.

Если пойти далее и посмотреть пристальнее на вопрос о природе социального общения, имеющего место в искусстве, то и здесь мы найдем у Толстого ряд пунктов, на которые обратили внимание его критики. Особенно много возражений вызвали слова Толстого: «Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство... и т. д.». Подчеркивалось, что никакой цели общения художник может и не преследовать, хотя и здесь искусство продолжает нести социально-выразительные функции: художник выявляет часто свои чувства лишь

164

для себя, из внутренней потребности осознать и оформить свое темное художественное влечение; художник забывает себя в процессе творчества и менее всего думает о целях общения¹). Любопытнее всего, что сам Толстой делает в другом месте своего трактата именно это отсутствие рефлексии на аудиторию и социальную среду условием подлинного искусства: «как только зритель, слушатель, читатель чувствует, что художник сам заражается своим произведением и пишет, поет, играет для себя, а не только для того, чтобы воздействовать на других, такое душевное состояние художника заражает воспринимающего»²). Гораздо раньше в 1870 г. Толстой писал Фету по поводу перевода Гомера: «Все эти Фоссы и Жуковские поют какими-то медово-паточным горловым и подлизывающим голосом. А тот чорт и поет, и орет во всю грудь, и никогда ему в голову не приходило, что кто-нибудь его может слушать»³). Другой вопрос — вопрос о художественном наслаждении и общении в искусстве. Ожесточенные нападки Толстого на художественное наслаждение коренятся, повидимому, в его убеждении, что художественное наслаждение и общение людей в искусстве взаимно исключают друг друга. Эта антисоциальная природа наслаждения ярко выделена в одной записи дневника: «Если искусства цель не добро, а наслаждение, то и распределение искусства будет иное. Если цель его добро, то оно неизбежно распространится на наибольшее число людей; если цель его наслаждение, то оно сосредоточится в малом числе. (Неточно и еще неясно)»⁴). Не будем говорить здесь об аскетически-моральных идеалах Толстого, это увело

165

бы нас от теории в сторону его личной психологии¹). Отметим прямо, что все критики стремятся смягчить парадоксально-ригористическую позицию Толстого²). В 90-е годы преобладали два типа теорий художественного восприятия и наслаждения. Одна группа почти исчерпывала художественное восприятие эстетическими эмоциями, другая рассматривала эстетические эмоции, как своеобразный «привесок» к другим общекультурным и жизненным эмоциям, возбуждаемым искусством. Эти две группы — вялые и ставшие либерально-умеренными — потомки резкой антитезы 60-х и 70-х годов: «искусство для искусства», «искусство для жизни». Со свойственной ему беспощадностью Толстой отбросил оба типа этих решений, не порывающих с принципом наслаждения и чисто эстетических эмоциональных переживаний³). Уже беглый обзор статей, появившихся в связи с трактатом Толстого, вырисовывает нам в общих чертах лицо эстетики 90-х годов в России. Темы психологические и социально-психологические занимают в ней первое место. Как ни странно, но Толстой имеет именно с этой психологической

эстетикой того времени много точек соприкосновения. Чувство в искусстве, психология эмоций, заразительность эмоций, отношение эстетических эмоций к другим видам психической деятельности — всё это вопросы, о которых спорят, но спор о которых протекает в одной и той же плоскости. В самом деле, к чему сводится передаваемое в искусстве содержание? к содержанию эмоциональному. Эту эмоцию, это переживание Толстой берет так же абстрактно, как и современная ему психология: они — эмоции человека вообще, всякого человека, естественного человека. Столь же абстрактна и социальная среда — конкретные исторические формы общения не интересуют Толстого. Это особенно ясно видно из того, как Толстой подходит, напр., к рассказу об Иосифе, рассказу, который, по его мнению, будет одинаково заразителен в любых исторических условиях. Некоторые критики справедливо указывали, что для этого каждый раз рассказ должен принимать особые художественные формы. «Чтобы вызвать возможный *maximum* эмоций у слушателя — иначе нужно рассказывать какому-нибудь знаменитому романисту, чем крестьянину, иначе гренландцу, чем итальянцу, иначе члену академии искусств, чем какому-нибудь труженику, испытывающему художественные наслаждения лишь в редкие свободные минуты»¹). Толстой, по замечанию

Батюшкова, имеет в виду «лишь общность сюжетов, основных тем данных произведений, а никак не форму передачи». «Если бы рассказы библии были так сразу общепонятны, и именно в их художественном значении, то вряд ли бы мы имели те многочисленные переделки и обработки, соответственно своему пониманию, которыми так изобилует средневековая литература»¹). Именно через форму можно было придти к конкретной социологии искусства. У Толстого же мы имеем абстрактное эмоциональное содержание в безразличной к ней художественной форме: если существенно заражение чувством, то несущественны пути и средства, которыми оно осуществляется. Здесь не реальные люди, общающиеся друг с другом во всем историческом многообразии конкретных форм общения, а абстрактные люди «вообще» или «всякие» люди, «всех сословий и возрастов». Место реального человека заступил естественный человек, человек *phusei*. Подобно тому, как «вечное» (вследствие своей абстрактности) эмоциональное содержание может принимать тысячи разных внешних обликов, не меняясь в своем существе, совершенно так же этот естественный человек есть «человек в человеке», только рядящийся в различные исторические формы. Отсюда — философия истории Толстого, если можно говорить о философии истории у Толстого, дух которого, как утописта, органически противится всякому историзму. Вся история есть грехопадение: золотой век райской невинности (подлинного искусства) сменяется отпадением — блужданием исторического процесса. Новое искусство, «искусство будущего», должно родиться после покаяния. Тщетно мы бы старались фиксировать хронологические пункты этого процесса, потому что образцы высшего искусства Толстой одинаково видит и в Библии, и в Гомере, и в Диккенсе, и при стадии искусства, строго говоря, не историчны, а синхроничны. Правда, оказало на Толстого заметное влияние романтическое²) представление о непорочном всенародном

искусстве в начале человеческой эволюции. Но как бы то ни было, единственное движение это — движение из «царства греха» в «царство благодати» (скачок, «обращение», а не развитие). «Настоящему», «подлинному», «хорошему» искусству противостоит «фальшивое», «испорченное», «поддельное», «извращенное». Именно здесь следует искать разрешения огромного количества недоумений, возникших при появлении статьи Толстого. Недоумения и недоразумения в вопросе об общепонятности и всенародности подлинного искусства разрешаются, если принять во внимание, что речь идет о «естественных» условиях и о «естественном» человеке: говорится о «нормальном» человеке, а совсем не просто о большинстве, которое может быть даже «извращено», «испорчено», «греховно»; «все» — имеет здесь собирательный, а не разделительный смысл («каждый», «все поголовно»). Между тем некоторые критики требовали проверки статистическим методом суждений Толстого о художественных образцах¹⁾, сомневались в доступности арии Баха «австралийским и африканским дикарям»²⁾, в понятности гомерической поэзии жителям Огненной земли³⁾ и т. д. Касаясь утверждения о понятности истории Иосифа «и русскому мужику, и китайцу, и африканцу и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному», Михайловский опасается, что «весьма многие китайцы и африканцы совершенно не оценят поведения Иосифа, а ребенок, настоящий ребенок, ничего не поймет во всем эпизоде» (в попытке жены Пентефрия соблазнить юношу)⁴⁾. Недоумения вызывает и оценка гомеровской поэзии, японского искусства⁵⁾.

169

изображение народного искусства как безупречно-нравственного¹⁾. Кроме культурно-исторических различий против общепонятности выдвигаются и психологические факторы: невосприимчивость к тем или иным видам впечатлений²⁾, багаж прежнего опыта³⁾ и пр. Весь арсенал этих доводов оказывается ненужным, если подумать о том, что фактические подтверждения из наблюдений над $\frac{9}{10}$ человечества мало интересуют Толстого и подлинное человечество для него покрывается понятием «праведников» так же, как искусство понятием «подлинного искусства». Вкусы реального «простого народа» его мало интересуют, потому что «простой народ» для Толстого — «естественный человек», норма человека по образу и подобию самого Толстого⁴⁾.

170

«Он повидимому чрезвычайно демократически приглашает нас прислушиваться к голосу $\frac{9}{10}$ или $\frac{99}{100}$ человечества и смириться перед этим многомиллионным голосом. На самом же деле это его личный голос и он, подобно Людовику XIV, утверждавшему, что l'etat c'est moi, мог бы сказать: $\frac{99}{100}$ человечества — это я»¹⁾. Не всякий мужик, а «хороший» мужик, «неиспорченный» мужик — вот норма Толстого, и в ней запечатлелись личные его идеалы²⁾. Впрочем, только ли идеалы личные или идеалы целой социальной группы — мы увидим дальше.

Для этого следует остановиться еще на одном пункте: на борьбе против техники и профессионалов в искусстве, на апологии художественного кустарничества. «Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей», пишет Толстой: «И это сравнение верно до малейших подробностей. Оно так же не ограничено временем, так же всегда разукрашено, так же всегда продажно, так же заманчиво и губительно. Настоящее произведение искусства может проявляться в душе художника

171

только изредка, как плод предшествующей жизни, точно так же, как зачатие ребенка матерью. Поддельное же искусство производится мастерами, ремесленниками безостановочно, только бы были потребители»¹). Нападки на искусство-блудницу переносятся и на служителей ее, на ремесленников, привыкших к «сладкой, роскошной жизни». Оперировав ничем не говорящими цифрами, Толстой гиперболическими чертами рисует процветание искусства, словно не видя положения искусства в реальной России 90-х годов²). Создается впечатление, что борьба с ложным искусством в России вызвана настоятельной необходимостью, что «богатые классы» в России утопают в сибаритских наслаждениях искусством и сотни тысяч людей отравлены различными видами лжеискусства. Между тем, «на крупные художественные произведения в России только два покупателя: министерство Двора и Третьяков»³) и «добрых

172

99 миллионов из сотни всего населения России говорят нам, что можно жить и без искусства». Тяжелые условия всякого труда в России 90-х годов как будто ставятся в вину одному искусству. Из чувства гуманного сострадания к наборщику, обойщику и т. д., делающим трудную и бесполезную работу, Толстой готов лишить их этой работы, как будто бы положение наборщика, работавшего для заработка, улучшилось от того, что он стал бы набирать Библию и Толстого вместо Пьера Луиса¹).

В противовес этому современному искусству Толстой выдвигает: «искусство будущего не будет производиться профессиональным художником», «искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства», «нет людей более тупых к искусству как те, которые прошли профессиональные школы искусства». Этими словами объявляется война всякой художественной технике и провозглашается возврат к природе непосредственного искусства²). Нормального, естественного человека Толстой

173

проецирует в примитивные культуры, ищет его в неразвитых общественных культурах. Жестокое обличение буржуазно-упадочного искусства «высших классов» сочетается с тягой назад, к патриархальным, — быть может никогда не существовавшим в той исторической форме, в какой их рисует Толстой, — культурам. Здесь Толстой протягивает руку другому врагу искусства индустриальной эпохи — Н. Ф. Федорову. Страхов писал Толстому еще в 1882 г.¹): «Буду защищать искусство и науку изо всех сил против Вас, Соловьева и Николая Федоровича (Федорова). Эта область мне сродная, область мысли, а не дела; никто из Вас, стремящихся к деятельности, не может понять, какое различие между деятельностью и совершенным

отсутствием позыва к ней, чистым созерцанием. Тут у меня весь центр тяжести». В этом отрывке интересно сближение Толстого с Федоровым. Действительно, в аскетическом обличении художественной похоти Федоров идет еще гораздо дальше Толстого. Вся промышленность по Федорову возникает из похоти, и таково же искусство индустриальной эпохи²⁾. «Искусство стало индустриально-милитарным, т. е. скотским и зверским»³⁾. «Искусство блудных сынов состоит в служении всеми искусствами, всею промышленностью красоте женщин⁴⁾. Это искусство блудных сынов забыло об основной религиозной функции настоящего искусства...⁵⁾ Но в противоположность

174

Толстому путь возрождения для Федорова идет через науку, технику и преодоление темных, слепых импульсов чувства в искусстве¹⁾ — через «делание» и «думание», тогда как «сочинение Толстого об искусстве есть завершение учения о недумании и неделании»²⁾.

В 1911 году в своей статье о Толстом Ленин напоминал о словах Маркса, что значение критических элементов в утопическом социализме «стоит в обратном отношении к историческому развитию»³⁾: чем дальше идет историческое развитие, тем всё более революционная роль утопизма сменяется его реакционностью. В годы, когда Толстой писал свою статью об искусстве, в крупнейших городах России формируются «Союзы борьбы» за освобождение рабочего класса. Старые социал-демократы упорно проводили в них мысль о необходимости вносить политическое сознание в рабочую массу, и отстаивали свои позиции против экономизма, равняющегося по массе, как она есть, по «чисто рабочей» массе. Утопической проповеди опрощенства и уничтожения художественной культуры во имя искусства понятного массам, как они суть, явно не по пути с тенденциями этих союзов. Любопытно, что среди сотрудников «Московских ведомостей» художественные взгляды Толстого находили сочувственный отклик. В своем разборе трактата Толстого Борисов⁴⁾ сближает его взгляды с взглядами Говорухи-Отрока (Ю. Николаева), писавшего критические статьи в «Московских ведомостях». Это вскользь брошенное сравнение действительно

175

имеет свои основания¹⁾. Интересны также и отзывы в духовных журналах²⁾. Если Толстой обличает декадентство и упадочное искусство высших классов, то не забудем, что это же искусство обличает и вся правая печать.

У возрождающегося в 90-е годы философского идеализма и у Толстого была общая почва: вечные нормы искусства.

176

Сильнее всего звучат в эти годы ноты эстетики Шопенгауэра. К ней близок Цертелев, посвятивший трактату Толстого особую статью, на Шопенгауэра не раз ссылается Астафьев¹⁾. В 80-х годах в России неразрывно связано с эстетикой Шопенгауэра имя Фета. Сюда же до известной степени примыкали Страхов и Говоруха-Отрок. И Астафьев, и Страхов, и Говоруха-Отрок одинаково отрицательно относятся к «научной», «исторической» критике²⁾, уча о

преодолении времени и истории в вечном и неподдающемся логическому анализу произведении искусства³). Толстой иронически относится к Тэню и учит об искусстве, как выражении вечных категорий чувства. Но, конечно, не о вечной красоте и идеалах Фетовской группы здесь речь. В последнем пункте, наоборот, повидимому от Фетовских вечных идеалов отталкиваясь, Толстой строил свое понимание искусства⁴). В более положительном смысле посчитался Толстой с другим «вечным человеком»: с человеком эмпирической психологии. Отдавая дань времени, Толстой особенно подробно именно на психологической эстетике остановился и совершенно в духе времени счел устаревшими и сданными в архив «философско-метафизические теории», почти не уделив места их критике. Действительно, психологическая эстетика в 90-е годы переживала эпоху подъема и расцвета: экспериментальная психология и экспериментальная эстетика сулили разгадать все

177

загадки и секреты творчества. С 1885 г. организуются в России лаборатории опытной психологии: в Петербурге, в Казани, в Москве, в Харькове, в Юрьеве, в Киеве. Организуется «Русское общество экспериментальной психологии» в Петербурге; в Московском Психологическом Обществе читаются доклады на психолого-эстетические темы. Особенно интенсивную работу ведут психиатры и невропатологи, усилиям которых психологические лаборатории в большинстве случаев и обязаны своим возникновением. Врачи же, по большей части, публикуют самостоятельные исследования по частным и общим вопросам психофизиологической эстетики¹). Литераторы довольствуются общими суждениями, возлагая на психологию все свои надежды и упования²). Ищут объяснения истории искусства в общих психологических законах человеческой природы³). Даже такую специфически-социальную

178

проблему, как проблему социального взаимодействия, пытаются трактовать на Западе, а вслед за тем и у нас, в сугубо-психологическом смысле¹).

«Красота или то, что нравится» Толстого — это совершенно очевидное воздействие психологической эстетики, только различие в одном: на Западе и у нас психофизиологи, говоря об эволюции эстетического чувства, полагали, что развитие идет в сторону одного, «нормального» эстетического чувства. Совершенно очевидно, что описания этого «нормального», «развитого», чувства красоты у психологов-экспериментаторов, — если не ограничивались только наблюдениями над красотами квадратов и треугольников и прочих «простейших» форм, — в значительной мере отражали состояние сознания либерально-буржуазного, умеренного-прогрессивного ценителя искусства. Толстой зорко это подметил, говоря: «теория искусства, основанная на красоте и изложенная в эстетиках и в смутных чертах исповедуемая публикой, есть не что иное, как признание хорошим того, что нравилось и нравится нам, т. е. известному кругу людей». Но нравится одному кругу людей одно, другому другое. Отсюда заключение, что область того, что нравится — субъективный хаос мнений, заключение опять совершенно согласное с духом психологической эстетики: или единственная нормальная форма развитого эстетического чувства, или никакой²). Разница в том, какая из частей дилеммы принимается.

Говорят, что по поводу «Что такое искусство» Толстой сказал: «...Эта статья доставила мне удовольствие. Так и чувствуешь, что попал в самую средину кучи муравьев, и они сердито закопошились»¹). Миновав теперь эту «кучу муравьев», мы можем вернуться к тому, с чего начали.

Статью Толстого восприняли как трактат. Но не в ее «научно-трактатном» характере дело, и не в том, что она — художественное исповедание веры, рассказ о себе, как художнике, или суд над собою, как художником. Кроме того, или вернее прежде всего, статья — художественно-критическая статья. Это — критическая статья, направленная против символистов и Вагнера. И здесь, в критических разборах, мимоходом, Толстой роняет формулы, далеко отличные от его теоретических положений: «Искусство — не мастерство, а передача испытанного художником чувства», говорит Толстой-теоретик. «Искусство высших классов потеряло красоту формы», говорит Толстой-критик. Толстой-теоретик отрицает красоту и эстетическое чувство; Толстой-критик спрашивает о «Фераморсе» Рубинштейна: «кому это может нравиться?»; о первом акте «Зигфрида» он же говорит, что такие сцены «режут ножами эстетическое чувство»; он говорит о современных художниках, у которых «атрофировано эстетическое чувство, которое сделало бы им противными их произведения». По Толстому-теоретику, «как только зрители-слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство». По Толстому-критику, критикующему Вагнера, «главная черта всякого истинного художественного произведения — цельность органичность

такая, при которой малейшее изменение формы нарушает значение всего произведения». Толстой-теоретик утверждает: «искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»; Толстой-критик упрекает современных романистов в том, что в их романах «видишь намерение, с которым писано», и «у автора никакого другого чувства, кроме желания написать повесть или роман, нет и не было». Толстой, автор трактата, дает дефиницию: «поэтично — значит заимствованно» и заставляет копошиться всю кучу муравьев-критиков¹). Слушая в ноябре 1905 г. в Ясной Поляне два стихотворения Брюсова, Толстой об одном говорит: «сильное, но прозаическое стихотворение», другое же находит поэтическим²). Толстой-теоретик пишет в статье, заостряя свою мысль до парадоксальности: «хорошее искусство всегда понятно всем», а в своем дневнике 28 мая 1896 года записывает: «Всякое произведение искусства только тогда произведение искусства, когда оно понятно, — не говорю всем, но людям, стоящим на известном уровне образования, том самом, на котором стоит человек, читающий стихотворения и судящий о них». Толстой пишет в трактате: «искусство не есть мастерство», Толстой пишет Гольцеву: «художник должен овладеть мастерством».

Совершенно очевидно, что Толстой-критик не тот, что Толстой-теоретик. Совокупность тех эстетических положений, к которым он прибегает в конкретном анализе произведения искусства, не та, что выдвинутые в виде формул в трактате. Если вообще имеет смысл систематически излагать эстетику Толстого, то от конкретных художественных анализов Толстого следует

отправляться. Здесь понятия «органичности», «неразрывности формы и содержания», слияния «мастерства» и «гениальности» стоят на первом плане. Это — старые понятия, родственные старой русской художественной критике: Григорьеву, традиции которого в 80-х годах

продолжал Страхов¹⁾, и ряду других. Дух времени заставлял Толстого говорить на языке эмпирической психологии и абстрактной социальной психологии, оттого-то «муравьи» так и оживились, найдя, казалось, общую почву. Но статья Толстого была не диссертацией, а критической статьей. Если в 30-х и 40-х годах системы эстетики появлялись в форме вступлений к критическим разборам текущей литературы, то у Толстого, наоборот, за общим заглавием «Что такое искусство» скрывался частный, конкретный вопрос о том искусстве, которое было перед его глазами. «Нужно прежде, чем высказать свое, знать, как квинтэссенция образованных людей смотрит на это», писал Толстой Страхову. Всё сказанное ясно показывает, что Толстому это было совсем не нужно. Когда он говорил о своем «настоящем» искусстве и о «лже-искусстве» Вагнера и символистов, он забывал и о «квинтэссенции», и о «муравьях».

Сноски

Сноски к стр. [153](#)

¹⁾ Здесь нужно было не анализировать свой художественный опыт, а учить других и обуздывать самого себя. Вспомним, что в своей статье из всей массы своих произведений Толстой выделяет в качестве ценных только два. 3 декабря 1897 г. Толстой записывает в своем дневнике: «Моя работа над искусством многое уяснила мне. Если бог велит мне писать художественные вещи, они будут совсем другие». Что Толстой на деле иначе относился ко многим произведениям, которые он теоретически обличал, также известно. (Ср., напр., статью Кашкина: Л. Н. Толстой и его отношение к музыке. Международн. Толстовск. Альманах, сост. П. Сергеенко. М. 1909, стр. 77—83). Художественная стихия Толстого в трактате подавлена рефлексией; анализируя искусство и художественное творчество, Толстой запрещает себе апеллировать непосредственно к своим художественным переживаниям и поэтому дает для эстетики менее, чем мог бы дать.

Сноски к стр. [154](#)

¹⁾ Письмо от 2 мая 1889 (Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. СПб. 1914, стр. 381).

²⁾ Так в рецензии «Русской Мысли» (1898, № 2 стр. 58) мы читаем: «все эти пестрые и утомительные цитаты, оторванные от своего контекста, который один придает им надлежащий смысл, все они доказывают только то, что ум человека слаб в определениях, в исчерпывающей логической дефиниции, что как не поддается его точной формулировке истина, так не поддаются ей и красота и искусство». Цертелев (Рус. Вестн. 1898, № 7, стр. 2) указывает, что «сопоставление вырванных из общей связи определений не может ничего доказать уже потому, что употребляемые в них термины у различных авторов могут иметь различное значение, так что не только различие в определениях не может служить доказательством принципиального противоречия во взглядах, но даже тождественность определений не всегда может служить полным ручательством тождественности взглядов». Ф. Батюшков. (Вопросы философии и психологии. 1899, кн. 46, стр. 5) находит, что определения Толстым «несколько странно поднесены», — в виде отрывочных фраз и суждений, и едва ли исчерпывают сущность разных эстетических доктрин. По мнению Р. Сементковского, (Прилож. в «Ниве» 1898 февраль, столб. 423), «с таким же правом мы могли бы отрицать и объективное существование государства и государственной жизни, потому что до сих пор ни одному юристу или государствоведу не удалось дать точное определение государства». М. М. Филиппов (Научн. Обзор. 1898, № 11, стр. 2022) указывает, что методом Толстого можно было бы доказать и несуществование добра, выдвигаемого Толстым же в качестве

«абсолютного метафизического принципа». Д. Тризна (Граф Л. Толстой об искусстве и науке. Киев, 1901, стр. 10—11) пишет: «Попробуйте определить, что такое день, ночь, красный, зеленый и пр. цвет, быстрота, ловкость, и пр. и пр... Развитый вкус чувствует, что должно быть в произведении и чего не должно быть в нем... но перечислить все такие условия, оценить значение каждого порознь, а также в совокупности и в разных комбинациях и всё это формулировать полно, кратко и ясно — это положительно невозможно». Аналогичные замечания мы находим у критиков на Западе, напр., у проф. Туринского университета А. Графа (рус. пер. И. Гливенко. Софизмы Л. Толстого по отношению к искусству и критике. Киев, 1900, стр. 11): «Экономисты не сходятся в определениях ценности; и что же ценность есть бред? Физиологи до сих пор ищут определения жизни: и что же — жизнь есть звук пустой?» Большинство критиков, как мы видим, делает ударение на неопределимости красоты или ненужности логического определения красоты для эстетики. Историческая диалектика в развитии понятия красоты — на заднем плане или вовсе отсутствует. Но об этом после.

Сноски к стр. [155](#)

¹⁾ В этом отношении Шаслер, рекоммендованный Страховым как «первый, после покойного Фишера, эстетик нашего века» (письмо от 21 февраля 1891 г., стр. 426), мог бы указать другой путь. Диалектика красоты вносила в эстетику систематичность и связность — у Шаслера связная эволюция эстетических идеологий вместо разброда личных мнений.

Сноски к стр. [156](#)

¹⁾ Никто из русских критиков подробно не останавливался на этой стороне вопроса. Были сделаны лишь отдельные указания: на отсутствие Фехнера (Михайловский, Рус. Богатство 1898, № 3, стр. 132), на неполноту и неправильность освещения эстетики Канта (Филиппов, Научн. Обзор. 1898, № 11, стр. 2025; Цертелев, Рус. Вестн. 1898, № 7, стр. 16).

²⁾ Еще в конце 40-х годов В. Майков различал подход «эстетика» и «социалиста» (Обществ. науки в России. Критич. опыты. Спб., 1891, стр. 557). В том же духе писал в 1857 г. Чернышевский (Соч. т. XIV, Сбб. 1906, стр. 1). Писарев в 1864 г. ставит задачей истории объяснение и анализ, а не оценку. (Соч. т. III, Спб. 1901, стр. 284). У Буслаева и его школы уже с начала 60-х годов намечается тенденция порвать связь истории искусств с эстетикой. (Ср. соч. Н. С. Тихонравова, т. I. М. 1898, стр. XIV). В конце 70-х годов весьма категорически высказывается в том же смысле Ткачев (Принципы и задачи реальной критики. Дело 1878 № 8 Эстетич. критика на почве науки. Дело 1878 № 12 Ликвидация эстетической критики. Дело 1879 № 5).

³⁾ История английской литературы Тэна в русск. переводе под ред. Рябинина и Головина появилась в 1876 г. (Спб.). Отдельно из введения к ней (в издании Юровского) появилось «О методе критики и истории литературы» (Спб. 1896). Ср. еще об этой книге: «В ремя » 1862 №№ 1 «От Зап.» 1864 № 5, стр. 462—463; № 6, стр. 561—609 и др. «Чтения об искусстве» переводились и издавались не раз. О Тэне в 90-е годы см. И. Иванов (в Рус. Богатстве 1891 № 4), В. И. Герье (Метод Тэна в лит. и худож. критике. В. Евр. 1898 № 9, стр. 71—144). Герье придает трудам Тэна серьезное теоретическое значение в истории человеческой мысли, и видит в них «самобытную талантливую попытку... перекинуть мост из области естественных наук в мир духовных явлений», стр. 143. Отрицательно относятся к Тэну представители консервативной эстетической критики По мнению Говорухи-Отрока (Ю. Николаева). «не духом Фауста, а скорее духом Вагнера проникнуты его произведения... С произведениями искусства Тэн обращается не как с живыми организмами, а как с трупами». Между тем, «только в чистом созерцании мы постигаем, что искусство есть выражение бессмертной души человеческой». (Моск. Вед. 1893 № 123, по поводу статьи о Тэне Страхова в Рус. Вестн. 1893 № 4). В противовес этому К. К. Арсеньев (И. Тэн, Вестн. Евр. 1893 № 4, стр. 788—804) утверждает, что «теория Тэна не исключает ни энтузиазма, ни поэтического чутья, ни проникновения в интимную жизнь писателя... Весьма вероятно, что научному знанию суждено играть в критике роль еще гораздо большую, чем отведенную ему Тэном; но едва ли оно когда-нибудь уничтожит всецело то непосредственное общение между критиком и поэтом, благодаря которому критика сама по временам становится поэзией» (стр. 804). Отзыв Л. Толстого о Тэне («если говорить правду, попросту, по-русски, то Тэн был человек довольно-таки тупой») см. у Сергеенко. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой, М., 1898, стр. 17—18. Впрочем, не надо забывать, при каких условиях высказаны суждения (спор с студентом, восхвалявшим Тэна).

Сноски к стр. [158](#)

¹⁾ Так напр. в рец. «Русской Мысли» (1898, № 2, стр. 58): «то искусство без красоты, которое проповедует Л. Н. Толстой, является колоссальной нелепицей, тем, что логика называет *contradictio in adjecto*. Это — искусство, у которого вынута душа». Подтверждения к мысли об отделимости искусства от красоты Толстой мог найти в книге Bénard. *L'esthétique d'Aristote*, на которую он ссылается и о которой имеется запись в дневнике под 24 февраля 1897 г. В своей рецензии на эту книгу (Вопр. фил. и псих. 1890, кн. 4, стр. 128—131) Н. Тимковский факт, что «теория прекрасного совершенно отделена от теории искусства», считает основным недостатком Аристотеля.

²⁾ Беззаботное неряшество (Наше отношение к искусству. Теория Л. Н. Толстого) Спб. 1900, стр. 12.

³⁾ 1896 кн. 34, стр. 444 ср. там же: «Эстетик и ученый должны относиться к явлениям искусства и природы бесстрастно — они должны изучать их».

⁴⁾ «Толстой и о Толстом» Спб. 3-й, М., 1927, стр. 15.

Сноски к стр. [159](#)

¹⁾ В главе 5-й трактата Толстой пишет: «Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства».

²⁾ По мнению Энгельмейера (Критика научн. и худож. учений гр. Л. Н. Толстого, М., 1898, стр. 55, «ближайшее определение Толстой заимствует у Верона и дополняет его». Эстетика Верона (1878) была известна в России, чему свидетельством перевод из нее главы «Танец как искусство» в журнале «Искусство», издававшемся Гридниным. (1883, № 19, стр. 216—217). Ср. еще зам. о книге Верона «*Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, P. 1863» в От. Зап. 1863, № 10 стр. 287—288.

³⁾ Ср. напр. De spine. De la contagion morale; Aubry. La contagion du meurtre и главы об искусстве в книге Рамбоссона *Phénomènes nerveux, intellectuels et moraux, transmission par contagion*. На эти книги указывает Михайловский (Рус. Богатство 1898 № 3 стр. 136—137).

Сноски к стр. [160](#)

¹⁾ Она появилась впервые в русском переводе в 1891 году.

²⁾ Иванцов (Задачи искусства. Вопр. фил. и псих. 1896, кн. 34, стр. 453) утверждает, что «искусство есть своего рода язык», что «искусство следствие и в то же время орудие социальной жизни». В другой статье, появившейся уже после статьи Толстого, он так определяет искусство: «Искусство есть своего рода язык, — язык не символических звуков или знаков, но язык непосредственных образов, и общая цель его та же, что и языка слова и письменности — общение одного человека с другим». (Несколько слов об идеалах в искусстве. Вопр. фил. и псих. 1899, кн. 47, стр. 255). «Высшими произведениями искусства являются те, в которых художник в наглядных, чувственных образах выражает свой идеал и умеет заразить нас своим идеалом» (там же, стр. 270).

³⁾ В 1895 г. появилась книжка Овсяннико-Куликовского «Язык и искусство» (Спб.) (первоначально в «Сев. Вестнике» 1893). «Первоисточник искусства», пишет Овсянников-Куликовский, «мы видим вслед за А. А. Потебнею, в языке» (стр. 4). Потебня, исходивший из идей Гумбольдта, своеобразно перетолкованных Штейнталем, изложил свои идеи об искусстве и языке уже в 1862 г. («Мысль и язык» Ж. М. Н. Пр.) В 90-х годах кроме переиздания книги «Мысль и язык» (1892), мы имеем уже и общее изложение его теоретических взглядов, сделанное тем же Овсяннико-Куликовским (Потебня, как языковед-мыслитель Киевск. Старина. 1893, июль-август-сентябрь)

⁴⁾ Thoré Salon de 1847. См. Véron. *L'esthétique*. 3^{ed}. P. 1890 p. p. 109—110.

Сноски к стр. [161](#)

¹⁾ По Энгельмейру (Критика научн. и худож. учений гр. Л. Н. Толстого. М., 1898, стр. 62), «передаются не только чувства, но и мысли», «искусство не только дает случай поволноваться, оно нас тоже учит» (там же, стр. 65). По Сементковскому (Приложение к «Ниве» февраль 1898, стр. 424—425), Толстой «исключает из

художественных произведений идею, и художественная деятельность, по его мнению, сводится к передаче одних только чувств», тогда как «без идеи вообще нет искусства» (стр. стр. 425—428 о мирозерцании и идее).

Тризна (Гр. Л. Толстой об искусстве и науке, Киев, 1901, стр. 16) утверждает, что «искусство не может вполне чураться мысли уже потому, что с помощью передачи мысли может быть облегчена передача чувства».

²⁾ Филиппов (Научн. Обзор., 1898, № 11, стр. 2015) указывает, что художник заражает других людей не только чувствами, им самим испытанными, но и теми, которых он сам не испытывал и порою не мог бы испытать. Аналогичное у Ф. Батюшкова (Вопр. фил. и псих, 1899, кн. 46, стр. 9).

³⁾ Интересно сопоставить определение Толстого с воззрениями Страхова, у которого иррациональному чувству также отводится первенствующее место: «В художестве мы можем отдаваться тем внушениям свыше, которых не в силах привести к сознанию и выразить отвлеченно... Сказать вполне то, для чего недостает мыслей, откинуть всё посредствующее и постепенное, и прямо вырвать самую глубину своего чувства — какая бесценная способность!» (Письмо к Толстому от 2 ноября 1886 г., стр. 340).

Сноски к стр. [162](#)

¹⁾ Филиппов (Научное Обозрение 1898, № 11, стр. 2026). Здесь же вывод: «не всякое выявление душевных волнений в то же время будет искусством».

²⁾ В. Г. Вальтер. В защиту искусства. Мысли музыканта по поводу статьи Л. Н. Толстого «Что такое искусство» Спб. 1899, стр. 58; ср. стр. 16. «Толстой дает не определение искусства, а языка чувств». В том же направлении двигаются возражения. Критика в Киевской газете «Жизнь и искусство» (1898 № 193): сочувствие беднякам может выразиться в опубликовании статистических сведений и тем же чувством могут заразиться читающие, между тем никто не назовет книгу по статистике произведением искусства. (О книжке Вальтера см. заметку Н. в «Новостях» 1899 № 4).

³⁾ Критик «Жизни и искусства» (1898 № 193) поясняет примером: художник написал портрет своей возлюбленной. «У зрителей не возникает то чувство, которое испытывал художник, когда он писал портрет и смотрел на него, хотя все восхищаются работой художника». Вальтер (В защиту искусства Спб. 1899, стр. 9) спрашивает: «Каким чувством заразил публику Отелло? По Толстому выходит ревностью, а Дездемона заразил публику страхом». (На самом деле состраданием). Тот же Вальтер ссылается на художественные произведения Толстого: в «Альберте» бедный скрипач и Делесов, слушающий игру, испытывают разные чувства, точно так же Михайлов и посетители его студии (в «Анне Карениной»). В. Поссе (Образование 1898, № 3, стр. 88—89) ссылается на рассказ Успенского «Выпрямила». Восприятие Венеры Милосской у Тяпушкина (героя рассказа), у Фета, у автора статуи различны.

Сноски к стр. [163](#)

¹⁾ Вальтер, стр. 11: «Чувства художника совершенно не те, что изображенные на картине или испытанные посетителями». Кр-ский, (Беззаботное неряшество. Спб. 1900, стр. 18): «певцы, являющиеся в замки со льстивыми песенками, поэты, музыканты... Вы скажете, быть может, что они пели, балагурили и играли перед господами для обмена чувств?»

²⁾ «Вид страданий Гекубы в действительной жизни и переживание их наслаждения не дают... Не то в искусстве. В театре мы любимся, наслаждаемся видом мастерского переживания чужих страданий и страдаем, если актер делает это дурно» (Михайловский, Рус. Богатство 1898, № 3, стр. 143).

Сноски к стр. [164](#)

¹⁾ Кр-ский (Беззаботное неряшество. Спб. 1900, стр. 23): «Артист скажет вам, что в минуту того бессознательного состояния, которое называется вдохновением, он не только не думает о «ближнем», но забывает часто, как его самого зовут». Батюшков (Вопр. фил. и псих. 1899, кн. 46, стр. 7) ссылается на «народные причитания, песни свадебные, и, вообще, обрядовые, которые служат прежде всего формой выражения для тех, кто не умеет прояснить и найти исход своим чувствам и настроениям». Аналогичное в статье «Жизни и искусства» (1898 № 193) и др.

²⁾ См. главу XV.

³) Фет. Мои воспоминания. Ч. II. М. 1890. стр. 226.

⁴) Под 4 февраля 1897 г. Дневник Толстого. Т. I. М. 1916 стр. 76.

Сноски к стр. [165](#)

¹) Об аскетизме Толстого особенно настойчиво говорит А. Граф (рус. пер. Софизмы Л. Толстого. Киев, 1900, стр. 9). «Аскетизм не терпит искусства... и кто заговорит об аскетическом искусстве, необходимо впадает в противоречие» (стр. 27).

²) Цертелев (Рус. Вест. 1898 № 7, стр. 22): «Нельзя видеть в наслаждении единственный мотив человеческой деятельности, но, с другой стороны, объявлять все наслаждения (кроме тех, которые вытекают из любви к ближнему) не согласными с требованиями нравственности было бы противоречием не только природе человека, но и интересам самой нравственности». Д. С. Тризна (Гр. Л. Толстой об искусстве и науке. Киев 1901, стр. 15) пишет: «Самое общение людей не исключает ни красоты, ни удовольствия... Железные дороги тоже есть средство общения людей, но разве это повод делать вагоны некрасивыми и неудобными?»

³) Кустарную попытку разобраться в составе художественных переживаний делает Сементковский в своей статье по поводу Толстого (Прилож. к «Ниве». 1898 февраль, стр. 422). Красота, по мнению Сементковского, не равносильна наслаждению: она «нередко вызывает острую жгучую боль, боль, может быть, не менее жгучую, не менее сильную, чем тяжелые физические страдания». Он ссылается на пример «Мертвых душ», где Собакевич, Ноздрев и Чичиков вызывают страдание от несовершенства действительности, а художественное совершенство поэмы и нравственная красота («священный гнев автора») доставляют наслаждение. Здесь Сементковским смешаны эстетическое вообще и прекрасное, как вид эстетического, эстетическое и внеэстетическое. Попытку отмежевать эстетическое наслаждение от «низших» эгоистических наслаждений делал Каленов. (Красота и искусство. Вопросы философии и психологии. 1898, кн. 44. стр. 627—658, кн. 45, стр. 742—760). Инстинкту самосохранения он противопоставляет «бескорыстный», «разумный инстинкт», выводящий за пределы самости к созерцанию красоты. В общем идеи Каленова — смесь идей Шиллера с положениями психологической эстетики. Эклектически, но в конце-концов тоже по Шиллеру, решает вопрос С. М. Волконский (Искусство и нравственность. В Евр. 1893 апрель, стр. 620—651). Размежевая области художественного наслаждения и морали, он потом утверждает, что искусство «способно воспитывать в человеке чувство сострадания», а эгоистическим «житейским удовольствиям» противопоставляет «радость» по Шиллеру. Вообще в эти годы моральное оправдание художественного наслаждения, доказательство его неэстетичности делается не раз по Шиллеру.

Сноски к стр. [166](#)

¹) «Жизнь и искусство». 1898, № 193.

Сноски к стр. [167](#)

¹) Вопр. фил. и псих. 1899, кн. 46, стр. 24.

²) Батюшков (Вопр. фил. и псих. 1899, кн. 46, стр. 30—31) замечает: «Автор был отчасти введен в заблуждение теориями о происхождении народной словесности, господствовавшими в науке до 70-х годов, но ныне оставленными». Тризна (стр. 34) ставит вопрос, когда именно народное искусство стало сменяться господским.

Сноски к стр. [168](#)

¹) Мищенко, Мысли гр. Л. Н. Толстого об искусстве и античная литература (Рус. мысль, 1899, кн. 9, стр. 194).

²) Борисов (Рус. мысль. 1898, кн. 4, стр. 129).

³) А. Граф, (рус. пер. Софизмы Л. Толстого по отношению к искусству и критике. Киев, 1900, стр. 15.

⁴) Михайловский («Рус. богатство». 1898, № 4, стр. 150), Мищенко («Рус. мысль». 1899, кн. 9, стр. 192) напоминает, что «есть народы, у которых соблазн мужчины женщиной не составляет ничего предосудительного».

⁵) «Читатель вдруг с изумлением встречает в числе всенародных, всепонятных, всемирных произведения — японскую живопись» (Михайловский, «Рус. бог.» 1898, № 4, стр. 148).

Сноски к стр. 169

¹) Михайловский спрашивает («Рус. бог.». 1898 № 4, стр. 149): «Почему в «Илиаде и Одиссее» мотивы влюбления, чести, патриотизма становятся всем понятными и высокими». Точно то же у Мищенки («Рус. мысль». 1898, кн. 9, стр. 190): «Менее всего гомеровские песни чуждаются передачи чувств чести, патриотизма и любви..., которые, по словам Толстого, только оскверняют и губят искусство».

²) А. Граф (рус. пер. Софизмы Л. Толстого. Киев, 1900, стр. 23) пишет: «Бесконечное число людей видят восход и заход солнца, зеленеющие и цветущие луга, величавые темные леса, высокие горы, безграничное море и, или вовсе не трогаются этим, или трогаются очень мало. Почему же не быть стольким же людям не приспособленными к пониманию искусства?». Цертелев («Рус. Вестн.» 1898, № 7, стр. 29) вспоминает, как Фет рассказывал ему однажды о своем бегстве из концерта с классической музыкой, когда, не найдя своей шубы, он уехал закутавшись попоной, только для того, чтобы избежать продолжения такого художественного наслаждения». «Но и для него самого, конечно, это не представляло никакого аргумента не только против музыки вообще, но и против той, которая так ему не нравилась».

³) Энгельмейер (Критика научн. и худож. учений гр. Л. Н. Толстого. М. 1898, стр. 63) вносит в формулу Толстого поправку: «автор заражает созерцателя только тем, что уже лежит в душе созерцателя». Нелишне сопоставить это мнение с мнением Эннекена, по которому у художника и его почитателей должна быть общая психологическая почва. (Книга Эннекена «Опыт построения научной критики» появилась в русск. переводе в 1892 г.).

⁴) Михайловский, напр., удивляется тому, что Толстой не поинтересовался на деле познакомиться со вкусами рабочего люда и делает вывод, что Толстой свое собственное мирозерцание приписывает всем «трудовым людям» («Рус. бог.». 1898, № 4, стр. 151 и 140).

Сноски к стр. 170

¹) Михайловский («Рус. бог.». 1898, № 4, стр. 145).

²) Неправ поэтому Вальтер, когда на требование общепонятности искусства отвечает словами Митрича из «Власти тьмы»: «А баба что? Она не то, что про бога, она и про пятницу-то не знает толком, какая, такая. Пятница, пятница, а спроси, какая она и не знает. Так, как щенята слепые, головами в навоз тычутся... Только и знают песни свои дурацкие: го-го... го-го... А что го-го? Сами не знают» (В защиту искусства, СПб., 1899, стр. 21). Неправ и Сементковский («Прилож. к Ниве». 1898, июнь, стр. 358), когда указывает, что идеалы Толстого вполне осуществились в лубочных картинах и иконах, казалось, действительно удовлетворяющих всем требованиям толстовского искусства, понятного народу. Бьют мимо и стишки реакционного «Гражданина» (1899, № 31, стр. 7—8), в которых требование общепонятности истолковывается, как апелляция к вкусам «зулуса».

Не смей Бетховена играть!
Люби лишь дудку да волынку:
Мужик не сможет де понять
Моцарта, Шуберта, аль Глинку!

И в живописи: «красота
Ведь непонятна для зулуса;
Картин лубочных простота
Крестьянству более по вкусу».

Сноски к стр. 171

¹) В те же годы пишет Репин (по адресу «Мира искусства» 1899): «Биржевая цена — вот чем теперь определяются достоинства художественного произведения. Картинные торговцы должны заменить

профессоров; им известны потребности и вкусы покупателей. Они создают славу художникам. Они теперь всемогущие творцы славы художников, от них всецело зависит в Европе имя и благосостояние живописцев. Пресса, великая сила, тоже в их руках. Интерес к художественному произведению зависит от биржевой игры на него» (Восп., статьи и письма из-за границы. СПб., 1901, стр. 261).

²⁾ В один год с Толстым Антокольский писал (Заметки об искусстве. В. Евр. 1897, кн. 2, стр. 562): «В России композиторам не оплачиваются самые необходимые потребности — насущный хлеб. Чтобы иметь возможность существовать, они должны одновременно писать ноты и переписывать канцелярские бумаги. Не избегли этой участи и такие композиторы, как покойный Мусоргский и другие. Покойный Серов продал право издания своих трех опер, стоивших ему лучших лет жизни, за 1000 руб... и был в восторге». В. Поссе («Образование». 1898, № 3, стр. 92) вспоминает Гл. Успенского, Решетникова, Помяловского и «массу других талантов, задушенных нуждой», «унижения Достоевского из-за рубля».

³⁾ Антокольский. Заметки об искусстве (В. Евр. 1897, кн. 2, стр. 562). Там же (стр. 561) Антокольский пишет: «История русской архитектуры разработана и издана французом Виоле-ле-Дюком. История других отраслей нашего искусства ждет еще своих авторов; труд Солнцева «Древности Российского государства» издан за границей. «Славянский орнамент» Стасова не окупается».

Сноски к стр. [172](#)

¹⁾ По поводу слов Толстого о «миллионах людей, не имеющих времени и возможности сделать для себя и для своей семьи необходимое, для того, чтобы по 10, 12, 14 часов по ночам набирать мнимо-художественные книги», Вальтер замечает: «Все думали до сих пор, да так думает и сам наборщик, что он работает именно для себя и семьи, когда набирает шрифт для книги» (В защиту искусства. СПб. 1899, стр. 49). «Разве их тяжелое положение обуславливается искусством, а не общими условиями труда?» спрашивает Поссе (Образование 1898, № 3, стр. 92). «Чем положение обойщика, украшающего жилище частного лица, хуже или лучше положения обойщика, работающего на театр?», недоумевает Сементковский. (Прилож. к Ниве, 1898, февраль, стр. 420). «Не тогда беда, когда много труда, а беда от безработицы», резюмирует Тризна (стр. 7). «Если бывают жертвы труда, то это жертвы труда вообще».

²⁾ Цертелев (Рус. вестн.» 1898, № 8, стр. 52) пишет: «такого рода художественные произведения в своем роде выйдут, вероятно, ничем не лучше тех сюртуков, которые, по предположению Тришки в Недоросле, шил первый портной, ни у кого не учившийся». «Настоящий талант, не выработавший в себе техники, всегда останется только диллетантом, только «художником в душе», которых везде так много, а особенно на Руси» (стр. 50). Сементковский (Прилож. к Ниве, 1898, июнь, стр. 350) полагает, что «как бы ни было сильно религиозное чувство не обладающего более или менее совершенною техникой живописца, его картины будут производить слабое впечатление сравнительно с картинами такого художника, который в совершенстве владеет техникой» — противопоставляя в этом случае работу деревенского богомаза Васнецовской росписи Киевского собора.

Сноски к стр. [173](#)

¹⁾ Переписка, стр. 290.

²⁾ «Промышленность — производство мануфактурных безделушек, тряпок и игрушек — промышленность возникает по тому же закону, по которому появляется и красивое оперение» (Статья «Задача конференции мира» в «Философии общего дела», т. II, М., 1913, стр. 331. Ср. об искусствах, ставших «орудием увеселения, забавы, служанками полового подбора», в т. I, Верный, 1907, стр. 507).

³⁾ Статья «Как началось искусство, чем оно стало и чем оно должно быть», т. II, стр. 240.

⁴⁾ Ст. «Искусство подобию», т. II, стр. 241.

⁵⁾ Здесь же, однако, начинаются и расхождения Федорова и Толстого: по Федорову — социальное единство и братство имеет место только там, где выполнен долг по отношению к умершим отцам, благодаря которым люди только и являются братьями. Ср. критику Толстого с этой точки зрения, т. II, стр. 356.

Сноски к стр. [174](#)

¹⁾ Ср. Т. II, стр. 145: «Учение Толстого об искусстве и пример приложения этого учения, данный в его

«Воскресении», есть произведение человека, совершенно лишённого философского смысла, человека поразительно легкомысленного. При таком младенческом или ребяческом понимании весны, описанием которой начинается повесть, нельзя понять надлежащим образом и воскресения. Читал Толстой Шопенгауэра и не понял, что воля (Шопенгауэра) есть похоть, особенно сильно проявляющаяся весной» (Ст. «Мысли об эстетике Ницше»).

²) Т. II, стр. 321 (ст. «Забастовки и Конференция мира»).

³) Ленин. Собр. соч., т. XI, ч. 2-я, стр. 174.

⁴) Рус. мысль, 1898, кн. 4, стр. 129.

Сноски к стр. 175

¹) Не говоря уже об оценке таких писателей, как Ибсен или Метерлинк, об одинаковой в общих чертах оценке пьесы Гауптмана «Ганелле» (у Толстого в гл. XI, у Говорухи-Отрока — в Моск. вед. 1896, № 94), укажем на статью «Л. Н. Толстой, как литературный критик» (Мопассан. Монт-Ориоль, с пред. Толстого) Моск. вед. 1894, №№ 260, 267, 274. В другой статье — Современный эклектизм (Моск. вед. 1893, № 102), Говоруха-Отрок высказывает такие взгляды на искусство: «Искусство, так же как и религия, — подавляя в человеке плотское желание и стремление, располагая его душу к высшему созерцанию, делает человека человеком в истинном значении этого слова... если же он не способен «богомольно» созерцать красоту, то искусство или вовсе для него не существует, или обращается в праздную забаву, в «артистическое эпикуризм», и один из видов душевного разврата». Ср. такие слова его: «если литература есть храм, то «торжникам» нет места в этом храме» и «ремесленник, набивший руку в писании, столь же мало причастен к литературе, как ремесленник, занимающийся изделием статуэток, продающихся с лотка, к искусству» — с соответствующими местами трактата Толстого.

²) В студенческом философском обществе при Казанской Духовной Академии студент Корниевский читал 10 декабря 1901 г. реферат на тему «Краткое исследование основных принципов теории искусства Л. Толстого». В результате прений было признано, что 1) Толстой не дал точного определения, что такое искусство; 2) указал такой признак его, который дает возможность разграничить, во-первых область науки и искусства, во-вторых, область истинного искусства от ложного». Приб. к Церк. вед., 1902. № 5, стр. 170. — С. Кулюкин (в статье «Отклик на некоторые мысли Л. Толстого в его произв. «Что такое искусство» — Христ. чтение, 1902. вып. 6, стр. 818—840) занимает расплывчато-примирительную позицию, ставя в заслугу Толстому «указание великого воспитательного значения искусства», одобряя «интересную и симпатичную мысль» — «признание жизни близкой к природе за единственно нравственную и здоровую жизнь» (стр. 833 и 834). Не надо только переходить в крайность, проповедывать «последнюю ступень простоты» и впадать в ереси! О религиозно-нравственных функциях искусства в эти годы писали: Е. Поселянин (Церковь и искусство. Приб. к Церк. вед., № 17, 1902, стр. 569—573), П. Светлов (О рел.-нравств. значении искусства и в частности музыки. Странник. 1894. № 2, стр. 221—227) и др.

Сноски к стр. 176

¹) Напр., в своей брошюре «Старое недоразумение. По поводу вопроса о тенденциозности в искусстве». М., 1888, стр. 9, 10, 13 (на 3 стр. из 16).

²) Ср. выше примеч. 7.

³) Астафьев. Урок эстетики (Памяти Фета). Рус. обозр., 1893, № 2. Нападки на Тэна (стр. 598). Об иррациональности единичного и логической его непострояемости (стр. 599).

⁴) Кто мог выпукло, настойчиво и на протяжении ряда лет из близких Толстому людей развивать мысли о том, что красота и истина несовместимы, как не Фет? Именно дружеские отношения с Фетом могли сделать этот вопрос для Толстого особенно волнующим. «Искусство есть ложь, а я уже не могу любить прекрасную ложь», писал Толстой еще в 1860 г. (Письмо Фету от 17 сентября 1860 г. Письма, изд. Сергеевко М., 1910, стр. 72). «Фет прямо говорит, что поэзия есть ложь по самому своему существу», пишет Толстому Страхов (Переписка, стр. 348. Письмо от 25 апреля 1887 г.). «Иллюзия — главное условие красоты», пишет Толстой в трактате, (Гл. VII к концу).

Сноски к стр. [177](#)

¹⁾ Работы психиатра Чижа о русских писателях, ряд работ о декаденстве (Н. Н. Баженова, Г. И. Россолимо и др.). Профессор фармакологии в Казани Догель производит ряд экспериментальных наблюдений по вопросу о влиянии музыки на кровообращение (Влияние музыки на человека и животных. Казань, 1888, 2-е испр. и доп. изд., 1898). Ср. также лекцию академика Тарханова в Харькове, 24 окт., 1896 г. (О ней статья. О влиянии музыки на организм животных и человека» в «Южном крае» 1896, № 3418 и статья М. St. там же № 5469).

²⁾ Боборыкин, напр., пишет: «кто в последние годы присматривался к тому, куда идут работы в эстетической области, тот должен будет признать, что с каждым годом чувствуется все более прочная почва — почва, психологическая по преимуществу» (Вопр. фил. и псих. 1894, кн. 22, стр. 116). Философы часто сводят задачу психологической эстетики к иллюстрации общих принципов той или иной системы психологии, не производя ряда новых наблюдений: так Смирнов в Казани, (Эстетика, 1894—1900) излагает эстетику на основании уже старых для его времени произведений Спенсера, Дарвина, Гельмгольца, Бака и др., не упоминая в области музыкальной эстетики ни Штумфа (1883—1890), ни Энгеля (1884). (Радлов пишет в рецензии на эту книгу: «Смирнов останавливается на сочинениях, появившихся лишь лет за 30 тому назад» В. Евр., 1894, № 4, стр. 890). Бобров занимается поисками ответа на вопрос о нравственности и искусстве в «чисто-психологической области» и в частности в психологии Тейхмюллера (Вопр. фил. и псих., 1893, кн. 20, стр. 1—29).

³⁾ «Для полного понимания и объяснения красоты и искусства эстетика нуждается в помощи других наук, в особенности истории искусств, физиологии и психологии» (Саккетти. Задачи эогетики. В. Евр., 1894, № 2, стр. 747). «Психология и логика раскроют в прекрасном постоянное, а история искусства — меняющееся и нарастающее». (Гольцев. Об искусстве М., 1890, стр. 22). П. Викторов, защищающий психофизиологию, как основу эстетики, полагает, что «подобно тому, как, перенося краски на полотно, художник не может безнаказанно нарушать законов физики, точно так же создавая содержание картины, он не может нарушать законов психофизиологии» (О некот. новых направлениях в науке об искусствах. Артист, 1894, № 40, стр. 37).

Сноски к стр. [178](#)

¹⁾ Имею в виду книгу Сурио о внушении в искусстве (1893). Немаловажно и влияние эстопсихологии Геннекена, объясняющей из психологии историю и общество.

²⁾ Ср. писаревское «Прекрасно только то, что нравится нам; все разнообразнейшие понятия о красоте одинаково законны — этим эстетика рассыпается в прах». Напомним, что вскоре после статьи Толстого появляется статья Плеханова об искусстве. Содержание ее достаточно известно: психофизиологическое изучение человека — изучение человека лишь в возможности; изучать конкретного человека — значит изучать его в связи с диалектически-текущей социальной действительностью. Здесь на место норм абстрактно-психологической и абстрактно-социологической «природы человека» ставится конкретное историческое бытие. Анализ форм эстетического чувства ставится на место представлений о нормальном и неразвитом (или испорченном) вкусе.

Сноски к стр. [179](#)

¹⁾ Сергеенко. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. М., 1898, стр. 70.

Сноски к стр. [180](#)

¹⁾ Ср., напр., Тризна, стр. 63—65; Борисов (Рус. мысль, 1898, кн. 4. стр. 130); Цертелев (Рус. вестн., 1898, № 8, стр. 61—63).

²⁾ Гусев, Н. Н. Два года с Толстым. М., 1912, стр. 21.

Сноски к стр. [181](#)

¹⁾ Неважно, что после присылки 1-го тома сочинений Григорьева Толстой писал Страхову: «Я прочел предисловие Григорьева, но, не сердитесь на меня, чувствую, что, посаженный в темницу, никогда не прочту всего. Не потому, что не ценю Григорьева, напротив, но критика для меня скучнее всего, что только есть

скучного на свете». (Письма, изд. Сергеенко. М. 1910, стр. 131). Письмо от 9 апреля 1876 г. (У Сергеенко неверно 1879 г. Ср. Бирюкова. Л. Н. Толстой. Биография. Т. II. М. 1908, стр. 212).

ТОЛСТОЙ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹)

Для уяснения существа эстетических воззрений любого писателя, в том числе и Толстого, сама собой ясна необходимость рассмотрения всех суждений писателя об общих и частных явлениях искусства, бывших в поле его зрения. В разрозненных замечаниях и высказываниях художника о различных фактах эстетической действительности нетрудно усмотреть какую-то главную, руководящую точку зрения, даже в том случае, если взгляды художника не остаются неподвижными, а эволюционируют вместе с эволюцией его духовного облика. Это особенно справедливо в применении к Толстому, мировоззрение которого и в области эстетики, как и в других областях, характеризовалось большой органичностью и относительной устойчивостью, несмотря на те глубокие кризисы, через которые прошел его духовный путь.

В системе эстетических взглядов Толстого суждения его о тех или иных фактах словесного искусства занимают, естественно, преимущественное место. Они заключены не только в таких трактатах, как «Что такое искусство?» или «О Шекспире и о драме», но и в статьях педагогического характера, в предисловиях к отдельным произведениям различных писателей, далее — в обширной переписке, в дневниках самого Толстого, а также в дневниках, записях и воспоминаниях тех лиц, которые были близки с Толстым,

общались с ним или являлись его эпизодическими собеседниками. Систематизация всех, очень многочисленных высказываний Толстого о литературе и о писателях является, с одной стороны, естественным комментарием и конкретной иллюстрацией к его основному эстетическому трактату «Что такое искусство?», с другой стороны — прямым дополнением к этому трактату, поскольку из них извлекаются такие данные, которых в трактате мы не найдем. Существенно и то, что эти высказывания по времени или предшествовали появлению в свет статьи «Что такое искусство?» или следовали за ней. Это дает возможность в ряде случаев и доискаться генезиса основоположных мыслей Толстого об искусстве и проследить дальнейшее их развитие.

В виду обширности задачи ограничиваем себя материалом исключительно русской литературы, при чем намеренно привлекаем не все высказывания Толстого на этот счет, а лишь наиболее существенные и определительные.

Само собой разумеется, что в смысле достоверности и наибольшей авторитетности для нас особенно важны те мысли Толстого по занимающему нас вопросу, которые письменно закреплены самим Толстым; относительно менее авторитетно всё то, что со слов Толстого записано его слушателями и собеседниками — и не только потому, что мы не всегда можем быть

уверены в полной адекватности услышанного и записанного, особенно если запись делалась спустя более или менее продолжительное время после беседы Толстого или с Толстым, но и потому, что сам Толстой, естественно, более строго относился к тому, что он писал, чем к тому, что в зависимости от поводов, обстановки, случайностей настроения высказывал устно, часто походя и наспех. Однажды в беседе с близкими ему людьми — С. Д. Николаевым и Д. П. Маковицким — Толстой сам провел резкую грань между различными формами своих высказываний: «Я вас, друзей своих, прошу, когда меня не станет, помнить об этом: не придавайте большого значения тому, что я говорю в разговорах. Я иногда говорю зря, необдуманно, под впечатлением минуты... К письмам я отношусь с большей осторожностью, но вполне ответственным

187

чувствую себя только за то, что отдаю в печать и что побывало у меня в корректурах». Та же мысль — еще более энергично — выражена Толстым в его дневнике 25 авг. 1909 г.: «Очень прошу моих друзей, собирающих мои записки, письма, записывающих мои слова, не приписывать никакого значения тому, что мною сознательно не отдано в печать. Всякий человек бывает слаб и высказывает прямо глупости, а их запишут и потом носятся с ними, как с самым важным авторитетом»¹).

Однако, при всей серьезности этого предостережения, мы не можем пренебрегать ни записями о суждениях Толстого, ни тем более письмами и записками Толстого, не предназначавшимися им самим для печати. Мы не должны лишь терять из виду факта неравноценности материала. Что же касается мыслей Толстого, записанных посторонними людьми, то в большинстве случаев достоверность и правдивость записей гарантируется, во-первых, авторитетом тех, кто их делал, во-вторых, тем, что в огромном большинстве случаев содержание этих записей не расходится в основном с материалом, который мы почерпаем из самих писаний Толстого. Существенно важно также и то, что записи, сделанные различными лицами, б. ч., не только не противоречат друг другу, но часто совпадают даже в подробностях. Это важное доказательство их точности и правдивости. А если принять в соображение, что в своих письменных высказываниях, особенно в письмах, обращенных к писателям, Толстой не свободен был иногда от условностей светского этикета, не позволявших ему вполне откровенно говорить о том, что он думал по поводу того или иного произведения автора — своего современника, то устные беседы с посторонними лицами о литературе и писателях, когда Толстой не был стеснен никаким этикетом, в ряде случаев окажутся отражающими

188

подлинные его взгляды точнее и правильнее, чем лично занесенные им на бумагу приговоры и оценки¹).

Те мысли и эстетические убеждения Толстого, в частности его суждения о литературе, которые нашли себе выражение в трактате «Что такое искусство?», явились плодом долголетних упорных раздумий его на эту тему. Первое зерно, из которого вырос трактат, — в записи дневника 1851 г. Здесь размышления на тему о соотношении литературы народной и литературы для образованных классов, о том, что подлинно ценно в литературе то, что может «выпеться» из

души писателя: «Ламартин говорит, что писатели упускают из виду литературу народную, что число читателей больше в среде народной, что все, кто пишут, пишут для того круга, в котором живут, а народ, в среде которого есть лица, жаждущие просвещения, не имеет литературы и не будет иметь до тех пор, пока (не) начнут писать для народа. Все сочинения, чтобы быть хорошими, должны, как говорит Гоголь, ...«выпеться из души сочинителя»: что же доступного может выпеться из души сочинителей, большей частью стоящих на высшей точке развития? Народ не поймет. Ежели даже сочинитель будет стараться сойти на ступень народную, народ не так поймет... У народа есть своя литература — прекрасная, неподражаемая, но она не подделка, она выпеваается из среды самого народа»²).

Вопрос о взаимоотношении литературы народной и литературы для образованных классов занимает Толстого и в

189

период его работы в яснополянской школе. Так, в 1-м же номере основанного им журнала «Ясная Поляна» (1862 г.), в статье «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы», он рассказывает о своих попытках приобщить постепенно учеников к пониманию художественной литературы. После «Робинзона», который дался ученикам нелегко и вызвал у них скуку и почти отвращение, Толстой принялся за пушкинского «Гробовщика», казавшегося ему, как и прочие повести Пушкина, хорошо построенным, простым и понятным для народа. Но его постигло полное разочарование: «Гробовщик» произвел еще меньше впечатления, чем «Робинзон». Та же участь постигла и Гоголя, когда прочитана была «Ночь перед Рождеством». Единственно понятные и доступные народу книги — это книги, «писанные не для народа, а из народа, а именно: сказки, пословицы, сборники песен, легенд, стихов, загадок»...¹).

В 4-м номере того же журнала Толстой высказывает убеждение в том, что всё, нами созданное в области музыки и поэзии, создано ложными путями, не имеющими никакого значения в сравнении с теми требованиями и достижениями, которые мы имеем в народном искусстве. «Я убедился — пишет Толстой, — что лирическое стихотворение, как, например, «Я помню чудное мгновенье», произведения музыки, как последняя симфония Бетховена, не так безусловно и всемирно хороши, как песня о «Ваньке-ключнике» и напев «Вниз по матушке по Волге», что Пушкин и Бетховен нравятся нам не потому, что в них есть абсолютная красота, но потому, что мы так же настроены, как Пушкин и Бетховен, потому что Пушкин и Бетховен одинаково льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости»... Далее идет жалоба Толстого на то, что он годами бесплодно бьется над тем, чтобы уяснить своим яснополянским ученикам красоты Пушкина, в то время как сборник Рыбникова сразу же удовлетворил их поэтические требования. И — что самое важное — такое предпочтение сборника Рыбникова Пушкину сам Толстой,

190

в результате сличения первой попавшейся у Рыбникова песни с лучшим произведением Пушкина, считает вполне законным¹).

В номере 12-м «Ясной Поляны» за тот же год Толстой печатает полемическую статью «Прогресс и определение образования», где пишет: «Литература, так же, как и откупа, есть только искусная эксплуатация, выгодная только для ее участников и невыгодная для народа. Есть Современник,

есть Современное Слово, есть Современная Летопись... есть сочинения Пушкина, Гоголя, Тургенева, Державина. И все эти журналы и сочинения несмотря на давность существования, неизвестны, ненужны для народа и не приносят ему никакой выгоды... Я убедился, в чем может убедиться каждый, что для того, чтобы человеку из русского народа полюбить чтение «Бориса Годунова» или «Историю» Соловьева, надобно этому человеку перестать быть тем, чем он есть, т. е. человеком независимым, удовлетворяющим всем своим человеческим потребностям»²⁾.

В этих суждениях — первые наброски тех мыслей, которые более полно будут развиты в трактате «Что такое искусство?». Явное предпочтение, отдаваемое Толстым искусству народному перед искусством образованных классов, не только потому, что первое доступнее для народа, чем второе, но и потому, что оно качественно выше, — это предпочтение непосредственно связано с пропагандой Толстым искусства всемирного и всенародного, так настойчиво проводимой в трактате об искусстве.

Симпатии Толстого к народно-поэтическому творчеству сохранились им на всю жизнь. О них свидетельствуют и собственное признание Толстого, заявившего в составленном им самим списке авторов и произведений, определивших его литературное развитие, что былины и народные сказки оказали на него «огромное» влияние³⁾, и частое обращение Толстого во вторую половину своей литературной

191

деятельности к материалу народных легенд и сказок, откуда заимствовались не только сюжеты, но и стиль и язык, и, наконец, указания жены Толстого, его друзей и собеседников¹⁾. Оттуда же и расположение Толстого к поэзии Кольцова, Шевченка, Никитина, Сурикова, у которых он, видимо, ощущал близкое соприкосновение с народно-поэтической стихией²⁾, и нелюбовь к Крылову, басни которого Толстому казались неудачной подделкой под народность³⁾. Как очень показательный факт, лишний раз свидетельствующий об отсутствии у Толстого чувства истории, тут же должно быть приведено позднейшее его суждение о «Слове о полку Игореве». Толстой этот единственный по своему художественному значению памятник древней Руси считал, как и Краледворскую рукопись, подложным. «Это («Сл. о п. Иг.») сочинено — говорил он — на гомеровский эпический лад...⁴⁾. Мне не нравятся и Нибелунги, они не поэтичны. Старинные же былины очень люблю: Добрыня, Садко, Микула Селянинович, Илья Муромец...»⁵⁾.

192

Любовь Толстого к народной поэзии и народному творчеству, помимо причин идеологического свойства, объясняется тем, что в искусстве, как и в других отправлениях духовной жизни человека, он ценил прежде всего органическое и непосредственное выражение чувства, то, что может «выпеться из души». Всякая искусственность в искусстве, всякая условность и нарочитость, не оправданные потребностью в искреннем и от взволнованного и напряженного чувства идущем выражении, были для Толстого признаком дурного искусства. Оттого Толстой не любил вообще стихов, предпочитая им прозу. Рационалистическое отношение к искусству не мирилось у него с условностью и неизбежной деланностью стихотворной формы. Свидетельства о нерасположении Толстого к стихам многочисленны. Сам Толстой в письме к Озеровой о стихах писал следующее: «Я не люблю стихов вообще. Трогают меня, думаю — преимущественно —

как воспоминания молодых впечатлений, некоторые, и то только самые совершенные, стихотворения Пушкина и Тютчева»¹). В другой раз он высказался о стихах гораздо резче: «Писать стихи — это всё равно, что пахать и за сохой танцевать. Это прямое неуважение к слову»²). Ощущение стиха, как стиха, с присущими ему специфическими особенностями формы, не только не играли у Толстого никакой роли, но, наоборот, он ценил лишь те стихи, в которых это ощущение явственно не обнаруживалось. «Я вообще не люблю стихов — говорил он. — Стихи должны быть очень хороши, так чтобы в них не чувствовалась la facture (деланность), подыскивание рифм. У нас Пушкин, Лермонтов, Тютчев — три одинаково больших поэта»³). Прочитав «Иоанна Дамаскина» А. Толстого и оставшись недовольным прочитанным, Толстой на вопрос своей собеседницы: «вы не любите стихов?» ответил: «Нет, кроме самых больших талантов, как Пушкин, Тютчев. У Пушкина не чувствуешь стиха;

193

несмотря на то, что у него рифма и размер, чувствуешь, что иначе нельзя сказать; а здесь я чувствую, что то же самое можно сказать на тысячу различных ладов»¹).

Эта абсолютная адекватность мысли и выражения ее считались Толстым неизменным условием подлинного поэтического произведения. И стихи потому так часто его не удовлетворяли, что в них он, в большей степени, чем в прозе, склонен был усматривать наличие случайных, не оправданных необходимостью элементов. От стихов, как и от прозы, Толстой требовал — прежде всего — правдоподобия, точного соответствия действительности и точности языка. «За обедом — пишет В. Булгаков — стали говорить о стихах. Л. Н. высказался против стихосочинительства. «Я сегодня видел ландыш, совсем готовый бутон, должен вот-вот распуститься. Почему ландыш называют серебристым? Ничего нет похожего на серебро... Это сказано только для рифмы, для рифмы к «душистый». Эпитет должен рисовать предмет, давать образ, а это совершенно фальшивое представление. И так у всех поэтов, и у Пушкина тоже»²). В другой раз, в беседе с С. А. Стахович, Толстой указал, что Пушкин в стихе

...Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь —

употребил слово «как-нибудь» вместо «кое-как» — неправильно, исключительно для рифмы³). Также неудачен, по мнению Толстого, стих из пушкинской «Тучи»: «И молния грозно тебя обвивала», потому что молния не «обвивает»⁴).

194

Прочитав стихотворение Фета «В дымке-невидимке выплыл месяц вешний», Толстой указал автору на то, что разновременные явления, бывающие весной (одно в апреле, другое в мае) у него происходят одновременно. И Фет исправил стихи, прислушавшись к указанию Толстого¹).

Иногда Толстой в своих оценках стихов бывал явно придирчив и несправедлив. Не любя стихов Алексея Толстого, он не нашел у него ни одного хорошего стихотворения и в письме к Фету от 7 дек. 1876 г., упоминая об одной не из худших у А. Толстого пьес «Милый друг, тебе не спится...», приводит из нее строчку: «Не скрипят в сених ступени» и спрашивает при этом: «Отчего же не

сказано, что не хрюкают в хлеве свиньи?»²). Беспристрастное чтение стихотворения убеждает в том, что эта строка на месте во всех отношениях, и острога Толстого бьет мимо цели.

Однако в иных случаях Толстой ценил стихи как раз за то, в чем он им, большей частью, отказывал: за возможность именно в стихах наиболее точно и образно выразить какое-нибудь ощущение или впечатление. Когда однажды в 1909 г. в обществе Толстого зашел разговор о стихах, он, сославшись на свою нелюбовь к стихам, сказал: «Так трудно выразить свою мысль вполне ясно и определенно, а тут еще связан рифмой, размером. Но зато у настоящих поэтов в стихах бывают такие смелые обороты, которые в прозе невозможны, а между тем они передают лучше самых точных». Далее следовала цитата из Фета, в которой Толстой выделил строку «Дыханьем ночи обожгло». Тут он увидел чисто тютчевский прием и добавил: «Как смело; и в трех словах вся картина!»³).

В другой раз, в том же году, по поводу стихов какого-то полуграмотного крестьянина Толстой сказал: «Это странная вещь, — я стихов не люблю, но понимаю, что ими

195

можно выразить часто гораздо короче и сильнее то, чего так сказать нельзя. Как это у Тютчева?

И паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

Здесь это слово «праздной» как будто бессмысленно, и не в стихах так сказать нельзя, а между тем этим словом сразу сказано, что работы кончены, всё убрали, и получается полное впечатление. В уменьи находить такие образы и заключается искусство писать стихи, и Тютчев на это был великий мастер»¹).

Однажды, задолго до этого, Толстой как будто даже стал на защиту стихов. Когда Фет пожаловался ему, что в литературе распространяется мнение о том, что поэзия отжила свой век, и лирическое стихотворение стало невозможным. Толстой сказал: Они говорят — нельзя, а вы напишите им отличное стихотворение: это будет наилучшим возражением»²).

И в стихах и в прозе Толстой, по свидетельству А. Ф. Кони, усматривал три элемента: самый главный — содержание, затем любовь автора к своему произведению, наконец, техника. «Только гармония содержания и любви — говорил он — дает полноту произведению, и тогда, обыкновенно, третий элемент — техника — достигает совершенства сам собою»³).

Расценка Толстым произведений стихотворной поэзии, в большинстве случаев, шла по трем рубрикам в намеченной им самой градации. Как мы уже видели, из русских поэтов Толстой выше всего ценил Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Если Лермонтов у Толстого стоял обычно на втором месте, то Тютчеву иногда отдавалось первенство перед Пушкиным, как об этом свидетельствуют воспоминания

196

А. К. Чертковой и В. Ф. Лазурского и тот факт, что во второе издание «Круга чтения» вошло единственное стихотворение, именно тютчевское «Silentium».

Однако, в большинстве случаев, Толстой всё же из русских поэтов на первое место ставил Пушкина. «Многому я учусь у Пушкина — говорил Толстой, — он мой отец, и у него надо учиться»¹). В письме Н. Н. Страхову 3 марта 1872 г. Толстой писал: «Последняя волна поэтическая — парабола — была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю»²). Известно, что еще в детстве Толстой увлекался такими стихотворениями Пушкина, как «Наполеону» и «К морю»³). Далее — бессонная ночь в семнадцатилетнем возрасте за чтением «Евгения Онегина»⁴), к которому и впоследствии Толстой возвращался не раз и о котором с восторгом говорил в 1908 г.⁵). В том же году о Пушкине вообще он сказал: «Я недавно перечитывал Пушкина. Как это полезно! Всё дело в том, что такие писатели, как Пушкин и некоторые другие, может быть и я в том числе, старались вложить в то, что они писали, всё, что они могли. А теперешние писатели просто швыряются сюжетами, словами, сравнениями, бросают их как попало»⁶). В другой раз Толстой говорил: «Тем удивителен Пушкин, что в нем нельзя ни одного слова заменить. И не только нельзя слова отнять, но и прибавить нельзя. Лучше не может быть, чем он сказал»⁷). Восторженные оценки Толстым Пушкина отмечены в записях Гольденвейзера, Гусева, Булгакова и др.⁸). Из

197

стихотворных произведений Пушкина, кроме «Евгения Онегина», Толстой очень высоко ценил «Цыган»¹) и особенно «Воспоминание», которое вошло в I-е издание «Круга чтения». «Воспоминание» импонировало Толстому больше всего глубиной своего содержания и созвучием с его собственными субъективными переживаниями. Во введении к своим «Воспоминаниям детства», написанным в 1903—1906 гг., Толстой сообщает, что замысел воспоминаний о своей жизни совпал у него с болезнью. «И во время невольной праздности болезни — продолжает он — мысль моя всё время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны. Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении «Воспоминание». Далее приводится целиком вся первая половина стихотворения, кончая словами: «Но строк печальных не смываю», и затем следует оговорка: «В последней строке я только изменил бы так: вместо: строк печальных... поставил бы: строк постыдных не смываю»²). Но еще сорок с лишним лет назад Толстой в пору своего напряженного самообличения, приводя себе на память пушкинское «Воспоминание», писал: «Чувствую всю свою мерзость всякую секунду, примериваюсь к ней, к Соне, «но строк печальных не смываю»³). Об остальных стихотворениях Пушкина, если не считать очень похвальной оценки «Янко Марнавича»⁴), отзывов Толстого мы не имеем. Никак не отозвался Толстой ни

198

о «Полтаве» ни о «Медном всаднике». Вряд ли обе эти поэмы могли нравиться Толстому. Романтическая приподнятость первой, идейный смысл второй, сводящийся к апофеозу государственного начала в ущерб личному, прославление Петра как военного гения и строителя государственной мощи России, — всё это было чуждо и несимпатично Толстому.

Не любил Толстой и пушкинской драматургии, потому что не любил Шекспира, в котором видел одного из учителей Пушкина. В дневнике своем 2 и 3 февраля 1870 г., говоря о невозможности трагедии при психологическом развитии нашего времени и о слабости трагедии Гете и Шекспира, он пишет: «Слаб и Борис Годунов Пушкина, подражание Шекспиру, написанный непоэтическим белым стихом»¹). Нигде нет упоминания о маленьких трагедиях Пушкина, которые, нужно думать, так же, как и «Борис Годунов», оставляли к себе Толстого равнодушным. Выше всего у Пушкина Толстой ценил его прозу. Если в 1853 г. он, по прочтении «Капитанской дочки», писал, что «проза Пушкина стара — не слогом, но манерой изложения», что повести Пушкина «голы как-то», потому что «теперь справедливо в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий»²), то в письме к П. Д. Голохвастову от марта 1874 г. Толстой о прозе Пушкина отзывается уже совершенно по иному: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу — прочтите сначала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на-днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение»³). О пристрастии Толстого к прозе Пушкина, в частности к повестям Белкина

199

(к «Метели» — особенно) и к «Пиковой даме», и о том, что он эту прозу ставил выше пушкинских стихов, свидетельствуют воспоминания С. А. Берс и В. Лазурского и записи Гольденвейзера и Булгакова¹). Общеизвестен тот факт, что начало «Анны Карениной» подсказано было Толстому пушкинским отрывком «Гости съезжались на дачу»...²). Очень характерно и то, что, по признанию самого Толстого, он почувствовал всю силу поэтического гения Пушкина лишь тогда, когда прочел его «Цыган» во французском прозаическом переводе Мериме³).

Лермонтова, как мы видели, Толстой причислял к крупнейшим нашим поэтам и ставил его на ряду с Пушкиным и Тютчевым. Основания для субъективного пристрастия Толстого к Лермонтову правильно указаны Н. Н. Апостоловым⁴). Их сближало прежде всего чувство постоянной неудовлетворенности, повышенная склонность к самоанализу и самобичеванию и напряженность душевных исканий. Эти свойства природы Лермонтова вместе с тем и привлекали к нему Толстого. В письме к Л. Е. Оболенскому (апрель 1889 г.), рекомендуя для напечатания статью своего знакомого Герасимова, он писал: «Мой хороший знакомый Герасимов, кандидат, прошлого года написал статью о Лермонтове, весьма замечательную. Он показывает в Лермонтове самые высокие нравственные требования, лежащие под скрывающим их напущенным байронизмом»⁵). Высокую

200

оценку Толстым Лермонтова, как искателя истины, отмечает и Сергеенко¹) и Гольденвейзер²). Импонировала Толстому в Лермонтове и его сила и независимость как писателя и мыслителя и то, что он не был литератором-профессионалом: «Тургенев — литератор, — говорил Толстой; —

Пушкин был тоже им, Гончаров — еще больше литератор, чем Тургенев, Лермонтов и я — не литераторы»³).

Как и у Пушкина, у Лермонтова Толстому больше всего нравилась его проза. Он не любил, например, «Демона»⁴), но высоко ценил «Героя нашего времени» и особенно «Тамань». В упомянутом уже списке авторов и произведений, повлиявших на Толстого, находим такую отметку: «Лермонтов. Герой нашего времени. Тамань. Очень большое»⁵). В июле 1854 г. в дневнике Толстой записывает: «Перечитывал Героя нашего времени»⁶).

Третий поэт, которого Толстой поставил в ряду первых трех, — был, как указывалось уже выше, Тютчев. Если при всей своей высокой оценке Пушкина Толстой всё же иногда охладевал к нему, как это было в период работы в Яснополянской школе и издания журнала «Ясная Поляна», то к Тютчеву он относился неизменно восторженно и благожелательно. (Суровая оценка Толстым его политических стихотворений — почти не в счет). Включив в первое издание «Круга чтения» по одному стихотворению Пушкина

201

(«Воспоминание»), Баратынского («Смерть») и Тютчева («Silentium»), Толстой во втором издании этой книги оставляет лишь стихотворение Тютчева, исключив пьесы и Пушкина и Баратынского¹). А. Ф. Кони вспоминает, что в разговоре, происходившем у него с Толстым в 1887 г., Толстой обнаружил недружелюбное отношение к Пушкину, хотя и признавал его великий талант. «Он находил, что последний был направлен против народных идеалов, и что Тютчев и Хомяков глубже и содержательнее Пушкина»²). О том, что Тютчев выше Пушкина, Толстой высказывался и в разговорах с Волынским³), с В. И. Репиной⁴) и с В. Лазурским⁵). В беседе с А. К. Черткой Толстой называет Тютчева «любимым поэтом», строго обращаясь со своей музой, не в пример Фету (А. К. Черткова вспоминает далее вдохновенное чтение самим Толстым тютчевского «Silentium»⁶). О любви Толстого к Тютчеву и Хомякову говорит в своих воспоминаниях и А. А. Толстая⁷). На экземпляре стихотворений Тютчева издания 1886 г., принадлежащем ныне Толстовскому музею в Москве, имеются многочисленные пометки, сделанные рукою Толстого в конце 80-х гг.⁸). По этим условным пометкам, подчеркивающим различные качества стихотворений⁹) — их красоту, глубину, своеобразие поэтического выражения, присущее одному лишь Тютчеву, силу чувства, и, наконец, по простым отчеркиваниям или подчеркиваниям отдельных

202

строк и целых строф, — легко представить себе в деталях характер восприятия Толстым Тютчева. В этом восприятии значительную роль играет философское содержание тютчевских пьес и не меньшую их художественное, эстетическое совершенство. Толстой одинаково восхищался как силой тютчевской мысли и чувства, так и совершенством ее поэтического воплощения¹). Это разностороннее чувство в поэзию Тютчева нагляднее всего свидетельствует о том, что Толстому, когда он отрешался от принудительно-одностороннего

этического истолкования задач искусства, в одинаковой мере импонировали и содержательная сторона произведений слова и их художественная оболочка.

Влечение к поэзии Тютчева у Толстого обуславливалось в большой степени и личной приязнью Толстого к поэту, как человеку. Оба они с давних пор были друг с другом знакомы. Знакомство состоялось вскоре после Севастопольской кампании по личной инициативе Тютчева, очень одобрительно расценившего «Севастопольские рассказы»²). В письмах к Фету и Страхову Толстой рассказывает о своей встрече с Тютчевым в 71 г. на железной дороге и о беседе с ним. В письме к Фету его он характеризует, как «величественного и простого и такого глубокого, настояще-умного старика»³), а в письме к Страхову говорит: «Это гениальный, величавый и дитя старик. Из живых я не знаю никого, кроме вас и его, с кем бы я так одинаково чувствовал и мыслил»⁴). Несомненно, что это личное обаяние

203

поэта не могло не отразиться и на силе восприятия Толстым его стихов. Они глубоко волновали его потому, что в них он очень часто находил точное и полное соответствие своим интимнейшим и сокровеннейшим мыслям, чувствам и переживаниям. Ошалев и угорев от весны, он в возбужденно-радостном письме к А. А. Толстой от 1-го мая 1859 г. пишет: «Я, должен признаться, угорел немножко от весны и в одиночестве... Бывают минуты счастья сильнее этих; но нет полнее, гармоничнее этого счастья.

И ринься бодрый, самовластный
В сей животворный океан

— Тютчева «Весна», которую я всегда забываю зимой и весной невольно твержу от строчки до строчки»¹). В другой раз, подойдя к С. А. Стахович с открытой книгой стихов Тютчева и указав на стихотворение «На мир невидимый духов...», Толстой стал слушать чтение С. А. Стахович этого стихотворения, и когда была прочтена последняя строка — «Вот отчего нам ночь страшна», он тихо произнес: «Вот отчего нам смерть страшна»²). Это образец органического вживания в мысли и ощущения Тютчева и приспособления их к своему внутреннему миру и к своим думам. Пример еще более напряженного вживания в Тютчева приводит А. Б. Гольденвейзер в записи 26 ноября 1899 г. Толстой читал тютчевские «Сумерки». «Я умирать буду — пишет Гольденвейзер, — не забуду того впечатления, которое произвел на меня в этот раз Л. Н. Он лежал на спине, судорожно сжимая пальцами край одеяла и тщетно стараясь удержать душившие его слезы. Несколько раз он прерывал и начинал сызнова. Но, наконец, когда он произнес конец первой строфы: «Всё во мне, и я во всем», голос его оборвался. Приход А. Н. Дунаева остановил его. Он немного успокоился»³). И как бы укоряя себя за пристрастие к стихам, за отступничество от своей аскетической теории искусства, Толстой через 10 лет, просматривая биографию Тютчева, написанную Аксаковым, и восхищаясь

204

многими приведенными там стихотворениями, говорил: «Мы так развращены и испорчены, что радуемся этому. Я мало знал Тютчева¹), но чувствую в нем громадные духовные силы и не могу

не жалеть, что они ушли на такие пустяки. А он, очевидно, думал, что писание стихов — это дело необыкновенной важности»²).

Тут, совершенно очевидно, у Толстого «ум с сердцем не в ладу». Любя стихотворца Тютчева при общем равнодушии своем к стихам, Толстой чисто рассудочно исправляет свою «ошибку» сердца и непосредственного художественного чутья³). Единственное, что он решительно отвергал у Тютчева — это его славянофильские политические и патриотические стихи. Их он считал «пошлыми», говорил о них как о «вздоре», «чепухе»⁴). При своем недоброжелательном отношении к славянофильству, Толстой прошел мимо даже таких известных стихотворений Тютчева, как «Умом Россию не понять» и «Эти бедные селенья». Но отрицательное отношение Толстого к политическим стихам Тютчева, разумеется, не меняет картины: в самом основном Толстой принимал Тютчева безоговорочно и всегда восторженно⁵).

Вслед за Пушкиным, Лермонтовым и Тютчевым в восприятии Толстого — по степени своей значительности — следует Фет. Толстого и Фета связывали узы долголетней

205

дружбы и одинаковость жизнеощущения¹). Несмотря на огромную разницу в их умственном и духовном строе, у них была одна общая особенность, которая тесно сближала их и делала натурами родственными — это сходство в непосредственном, «утробном» чувстве жизни и мира. Оба жадно тянулись к буйным, полнокровным и полновзвучным стихиям жизни. У обоих это стремление было неутомимым и неутолимимым. Запахи земли, ее краски и звуки во всем многообразии своих нюансов одинаково волновали и того и другого. У обоих — творчество, преображавшее земную юдоль, выросло из самой земли, жило и питалось ее соками и ее жирным удобрением. Завлекательная задача — проследить единство психифизиологической организации Толстого и Фета, как она сказывалась в подсознательном и инстинктивном своем обнаружении. Отсюда, от этой общности непосредственного инстинкта жизни и любовь Толстого к Фету, поэзию которого он воспринимал, большею частью, не мудрствуя лукаво, потому что она говорила «понятным его сердцу языком», и которую ценил несмотря на то, что стихи Фета считал иногда лишенными глубины, серьезности и значительности содержания²).

Хвалебные отзывы о поэзии Фета сохранились в большом количестве в письмах Толстого и в его устных отзывах. В 1857 г. по поводу стихотворения «Какая ночь» Толстой пишет Боткину: «Прелестно! И откуда у этого добродушного, толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов»³).

В 1870 г. Толстой, получив от Фета стихотворение «Майская ночь», пишет ему: «Развернув письмо, я первое прочитал стихотворение, и у меня защипало в носу; я пришел к жене и хотел прочесть, но не мог от слез умиления. Стихотворение — одно из тех редких, в которых ни слова прибавить, убавить или изменить нельзя»...⁴). По поводу

206

ст. «В дымке — невидимке...» ему же в 1873 г. Толстой пишет: «Стихотворение ваше прекрасно.

Это новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты выражено прелестно. У вас весною поднимаются поэтические дрожжи, а у меня восприимчивость к поэзии»¹).

Очень характерно письмо Толстого от 7 дек. 1876 г., написанное в ответ на письмо Фета, при котором прилагалось стихотворение «Среди звезд»: «...Стихотворение это не только достойно вас, но оно особенно и особенно хорошо с тем самым философско-поэтическим характером, которого я ждал от вас... Хорошо тоже, — что заметила жена, — что на том же листке, на котором написано это стихотворение, излиты чувства скорби, что керосин стал стоить 12 коп. Это побочный, но верный признак поэта»²). Эта похвала поэта за то, что непосредственно вслед за философской пьесой он жалуется на вздорожание керосина, — объясняет нам секрет очарования Толстого Фетом: в этом сочетании чистой эстетики и философии с прозой жизни Толстой не мог не усматривать той конкретности и органической связанности натуры Фета с землей, с повседневным будничным бытом, с обыденными житейскими интересами и заботами, которые являлись и для высокого поэтического творчества Толстого питательным ферментом: у обоих это творчество унавоживалось и питалось крепкими и грубыми испарениями и соками терпкой земли. В письме к Н. Н. Страхову от 28 янв. 1878 г. Толстой называет полученное им от Фета стихотворение «Alter ego» прекрасным и цитирует из него четыре строки³).

207

По поводу стихотворения «Проснулся я. Да, крышка гроба» Толстой в двух письмах к Фету от 1-го и 16-го февраля 1879 высказывается сдержанно и вступает с поэтом в спор религиозно-философского характера. Стихотворение не нравится ему и по форме («не так круто как-то») и, главное, по содержанию, в котором явно проглядывает неверие Фета в бога¹). Зато Толстой в восторге от «превосходного» стихотворения, посвященного памяти А. Л. Брежесской. «Это вполне прекрасно — пишет он. — Коли оно когда-нибудь разобьется и засыпется развалинами, и найдут только отломанный кусочек: в нем слишком много слез, то и этот кусочек поставят в музей и по нем будут учиться»²). Очевидно, стихотворение это тронуло Толстого силой чувства к умершей, тем, что оно нашло у Толстого какой-то субъективный отклик (в частности и подчеркнутая самим Толстым строка); что же касается чисто художественных достоинств пьесы, то они, если не считать последней строфы, не могут быть признаны особенно значительными. Наконец, в 1890 г., когда между двумя друзьями наступило уже охлаждение и они почти перестали общаться, Толстой в письме к Страхову пишет о том, что он заглянул в элегии Фета и многие из них прочитал с удовольствием³). В воспоминаниях и записях о Толстом сохранилось немало сочувственных замечаний и суждений Толстого о Фете вообще и об отдельных его стихах и строках⁴).

208

Все эти восторженные и хвалебные отзывы по адресу Фета не помешали, однако, Толстому после смерти своего друга причислить его к числу тех поэтов, которые знаменуют собой упадок художественного вкуса, бывшего на высоте лишь в пору Пушкина, Лермонтова и Тютчева. В 1898 г., в предисловии к роману Поленца «Крестьянин» Толстой пишет: «На моей памяти, за 50 лет, совершилось это поразительное понижение вкуса и здравого смысла читающей публики. В

русской поэзии, например, после Пушкина, Лермонтова (Тютчев обыкновенно забывается) поэтическая слава переходит сначала к весьма сомнительным поэтам: Майкову, Полонскому, Фету, потом к совершенно лишенному поэтического дара Некрасову, потом к искусственному и прозаическому стихотворцу Алексею Толстому, потом к однообразному и слабому Надсону, потом к совершенно бездарному Апухтину, а потом уже всё мешается, и являются стихотворцы, им же имя легион, которые даже не знают, что такое поэзия и что значит то, что они пишут и зачем они пишут»¹). Через год, в 1899 г., Толстой, по воспоминаниям Лазурского, говорил следующее: «Увлекался я когда-то Пушкиным, Лермонтовым, потом в Петербурге мне указали на Тютчева, которого я полюбил; Фета любил тоже, но меньше. Некрасов для меня никогда поэтом не был. Потом провозгласили поэтом Алексея Толстого, Полонского и др. Полонский глуп, и никогда не мог выдержать ни одной вещи. Майков блестящ сравнительно с Полонским»²).

В 1905 г. Толстой также, указав на Пушкина, Лермонтова и Тютчева, как на трех одинаково больших поэтов, сказал: «После них падение. Фет, Майков, Полонский, Апухтин, потом декаденты»³).

Во всех этих суммарных отзывах Толстого намечается вполне определенная линия в его оценке поэтов послепушкинской поры. Они, в том числе и Фет, которого Толстой высоко расценивал как мастера, никак не были ему созвучны

209

в содержании и направлении своего творчества. Некрасов, естественно, чужд был Толстому, как поэт-интеллигент, выразитель прогрессивно-разночинной идеологии 60—70 гг., столь мало гармонировавшей со всем духовным строем личности Толстого. С другой стороны, при своем консервативном отношении к традиционным стихотворным формам, заставлявшим Толстого отказывать даже стихам Баратынского, «настоящего», по его словам, поэта, в красоте и изяществе¹), он не мог помириться с прозаизмами в стихах Некрасова, как и в стихах Полонского²). Отзываясь положительно о характере Некрасова, грубом, но прямом и искреннем³), он считал, что место его в литературе — такое же, как и Крылова: «то же фальшивое простонародничанье — писал он о Некрасове в письме к Н. Н. Страхову в 1878 г. — и та же счастливая карьера — потрафил по вкусу времени — и то же невыработанное и не могущее быть выработанным настоящее присутствие золота, хотя и в малой пропорции и в подлежащей очищению смеси»⁴). Кое-когда Толстому, видимо, нравились некоторые произведения Некрасова, в которых особенно обнаруживалось взволнованное чувство, как, напр., конец «Рыцаря на час» или стихотворение «Замолкни, муза мести и печали»⁵). Алексея Толстого Лев Толстой не любил, видимо, потому, что не чувствовал в нем подлинного поэтического темперамента; он сравнивал его стихи с кружевами⁶), т. е. считал

210

их деланными. Светская поэзия Ал. Толстого, представляющая собой часто стилизацию под славянофильское народничество, естественно, мало что могла говорить Льву Толстому. То же нужно сказать и о его драматической трилогии, которую Лев Толстой ценил очень невысоко, как

и драматические хроники Островского, усматривая и тут и там подражание подражаниям нелюбимого им Шекспира¹).

Относясь крайне отрицательно к французскому символизму и декадентству, Толстой не мог не относиться отрицательно к соответствующим литературным течениям и на русской почве, аргументируя такое свое отношение к новейшей русской поэзии в большинстве так же, как он это делал в отношении к новейшей французской поэзии.

В произведениях русских декадентов и символистов Толстой не видел «высоких чувств», которые могли бы положительно заражать читателей²). Для него новая русская поэзия, как, напр., стихи Бальмонта, «какая-то пересоленная карикатура на глупость»³). Говорят, что у Бальмонта мастерство техники. Но Толстой полагает, что «никакого мастерства техники незаметно, а видно, как человек пыжится»⁴).

Когда в Крыму, в Гаспре, Суллержицкий прочел Толстому стихи Бальмонта, Толстой заметил: «Это, Левушка, не стихи, а шарлатане и ерундистика, как говорили в средние века, — бессмысленное плетение слов. Поэзия — безыскусственна; когда Фет писал:

Не знаю сам, что буду петь,
Но только песня зреет, —

этим он выразил настоящее, народное чувство поэзии. Мужик тоже не знает, что он поет, — ох, да-ой, да-эй — а

211

выходит настоящая песня, прямо из души, как у птицы. Эти ваши новые все выдумывают»¹). Такое же иронически-насмешливое отношение к прослушанным стихам Бальмонта обнаружил Толстой и при личном свидании с поэтом в той же Гаспре²). Наконец, в 1910 г. Толстой как-то сказал: «Я совсем не слыхал декадентов в музыке. Декадентов в литературе я знаю. Это мое третье психологическое недоразумение... Что у них у всех в головах — у Бальмонтов, Брюсовых, Белых!»³).

Совершенно очевидно, что символизм и декадентство в поэзии, как и в музыке, вызывали у Толстого отрицательное к себе отношение не только потому, что они противоречили тогдашним взглядам его на роль и задачи искусства, но и потому, что он, воспитанный на старой эстетической культуре, просто не был восприимчив к новым формам и путям искусства.

В высказываниях Толстого о русских писателях, писавших исключительно или по преимуществу прозой, хронологически и по существу первое место должно быть отведено Гоголю. Путь духовного подвижничества, пройденный Гоголем, сильно импонировал Толстому. В этом пути Толстой находил очень много созвучного и близкого своим исканиям, тревогам и раздумьям над

жизнью и ее нравственным смыслом. Но и Гоголь — художник, основатель у нас натуральной школы, несомненно, сыграл роль в выработке Толстым элементов его стиля.

В юности, по признанию Толстого, на него оказали большое влияние «Шинель», «Повесть о том, как поссорился Ив. Ив. с Ив. Ник.», «Невский проспект», «Вий», «Мертвые души»⁴). Впоследствии к этому списку присоединены были

212

«Старосветские помещики», «Ревизор» и «Коляска», которую Толстой считал верхом художественного совершенства¹). В дневниках и письмах Толстого — неоднократные упоминания о внимательном и увлекающем чтении Гоголя²). Очень характерно и в то же время понятно, что Толстой не любил тех произведений Гоголя, в которых преобладал романтический пафос (напр., «Тараса Бульбу»³). Не любил и того иронического, насмешливого и часто как бы бездушного отношения к человеку и его слабостям, какое позднее усвоено было у нас натуральной школой и отчасти сказывается и у раннего Толстого. Любопытно совпадение Толстого в оценке этих приемов отрицательных характеристик Гоголя с тем, что позднее по этому поводу говорил В. В. Розанов в своих известных этюдах о Гоголе, приложенных к книге «Легенда о великом инквизиторе». В письме к Фету от 23 февраля 1860 г., в связи с чтением тургеневского «Накануне», Толстой упрекает Тургенева в банальности, сказывающейся особенно в пользовании «отрицательными приемами, напоминающими Гоголя». «Нет человечности и участия к лицам, а представляются уроды, которых автор бранит, а не жалеет»⁴). Много лет спустя Толстой отозвался о Гоголе в том же смысле: «Часто бывает — говорил он, — что у знаменитых писателей возьмут какой-нибудь прием, да еще в большинстве случаев слабый прием, и пользуются им кстати и некстати. Чаще всего это делали

213

по отношению к Гоголю. Вот и в этом случае: Гоголь высмеивал свах, и с его легкой руки писатели стали выводить их в смешном виде, а между тем это предпочтенная профессия»¹). По поводу изображения Гоголем крестьян Толстой так отозвался незадолго до смерти: «Крестьяне у него совсем нехороши. У него та же ирония, что и к помещикам, относится к крестьянам, где она совсем неуместна»²). Невысоко ценя слишком декоративную и приподнятую манеру гоголевских описаний, Толстой зато очень ценил искусство Гоголя в ведении диалога³).

В пору своего духовного кризиса Толстому особенно близки стали религиозно-нравственные искания Гоголя и те его сочинения, где эти искания отразились, гл. обр., «Выбранные места из переписки с друзьями». В 1887 г. Толстой пишет В. Г. Черткову о том, что он в третий раз перечитал «Переписку», и она теперь произвела на него особенно сильное впечатление: «40 лет тому назад человек, имевший право это говорить, сказал, что наша литература на ложном пути — ничтожна, и с необыкновенной силой показал, растолковал, чем она должна быть, и в знак своей искренности сжег свои прежние писания... Пошлость, обличенная им, закричала: он сумасшедший, и 40 лет литература продолжает идти по тому пути, ложность которого он показал с такой силой, и Гоголь, наш Паскаль, — лежит под спудом. Пошлость царствует, и я всеми силами стараюсь сказать то, что чудно сказано Гоголем. Надо издать его выбранные места из его

переписки и его краткую биографию в Посреднике. Это удивительная жизнь...»⁴). Толстой в связи с этим сам собирался написать биографию Толстого для «Посредника», но намерение свое до конца не осуществил, оставив лишь небольшой отрывок из этого замысла, в котором развил мысли, высказанные в письме к В. Г. Черткову⁵). В 1909 г., в связи

214

со столетним юбилеем Гоголя, Толстой вновь сосредоточился на «Выбранных местах». В дневнике 7 марта 1909 г. он записывает: «Много думал о Гоголе и Белинском. Очень интересное сопоставление. Как Гоголь прав в своем безобразии и как Белинский кругом неправ в своем блеске»¹). В ту же пору Толстой продиктовал своему секретарю Н. Н. Гусеву небольшую статью о Гоголе и сделал свои пометки на экземпляре «Выбранных мест», расценив отдельные статьи по пятибальной системе²). Основное положение статьи, высказанное в самом ее начале, то, что «Гоголь — огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум». Он одинаково значителен, когда целиком отдается своему таланту и творит прекрасные литературные произведения, или тогда, когда отдается своему сердцу и религиозному чувству и высказывает трогательные, часто глубокие и поучительные мысли. Но он слаб, когда пишет художественные произведения на религиозно-нравственные темы или придает уже написанным произведениям несвойственный им нравственно-религиозный поучительный смысл. В последнем случае, по выражению Толстого, получается «отвратительная чепуха» вроде 2-й части «Мертвых душ», заключительной сцены «Ревизора» и многих писем. Проистекает эта слабость Гоголя, во-первых, оттого, что он усваивает искусству несвойственное ему высокое значение³), а религию низводит до церковной веры, во-вторых, оттого, что

215

он подчинился «запутанному и напыщенному» учению славянофильства об особенном значении русской народности и православия. Эти казавшиеся Толстому недостатки Гоголя как мыслителя, видимо, и обусловили собой те нули, единицы и двойки, которыми Толстой расценил некоторые письма из «Выбранных мест». В общем же Гоголь — автор «Переписки» в последние десятилетия жизни Толстого был ему и близок, и дорог, и понятен настолько, что заслонил собой Гоголя-художника.

В цитировавшемся уже списке произведений и писателей, оказавших свое влияние на Толстого в возрасте от 14 до 20 лет, значатся еще: Тургенев («Записки охотника»), Дружинин («Полинька Сакс») и Григорович («Антон Горемыка»), а в первой черновой редакции этого списка значились еще Марлинского «Мулла Нур» и «Фрегат Надежда», Погорельского (у Толстого ошибочно — Греча) «Монастырка», Бегичева «Семейство Холмских». Во второй редакции все три последних автора были вычеркнуты¹), Дружинин, как беллетрист, больше Толстым не упоминался, что же касается Григоровича, то безусловно положительную оценку у Толстого нашел только «Антон Горемыка», о котором Толстой с уважением отозвался и в приветственном письме Григоровичу в 1893 г. по поводу его пятидесятилетнего юбилея²); позднейшие же вещи его, написанные в

манере натуральной школы, Толстому не нравились.

Оценка Толстым Тургенева и как писателя и как человека была сложна и противоречива. В ней немалую роль играли личные отношения обоих писателей, как известно, надолго прерванные в результате крупной ссоры и потом вновь налаженные. После примирения Толстой как будто сознательно стал любить Тургенева, и кажется, что в этой

216

любви не малую долю играло самовнушение: преодолеть нерасположение к недругу и проявить по отношению к нему братские, христианские чувства. Смерть Тургенева окончательно заставила Толстого забыть недоброе прошлое в отношениях этих двух людей и поселила в Толстом чувство всяческой благожелательности к покойному своему современнику. И при всем том ни об одном из русских писателей Толстой не высказывался столь противоречиво, как о Тургеневе. Почти безоговорочно у Тургенева он ценил только «Записки охотника», под влиянием которых, как и сам признавался в письме к Панаеву, написал свой рассказ «Рубка леса», посвященный Тургеневу¹). Значительно позднее, в беседе с А. Г. Русановым в 1883 г., вскоре после смерти Тургенева, Толстой так о нем отозвался: «У Тургенева мне нравятся только «Записки охотника», хотя теперь уже нельзя так изображать народ как он там изображается. Всё остальное у Тургенева я не очень ценю, и мне кажется, что слава его сочинений не переживет его. Мне кажется, что о Тургеневе сохранится память, похожая на ту, какую оставил о себе Жуковский». Тут же Толстой довольно сдержанно отозвался о «Стихотворениях в прозе», а сюжет «Песни торжествующей любви» нашел отвратительным²). О том же предпочтительном отношении Толстого к «Запискам охотника» свидетельствуют и П. А. Сергеенко, и А. Стахович, по словам которых в этой книге восхищали Толстого описания природы³). Помимо того, Толстой в «Записках охотника», как и в «Антоне Горемыке» Григоровича, ценил, конечно, сочувственное отношение к народной жизни, другими словами

217

— гуманное содержание книги¹). В 1901 г. Толстой говорил: «Я любил Тургенева как человека. Как писателю, ему и Гончарову я не придаю особенно большого значения. Их сюжеты — обилие обыкновенных любовных эпизодов — и типы имеют слишком переходящее значение»²). Пристрастие Тургенева, как и Тютчева, к описаниям любовных сцен и эпизодов осуждал Толстой и позднее³). Но еще в 1867 г., в письме к Фету, он за то же и за отсутствие любви к предмету описания осудил тургеневский «Дым»: В «Дыме» нет ни к чему почти любви и нет почти поэзии. Есть любовь только к прелюбодеянию, легкому и игривому, и потому поэзия этой повести противна»⁴).

Из отдельных произведений Тургенева Толстой, кроме того, высказался о «Фаусте», относительно которого в дневнике 1856 г. записал: «прелестно». «Рудина» он находил «фальшивой и придуманной вещью»⁵), вероятно, в связи с общим своим равнодушием к идейной атмосфере, царившей в кружках русской интеллигенции 30—40 гг. По той же причине он невысокого мнения был о «Дворянском гнезде», в котором, сверх того, Тургенев заявлял свои симпатии к славянофильству, никогда не привлекавшему Толстого. Значительно выше расценивал он «Накануне», отмечая мастерство в обрисовке художника (Шубина) и отца, но в то

же время упрекал роман за ряд банальных мест⁶). Не любил таких повестей, как «Пунин и Бабурин», «Колосов», «Вешние

218

воды»¹). Не удовлетворили Толстого и «Отцы и дети». В 1862 г., в письме к П. А. Плетневу, он писал об этом романе: «Тургеневский роман меня очень занимал и понравился мне гораздо меньше, чем я ожидал. Главный упрек, который я ему делаю, — он холоден, холоден, что не годится для Тургеневского дарования. Всё умно, всё тонко, всё художественно, я соглашусь с вами, многое назидательно и справедливо, но нет ни одной страницы, которая бы была написана одним почерком с замиранием сердца, и потому нет ни одной страницы, которая бы брала за душу»²). Отрывок «Довольно» вначале не понравился Толстому, и он писал о нем Фету в 1865 г.: «Довольно» мне не нравится. Личное, субъективное хорошо только тогда, когда оно полно жизни и страсти, а тут субъективность полная безжизненного страдания»³). Позже, однако, в 1883 г., в письме к жене, Толстой писал: «Сейчас читал Тургеневское «Довольно». Прочти, что за прелесть!»⁴). В 1894 г. Толстой рекомендовал последовательно читать тургеневские «Фауст», «Довольно», «Гамлет и Дон-Кихот», усматривая в этом ряду, вопреки хронологии, постепенную смену сомнения мыслью о том, где истина⁵). Нравилась Толстому и повесть «Первая любовь»⁶). О «Дыме» сказано было выше. Вопреки обычному отрицательному отношению к «Нови», Толстой ценил этот роман за его цельность и верность в изображении эпохи и типов. В частности он находил удачным и своевременно замеченным тип Соломина⁷). Такое доброжелательное отношение к «Нови», видимо, объясняется самой тенденцией романа, дискредитирующего чуждые сознанию Толстого методы революционного хождения в народ и противопоставляющего практике радикальных семидесятников практику почвенного Соломина,

219

с его проповедью «малых дел» и неустанной, но скромной и незаметной работы для народного блага.

Когда Тургенев умер, Толстой усиленно стал подчеркивать именно присутствие у него настоящей любви к тому, о чем он писал¹). В связи с его кончиной он даже собирался произнести о нем речь в Обществе Любителей Российской Словесности, для чего вновь перечитывал его произведения, но речь Толстого была запрещена. Однако к концу жизни Толстой отзывался о Тургеневе порой резко отрицательно. В 1909 г. он называл его «пустым писателем», бессодержательным и легкомысленным; указывая на собрания сочинений Тургенева и Белинского, стоявшие на полках в роскошных переплетах, Толстой сказал при этом: «всё это такая чепуха...»²). Так, в конце-концов, нерасположение Толстого к Тургеневу-писателю взяло у него вверх над положительными и компромиссными оценками, высказанными ранее.

Как мы видели раньше, Толстой так же, как и Тургеневу-писателю, не придавал особенно большого значения и Гончарову. Он считал его, как и Писемского, «средним талантом», высоко не залетающим, но и особенно низко не спускающимся³). Единственное сочувственное замечание

Толстого о творчестве Гончарова в дневнике 1856 г. («Читаю прелестную «Обыкновенную историю»¹) — само по себе недостаточно для каких-либо положительных заключений. К тому же оно анулируется одним несочувственным отзывом Толстого (в 1907 г.) о Гончарове. Говоря о Достоевском, он сказал: «Конечно, это настоящий писатель, с истинно-религиозным исканием, не как какой-нибудь Гончаров»²).

С. Т. Аксакова Толстой ценил особенно за его «Детские годы Багрова внука», где, по его словам, «нету сосредоточивающей молодой силы поэзии, но равномерно сладкая поэзия природы разлита по всему»³).

В 1901 г. Толстой говорил: «Если бы меня спросили, кого из русских писателей я считаю наиболее значительным, я назвал бы: Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена, которого наши либералы забыли, Достоевского, которого они совсем не считают. Ну а затем: Грибоедова, Островского, Тютчева»⁴).

Что касается Герцена, то Толстой ценил его не только как человека выдающегося и блестящего ума, но и как писателя с большим литературным дарованием. И литературное дарование Герцена, видимо, больше всего импонировало Толстому. «Ведь если бы выразить значение русских писателей процентно, в цифрах, — говорил Толстой в 1893 г., — то Пушкину надо бы отвести 30%, Гоголю — 20%, Тургеневу — 10%, Григоровичу и всем остальным около 20%. Всё же остальное принадлежит Герцену. Он изумительный писатель. Он глубок, блестящ и пронизателен»⁵). Если в конце 50-х и начале 60-х гг. Толстой относился к

Герцену отрицательно¹), то такое отношение, видимо, вызвано было резким расхождением тогдашнего Толстого с политическими взглядами Герцена. В 1861 г. состоялось личное знакомство обоих писателей в Лондоне и после этого постепенно Толстой проникается всё большей и большей любовью к Герцену. В письме к В. Г. Черткову от 9 февраля 1888 г. Толстой пишет: «Читаю Герцена и очень восхищаюсь и соболезную тому, что его сочинения запрещены: во-первых, это писатель, — как писатель художественный, — если не выше, то уж наверное равный нашим первым писателям. Очень поучительно его читать теперь. И хороший, искренний человек, человек выдающийся по силе, уму, искренности»...²). В том же году в письме к Н. Н. Ге Толстой опять с восторгом говорит о Герцене: «Всё последнее время читал и читаю Герцена... что за удивительный писатель! Наша жизнь русская за последние двадцать лет была бы не та, если бы этот писатель не был скрыт от молодого поколения. А то из организма русского общества вынут насильственно очень важный орган»³). Толстой считал Герцена близким себе в любви к русскому

народу, к его характеру¹). Он не мог понять, каким образом Герцен мог быть таким близким

другом Огарева, которого Толстой считал незначительным человеком и слабым поэтом²).

В беседе с А. Ф. Кони, говоря о существенных элементах, из которых складывается подлинно значительное художественное произведение. Толстой о Достоевском сказал, что у него «огромное содержание, но никакой техники»³). О «несовершенстве» техники и языка Достоевского Толстой высказывался неоднократно: «Он писал безобразно и даже нарочно некрасиво, — я уверен, что нарочно, из кокетства»⁴); «Достоевский часто так скверно писал, так слабо и недоделанно с технической стороны...»⁵). «В его произведениях тот недостаток, что он сразу высказывает всё, а дальше размазывает. Может быть, это потому, что ему деньги нужны были»⁶).

В отрицательной оценке Толстым техники и языка Достоевского, столь ясно субъективной и потому несправедливой, сказалась, конечно, разница поэтических культур обоих писателей. Мирозерцание Достоевского и внутренний строй его личности вызвали у Толстого сложное к себе отношение. Видимо, Толстой очень ценил большую работу духа и напряженность религиозных исканий, которые были так характерны для Достоевского, но положительная система его воззрений была Толстому чужда, тем более, что Толстой и не усматривал у Достоевского положительных, до конца доработанных воззрений. Вскоре после смерти Достоевского Толстой писал Н. Н. Страхову в ответ на его скорбное

223

письмо по поводу этой кончины: «...Как бы я желал сказать всё, что я чувствую о Достоевском! Вы, описывая свое чувство, выразили часть моего. Я никогда не видал этого человека и никогда не имел прямых отношений с ним; и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый близкий, дорогой, нужный мне человек... И вдруг читаю — умер! Опора какая-то отскочила от меня. Я растерялся, а потом стало ясно, как он мне был дорог, и я плакал и теперь плачу. На-днях, до его смерти, я прочел «Униженные и оскорбленные» и умилялся»¹). А через два с лишним года, отвечая тому же Страхову на его известное письмо, крайне отрицательно характеризующее Достоевского, Толстой писал уже следующее: «Письмо ваше очень грустно подействовало на меня, разочаровало меня. Но я вас вполне понимаю и, к сожалению, почти верю вам. Мне кажется, вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми — преувеличенного его значения и преувеличения по шаблону, возведения в пророка и святого человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы, добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, который весь — борьба». И далее речь о том, что Достоевский, в противоположность Тургеневу, человек «с заминкой», подобно тому, как бывают с заминкой лошади-красавицы, с виду очень дорогие, но которым из-за «заминки» цена — грош²).

Много лет спустя, услышав признание В. Ф. Булгакова (1907 г.), что Достоевский его любимый писатель, Толстой сказал: «Вот как! Напрасно, напрасно! У него так всё спутано — и религия, и политика... Но, конечно, это настоящий писатель, с истинно-религиозным исканием, не как какой-нибудь Гончаров»³). Просматривая выбранные тем же Булгаковым мысли Достоевского (1910 г.),

Толстой сказал о них: «Не сильны, расплывчаты. И потом какое-то

224

мистическое отношение... Христос, Христос!.. У Достоевского нападки на революционеров нехороши: он судит о них как-то по внешности, не входя в их настроение»¹).

Но при всем том Достоевского, как писателя, Толстой расценивал, большей частью, высоко за «огромное содержание» его художественных созданий, хотя и тут не всегда был к нему ровен. Так, в 1885 г. он говорил: «Записки из мертвого дома» прекрасная вещь, но остальные произведения Достоевского я не ставлю высоко. Мне указывают на отдельные места. Действительно, отдельные места прекрасны, но в общем, в общем — это ужасно! Какой-то выделанный слог, постоянная погоня за отысканием новых характеров, и характеры эти только намеченные²). Но по воспоминаниям Г. П. Данилевского, относящимся к тем же 80-м гг., «наиболее сочувственно граф отозвался о Достоевском, признавая в нем неподражаемого психолога-сердцевода и вполне независимого писателя»³). Ту же высокую оценку Достоевского как психолога находим и в письме Толстого к Страхову от 3-го сент. 1892 г.⁴). Выше всего из его художественных произведений Толстой всегда ставил «Записки из мертвого дома», очевидно, за ту силу христианской любви, всепрощения и участия к падшему человеку, какие присущи «Запискам». О своей исключительно высокой оценке их Толстой писал Страхову, говоря, что он не знает лучшей книги во всей новой литературе, включая Пушкина⁵). О ней сочувственный отзыв в трактате «Что такое искусство?», два рассказа из нее — «Орел» и «Смерть в госпитале» вошли в «Круг чтения». Как мы видели выше, Толстой «умилялся», читая «Униженных и оскорбленных»; высоко расценивал он, хотя и с оговорками, «Преступление

225

и наказание¹). Когда однажды Толстой услышал о том, что «Царя Федора Иоанновича» Ал. Толстого сравнивают с «Идиотом» Достоевского, он энергично запротестовал, сказав, что «Мышкин — это бриллиант, а Федор Иванович — грошевое стекло»²). К «Братьям Карамазовым» у Толстого было неровное отношение. В 1883 г. он жаловался, на то, что не мог роман дочитать до конца. Недостаток его он видел в том, что все действующие лица, начиная с 15-летней девочки, говорят одним языком, языком самого автора, притом каким-то непонятным, деланным³). В 1892 г. он писал Софье Андреевне: «Читаем вслух Карамазовых и очень мне нравится»⁴). Перед самым уходом и смертью Толстой очень много читал Достоевского, особенно «Братьев Карамазовых» и, судя по записям в дневнике, находил в этом романе немало недостатков⁵). А за 6 дней до ухода Толстой говорил В. Ф. Булгакову: «Я читал «Братьев Карамазовых», вот что ставят в Художественном театре. Как это нехудожественно! Прямо нехудожественно. Действующие лица делают как раз не то, что должны делать... И все говорят одним и тем же языком... Есть отдельные места, хорошие, как поучения этого старца, Зосимы... Очень глубокие. Но неестественно, что кто-то об этом рассказывает. Ну, конечно, великий инквизитор... Я читал только первый том, второго не читал»⁶).

С Островским Толстого связывали отношения дружбы и взаимного расположения. Не скрывая от себя недостатков своего друга, Толстой всё же ценил его за простоту, русский склад жизни, за большое дарование, самобытность

226

натуры и независимость¹). Из его драматических произведений он особенно высоко ценил ранние вещи. «Свои люди — сочтемся» Толстой считал «прекрасной» пьесой, «Доходное место» — «лучшим произведением» Островского²). В письме к Боткину «Доходное место» Толстой расценивает как самое значительное из того, что написал Островский; он видит в этой комедии ту же мрачную глубину, тот же сильный протест против современного быта, что и в «Свои люди — сочтемся». Вся комедия — чудо! Островский не шутя гениальный драматический писатель» — восклицает Толстой³). Такую же высокую оценку комедии дает он и в своем письме к Островскому, считая, что эта пьеса «огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения и по безукоризненному лицу Юсова»⁴). Любил очень Толстой и народную драму Островского «Не так живи, как хочется»⁵). О «Грозе» же (в письме к Фету) он отозвался отрицательно: «Гроза Островского есть по-моему плачевное сочинение, а будет иметь успех»⁶). Нравились Толстому и «Шутники», которых он видел на сцене московского Малого театра, и которые тронули его до слез⁷). «На всякого мудреца довольно простоты» Толстой ценил невысоко и не считал эту пьесу характерной для Островского⁸). Не любил он и его драматических хроник, считая их подражаниями Шекспиру (см. «Что такое искусство?», «О Шекспире и о драме»).

227

«Свои люди — сочтемся», «Не так живи, как хочется» хвалил Толстой и позднее, точно так же, как и «Бедность не порок». «Драматическую деятельность Островского — вспоминает В. Ф. Лазурский (1894 г.) — Толстой вообще делил на две половины. Первую он ставил высоко, особенно комедии «Свои люди сочтемся», «Бедность не порок» и народную драму «Не так живи, как хочется». Его трогал конец комедии «Свои люди — сочтемся», когда Большов падает с высоты своего величия, вызывая жалость зрителя к себе и негодование на Подхалюзина за его жестокость. Комедию «Бедность не порок» Толстой особенно любил. Ему в ней нравилась и веселая купеческая пирушка, и Любим Торцов. С технической стороны эта комедия сделана, по его мнению, безукоризненно, без сучка и задоринки»¹). В беседе с В. И. Репиной в 1898 г. Толстой сказал: «Из пьес Островского самая ценная, живая вещь — это «Свои люди — сочтемся»²). К «Грозе» у него осталось такое же отрицательное отношение, как и раньше. Но на этот раз Толстой аргументировал недовольство пьесой, исходя из своих нравственных взглядов на вещи: «Хваленой «Грозы» я не понимаю. Зачем было изменять жене и почему ей надо сочувствовать, тоже не понимаю». За одно он высказался и о «Горячем сердце», как о слабой, выдуманной пьесе³). Коренным образом изменил Толстой лишь свой взгляд на «Доходное место», которое ему первоначально так понравилось. В 1894 г. он говорил: «Падение Островского начинается тогда, когда из желания угодить либеральной критике он стал писать такие вещи, как «Доходное место», и громить темное царство. Жадов, этот студент-резонер, из рук вон плох. Он сделан слишком по рецепту, с ярлычком»⁴). Этот позднейший отзыв о

«Доходном месте» в устах Толстого, конечно, понятнее, чем его первоначальные восторженные суждения о пьесе.

228

Наконец, в мае 1896 г., в разгар работ по организации издательства «Посредник», Толстой через В. Г. Черткова обращается к Островскому с просьбой дать для «Посредника» что-либо из его работ «нравственного содержания». В письме своем, уже не заставшем Островского в живых, Толстой писал: «Из всех русских писателей ни один не подходит ближе тебя к этим требованиям, и потому мы просим тебя разрешить печатание твоих сочинений в нашем издании и писать для этого издания, если бог тебе положит это на сердце... Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь в действительности тем, что ты есть, — несомненно общенародным, в самом широком смысле, писателем»¹).

О других писателях, выступивших в литературе в период от 50-х до 70-х гг., Толстой высказывался реже и не столь систематически. Они интересовали его гораздо меньше, чем писатели предшествующей эпохи, его сверстники и предшественники. Те идейные увлечения, какими жила русская интеллигенция, в том числе и писательская, в эту пору, и те общественные и политические идеологии, какими характеризовались, напр., 60-е годы, были чужды Толстому. Вот почему даже очень талантливых представителей т. н. обличительной, а затем народнической литературы он или отрицал, как серьезных художников, или принимал их с большими оговорками. Это относится прежде всего к Щедрину, которого в самом начале его литературной деятельности Толстой поставил ниже Островского в изображении мира взяточников-чиновников²). В 80-х гг., читая Щедрина, он в своем дневнике по поводу него делает

229

или неодобрительные или снисходительные записи¹). Тогда же, в беседе с А. Ф. Кони, Толстой утверждает, что ирония и сатира Щедрина не найдут себе отклика в массе. «Для того, чтобы вполне оценить Щедрина, — говорил он, — нужно принадлежать к особому кругу читателей, печень которых увеличена от постоянного раздражения, как у страсбургского гуся»²). И почти одновременно с этим Толстой приглашает Щедрина сотрудничать в «Посреднике» и пишет ему очень лестное письмо по поводу его дарования, которое может принести пользу миллионам читателей: «У вас есть всё, что нужно: сжатый, сильный настоящий язык, характерность, оставшаяся у вас одних, не юмор, а то, что прозводит веселый смех, и по содержанию — любовь и потому знание истинных интересов жизни народа... Вы можете доставить миллионам читателей драгоценную, нужную нам и такую пищу, которую не может дать никто, кроме вас»³). О своей любви к Щедрину Толстой говорил в 1883 г. Г. А. Русанову. Тогда же он хвалил «Современную идиллию» за ее «великолепный, чисто народный, меткий слог»⁴).

В 1894 г. о Щедрине Толстой высказался опять сдержанно. Он находил его произведения слишком длинными и утомительными, многие сказки — особенно аллегорические —

невыдержанными, о «Господах Головлевых» сказал, что забыл их. Лучше других считал последние вещи, напр., «Пошехонскую старину»⁵). В 1901 г. Марья Львовна Толстая писала А. Б. Гольденвейзеру, что она вслух с отцом читает «Господ Головлевых», и они нравятся Толстому⁶). В 1909 г. Толстой о Щедрина опять высказывается несочувственно: «Le secret d'être ennuyeux, c'est tout dire Про Щедрина это вполне можно сказать. Он всегда договаривается до конца. Я никогда не могу читать его»⁷). Наконец,

230

в 1910 г., говоря о зыбкости и непрочности писательских репутаций, Толстой по поводу Щедрина сказал: «...Странно читать: пишут об нем, как о великом писателе, а кто теперь его читает?»¹).

Таким образом суждения Толстого о Щедрина отличались неустойчивостью и порой непоследовательностью. Видимо, он и не стремился к этой последовательности и обоснованности высказываний о писателе, который занимал его, в сущности, очень мало. То же приходится сказать и об отношении Толстого к Глебу Успенскому. В 1883 г., в беседе с Г. А. Русановым, он высоко ценил у Г. Успенского прекрасное изображение народа, но упрекал писателя за то, что он увлекается публицистикой и «постоянно примешивает разные идейки свои, и идейки — довольно мелкие, не глубокие»²). В 1894 г. о Гл. Успенском Толстой высказался так: «Талант очень узкий и односторонний. Глеб Успенский утомительно однообразен: у него вечно один и тот же язык. По моему мнению, Николай Успенский гораздо талантливее. У этого был юмор, и некоторые его картинки чрезвычайно живо схвачены. У Глеба есть еще один крупный недостаток, свойственный всей этой компании — Щедрина и их критикам: все они чего-то не договаривают, скрывают от читателя»³). В другой раз Толстой доказывал энергично, что Успенский писал на тульском языке, и никакого таланта у него не было. А через некоторое время о нем же он говорил: «Вот — писатель! Он силой искренности своей Достоевского напоминает, только Достоевский политиканствовал и кокетничал, а этот — проще, искреннее». Изобличенный в противоречивой оценке, Толстой сказал: «Он писал плохо. Что у него за язык? Больше знаков препинания, чем слов. Талант — это любовь. Кто любит, тот и талантлив. Смотрите на влюбленных, — все талантливы!»⁴). Из прочих

231

писателей-народников Толстой выделял лишь Слепцова, жалея, что его совершенно забыли¹). Невысокого мнения был Толстой и о тех писателях, которые, стоя вне тенденциозной народнической литературы, старались воспроизводить в своих произведениях язык и быт народа. К числу таких писателей принадлежал и Мельников-Печерский, которого Толстой зачислял в один ряд с Салиасом: «Салиаса и Мельникова я читать не могу — говорил он. — Это противное подражание простонародному языку. Слащавое, деланное, фальшивое отношение к народу немислимо»²).

Известная противоречивость наблюдается у Толстого в отношении к Лескову. Толстой высоко ценил внутренний строй его личности, содержание его творчества, особенно последнего периода, когда Лесков стал очень близок к религиозному мирозерцанию Толстого; некоторые вещи Лескова приводили Толстого в восхищение, особенно рассказ «Под Рождество обидели»,

вошедший в «Круг чтения», но при всем том основным недостатком этого писателя Толстой считая искусственность в сюжете и языке и «злоупотребление словечками», излишнюю красочность образов, отсутствие чувства меры, — недостатки, проистекавшие, впрочем, как думал сам Толстой, от избытка темперамента и таланта и от великолепного, «до фокусов», знания языка³).

Из писателей следующего поколения Толстой наввысоко расценивал Мамина-Сибиряка, Гарина, Вас. Ив. Немировича-Данченко, выше их ставил Авсеенка, Маркевича, Боборыкина. Имя Мачтета у него было чуть ли не ругательным словом⁴). При всем своем большом уважении к Короленку, как к человеку, Толстой и его, как художника, расценивал не

232

высоко. Ему не нравились ни «Сон Макара», ни рассказ «В дурном обществе», который он считал фальшивым и выдуманным, а «В ночь под светлый праздник» Толстой осудил за то, что в нем бродяга бежит из тюрьмы в пасхальную ночь через стену, освещенную яркой луной, между тем как христианская Пасха празднуется после полнолуния¹). Такое щепетильное требование точности и правдоподобия в описаниях очень характерно для Толстого. Он подмечал не раз отступления от того, что бывает в реальной действительности, не только у Мельникова-Печерского или Короленка, но у Пушкина, Лермонтова, Фета.

С неизменной симпатией относился Толстой к творчеству Гаршина с самого начала его литературной карьеры. Он выделял его среди других писателей и, когда заговаривал о нем, говорил с явным воодушевлением²). Высоко ценил Толстой и Эртеля. Еще в 1889 г. он в письме к В. Г. Черткову с сочувствием отозвался о «Рассказах Ивана Федоровича», изданных вслед затем «Посредником». Их похвалил Толстой и за содержание и за язык «прекрасный краткий и ясный»³). Когда в 1908 г. вдова Эртеля попросила Толстого написать предисловие к издававшемуся собранию сочинений ее мужа, Толстой с увлечением стал перечитывать «Гардениных», восхищаясь в них мастерством языка и прекрасным знанием народной жизни. Эртель, по

233

мнению Толстого, был талантливее Лескова¹). В 1909 г. было написано просимое предисловие, напечатанное при 5-м томе собрания сочинений Эртеля. И здесь Толстой отмечает у автора «Гардениных» такое знание народного быта, какого не встретишь ни у одного другого писателя, и «удивительный по верности, красоте, разнообразию и силе народный язык». «Такого языка не найдешь ни у старых, ни у новых писателей» — убежденно заявляет Толстой и рекомендует обратиться к Эртелю всякому, кто хочет узнать народ, не живя с ним.

Как художник, очень привлекал Толстого и Чехов, за творчеством которого он внимательно следил и о произведениях которого часто и охотно говорил²). Несмотря на неоднократно высказывавшееся Толстым убеждение в том, что «каждый большой художник должен создавать и свои формы», что эти формы могут быть бесконечно разнообразны³), он никак не мог примириться с теми новыми формами драмы, которые принес с собой Чехов. Драматургия Чехова шла вразрез с установившимися представлениями Толстого о существовании драматического

жанра, в общем очень традиционными. Драма — по его взглядам — совсем особый вид литературы, имеющий свои непреложные законы, в ней должно быть непременно действие и должен быть узел, центр, из которого всё бы исходило и к которому всё сходилось бы. Всё это есть, подчеркивал Толстой, у несимпатичного ему Шекспира и этого нет у Чехова⁴). Но не принимая новаторства Чехова в области драмы, Толстой как раз ценил чеховскую новеллу именно за ее новаторство. Восхищаясь художественной манерой Чехова, называя его «несравненным художником», он говорил: «Чехова, как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мной.

234

У Чехова своя собственная форма, как у импрессионистов»¹). В другой раз Толстой сказал: «Он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде! Его язык — это необычайный язык»²). Несколько раз Толстой ставил в заслугу Чехову изумительное чувство меры, удерживавшее его от лишних подробностей; всё у него было на месте³).

Незадолго до смерти Толстой так определял писательскую манеру Чехова: «У Чехова и вообще у современных писателей развилась необыкновенная техника реализма. У Чехова всё правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа. Он кидает как будто беспорядочно словами и, как художник-импрессионист, достигает своими мазками удивительных результатов»⁴).

Целый ряд рассказов и повестей Чехова отмечались Толстым как вещи первостепенного художественного значения. Но теперь одной лишь художественности Толстому уже было недостаточно, и он неоднократно упрекает Чехова за отсутствие значительного внутреннего содержания в его произведениях, за то, что у него нет положительного мирозерцания. «Ужасно то, что все эти пишущие, и Потапенки, и Чеховы, и Золя, и Мопассан даже не знают, что хорошо, что дурно; большей частью, что дурно — то считают хорошим, и этим, под видом искусства, угощают публику, развращая ее» — пишет Толстой в 1892 г. своей жене⁵). Это свое мнение о слабости и шаткости нравственного мирозерцания Чехова Толстой высказывал и впоследствии несколько раз, вплоть до 1910 г.⁶).

235

В 1905 г. Толстой написал предисловие к чеховской «Душечке», которая, наряду с «Беглецом», вошла в «Круг чтения». В этом предисловии он восторженно отзываясь о рассказе, полном высокого нравственного смысла, вытекающего из него вопреки воле и намерению автора. Автор хотел осудить и скомпрометировать Душечку, но, как истинный художник, он, верный бессознательному художественному чутью, так обрисовал свою героиню, что она вышла у него не только оправданной, но и превознесенной, как женщина, жена и воспитательница ребенка. Нравственная значительность рассказа, идущая вразрез с тем, что хотел на самом деле сказать и показать автор, — для Толстого, разумеется, была лучшим показателем того морального индифферентизма и склонности к иронии, за которые он упрекал Чехова как художника и мыслителя. Толстой мог помириться с сатирой, с сарказмом, потому что усматривал в них прежде всего сильное душевное движение и писательский темперамент, но не мирился с

иронией, как с продуктом скептицизма и морального безучастия к тому, о чем автор говорил и писал. И потому-то понятна его реплика — незадолго до смерти — по поводу взглядов Чехова на интеллигенцию: «Всё это — только следствие известной склонности к иронии. Это не сатира, которая исходит из определенных требований, а только ирония, ирония, ни на чем не основанная»¹).

Беллетристы, вступившие в литературу после Чехова, в большинстве случаев, не располагали к себе Толстого. «Я постоянно боюсь попасть в роль тех стариков, — говорил он в 1902 г., — которые теряют способность ценить настоящее и понимать его. Но я стараюсь и положительно не могу найти прелесть в современном направлении искусства». Толстой упрекал новейшую литературу за то, что она отошла от тех высших нравственных начал, которым служили прежние русские писатели: «Какое полное отрицание нравственных начал! — продолжал он. — Можно распутничать, можно грабить, можно убивать, для личности нет никаких преград, всё дозволено»²). По разным поводам Толстой отмечал неоднократно

236

это нравственное заболевание русской литературы в связи с произведениями Горького, Л. Андреева, Куприна, Арцыбашева. Но, высказываясь о текущей беллетристике, он все же значительно чаще подчеркивал ее чисто художественную несостоятельность. Горький и Л. Андреев осуждались им больше всего за то, что в их произведениях он чувствовал фальшь, надуманность, отсутствие чувства меры, неестественность в обрисовке характеров, слабое чутье языка. Так, среди собственноручных отметок Толстого во 2-м томе рассказов Горького изд. 1901 г. несколько раз встречаются замечания о том, что то или иное место «фальшиво», «отвратительно»¹). В беседе с самим Горьким Толстой говорил ему: «Везде у вас заметен петушиный наскок на всё... Потом — язык очень бойкий, с фокусами, это не годится... Вы очень много говорите от себя, потому-то у вас нет характеров, и все люди — на одно лицо. Женщин вы, должно быть, не понимаете, они у вас не удаются, ни одна. Не помнишь их»²). За год до смерти, перечитывая Горького, Толстой, на ряду с большим талантом, отмечает в своем дневнике всё те же, по его мнению, присущие Горькому фальшь и неестественность³). Однако, всё же Толстой считал заслугой Горького то, что он открыл никем до него не изображавшийся мир оборванцев и босяков, как в свое время Тургенев и Григорович открыли мир крестьянский⁴).

Приблизительно так же, как и Горького, расценивал Толстой и Л. Андреева, которого он читал особенно много и внимательно, о чем свидетельствуют многочисленные его пометки на полях андреевских книг. И тут очень частые попреки за реторику, фальшь, вычурность и безвкусию — на ряду с нередкими, однако, положительными оценками отдельных удачных мест. Словесные оценки часто сопровождались и цифровыми — по пятибальной системе. Произведения Л. Андреева первого периода, кстати сказать, обнаруживающие

237

на себе нередко следы влияния Толстого, ему нравились больше, чем вещи последующие¹). Арцыбашева и Серафимовича Толстой считал писателями более талантливыми, чем Л. Андреев²). Сочувственно отзывался он и о Дорошевиче, противопоставляя ему, как

отрицательную величину, Амфитеатрова³).

Выше всех из новейших писателей Толстой ценил Куприна⁴), подчеркивая точность и образность его языка⁵), большое чувство меры, прекрасное знание описываемого им быта⁶). Больше всего у Куприна нравились Толстому такие вещи, как «Ночная смена», «Allez», «Поединок» и, естественно, возмущала и шокировала «Яма»⁷).

Наконец, следует отметить сочувственное отношение Толстого к писателям — выходцам из крестьян — к Тищенко⁸), Л. Семенову⁹) и особенно к С. Т. Семенову, которого он считал еще неоцененным по заслугам. Язык его, меткий и простой, всегда восхищал Толстого¹⁰). Рассказы Л. Семенова и С. Т. Семенова Толстой, как известно, снабдил своими очень сочувственными предисловиями.

Как нетрудно видеть, в поле зрения и внимания Толстого была почти вся русская литература XIX и начала следующего столетия, во всяком случае, наиболее значительные ее факты. Многочисленность и многообразие его высказываний

по литературным поводам свидетельствует о том, какое большое место художественная литература занимала в его сознании и в духовном обиходе. Не только в пору юности, но и глубоким старцем он внимательно, часто с карандашом в руках, читает и перечитывает новинки текущей беллетристики и отзывается о них иногда с похвалой, иногда с порицанием, но почти всегда возбужденно, порой страстно, обнаруживая живую заинтересованность в судьбах художественного слова. Относясь, в силу всего своего духовного склада, большей частью, равнодушно или даже отрицательно к стихотворной поэзии, Толстой высказывался о ней реже и пристрастнее в сторону ее отрицания, чем о прозе. Многие ценное и яркое в области русского стихотворства прошло мимо внимания Толстого или осуждалось им огульно. Причина этого в том, что содержательная сторона художественного произведения у Толстого играла существенную роль. А большинство русских поэтов, особенно начиная с эпохи символизма, как раз этой стороной своего творчества были Толстому глубоко чужды. Тем менее могла привлечь Толстого изысканная стихотворная техника, раз она его, воспитанного на старых образцах поэзии, вообще занимала лишь в редких случаях. Но нельзя забывать хотя бы того, что редкий из писателей-беллетристов поры Толстого так глубоко воспринял и оценил поэзию Тютчева, Пушкина и Фета, как это сделал Толстой. Что же касается беллетристики, то тут всё наиболее ценное и неоспоримое, за немногими исключениями, было Толстым продуманно и взвешено. И многие, если не большинство суждений Толстого о русских писателях-прозаиках отличаются и силой убедительности, и зоркостью взгляда. Нравственная сила художественного создания была тем исходным пунктом, который определял собой отношение Толстого к прозе еще в большей мере, чем к стиху. Но не одной лишь моральной меркой мерил Толстой значение художественного произведения. Он требовал, чтобы все три элемента, которые он находил в подлинном создании искусства — содержание, форма и авторская искренность, — были взаимно уравновешены. Мало того: несмотря на всю категоричность сугубо нравственных и религиозных

требований от искусства.

239

заявленных в трактате «Что такое искусство?», Толстой до последних дней своей жизни высоко расценивал и хвалил и такие произведения наших прозаиков, в которых он и не находил глубины и серьезности содержания, но живо чувствовал чисто эстетические достоинства и большие поэтические достижения. Так было в отношении Чехова, Куприна.

Однажды — в 1902 г. — Толстой сказал: «Я много за последнее время думал об этом: искусство существует двух родов, и оба одинаково нужны — одно просто дает радость, отраду людям, а другое поучает их»¹⁾). Это признание Толстого всегда нужно иметь в виду при суждении об его эстетических взглядах: оно вносит значительную поправку в прямолинейно-принципиальные положения, выраженные в трактате об искусстве. Присущая Толстому, как и всякому большому художнику, способность непосредственно отзываться на всё подлинно ценное в сфере художественной культуры, независимо от моральных и религиозных мерок, неизбежно нарушала те односторонне-мировоззрительные схемы, которые так часто клались им в основу его суждений о роли и значении искусства.

Сноски

Сноски к стр. [185](#)

¹⁾ За представление мне ряда своих выписок из мемуарной литературы о Толстом приношу благодарность моему слушателю, студ. А. Н. Ростовцеву.

Сноски к стр. [187](#)

¹⁾ Д. Маковицкий. Яснополянские записки, 1, М., 1922, стр. 16.

Сноски к стр. [188](#)

¹⁾ Как на образчик расхождения между тем, что думал о писателе Толстой, и как он отзывался о нем в личных своих письмах к нему, можно привести следующий факт, сообщаемый С. Т. Семеновым в его «Воспоминаниях о Толстом» (СПб, 1912, стр. 112): «Я только-что прочитал «Взбаламученное море» Писемского, показавшееся мне мало художественным. Но при издании Писемского было приложено письмо Льва Николаевича, полное любезностей по адресу Писемского. Л. Н. объяснил, что это был обычный акт вежливости, и что он никогда Писемского большим писателем не считал». Письмо это напечатано П. А. Сергеенком: Письма Л. Н. Толстого 1848—1910. М., 1910, стр. 96—97.

²⁾ Дневник молодости Л. Н. Толстого. Т. I. 1847—1852. М. 1917, стр. 78—79.

Сноски к стр. [189](#)

¹⁾ Полн. собр. соч. Толстого под ред. П. И. Бирюкова, т. XIII, М., 1913, стр. 167—169. В дальнейшем ссылки на это именно издание сочинений Толстого.

Сноски к стр. [190](#)

¹⁾ Там же, стр. 212—213.

²⁾ Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 110—111.

³) П. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, изд. 3-е, т. I. М. 1923, стр. 46.

Сноски к стр. [191](#)

¹) См. Дневники С. А. Толстой. 1860—1891. М., 1928, стр. 30; Д. Маковицкий. Яснополянские записки, II, М., 1923, стр. 25; М. Горький. Воспоминания о Толстом. Пб., 1919, стр. 16—17.

²) В указанном списке авторов, влиявших на Толстого в возрасте от 20 до 35 лет, стоит и Кольцов, степень влияния которого обозначена словом «большое» (П. Бирюков. Биография Толстого, т. 1, стр. 60). Читая Кольцова в 1857 г., Толстой записывает в своем дневнике под 26-м июля: «Читал Кольцова. Прелесть и сила необъятная» (Н. Гусев. Толстой в молодости, М., 1927, стр. 416). О равнодушии Толстого к Кольцову, Никитину и Шевченку см. в Воспоминаниях о Л. Н. Толстом В. Лазурского. М., 1911, стр. 47—48. О высокой оценке Толстым Никитина и Сурикова см. в Воспоминаниях С. Т. Семенова, СПб, 1912, стр. 77—78.

³) См. статью Т-го «Яснополянская школа в ноябре и декабре» (напечат. в 1862 г.). Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 168; его же письмо к Н. Н. Страхову от 28 янв. 1878 г. Толстовский Музей, т. II, СПб, 1914, стр. 145.

⁴) Из произведений старинной русской литературы Толстой, видимо, высоко ценил лишь Житие протопопа Аввакума, которого он считал превосходным стилистом. Это сведение извлечено из неопубликованных дневников В. Ф. Лазурского, приготовленных к печати запись 29 дек. 1895 г.).

⁵) Д. Маковицкий. Яснополянские записки, II, стр. 24—25.

Сноски к стр. [192](#)

¹) В. Булгаков. Лев Толстой в последний год его жизни. М. 1920, стр. 113.

²) Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1912, стр. 67.

³) Д. Маковицкий. Яснополянские записки, II, стр. 43.

Сноски к стр. [193](#)

¹) Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 237. Разрядка моя В беседе с В. Г. Малахией-Мирович Толстой сказал: «Да, я стихов и вообще не люблю... Одно на тысячу, нет на 10.000, да и не на 10.000. одно на 100.000 стихотворений годно для прочтения»... В. Г. Малахиева-Мирович. «В Ясной Поляне». Сборник воспоминаний о Л. Н. Толстом. М., 1911, стр. 167.

²) В. Булгаков, указ. соч., стр. 172.

³) Слова Л. Н. Толстого, записанные С. Ал. Стахович. Толстой и о Толстом. Новые материалы, ред. Н. Гусева, I, М., 1924, стр. 64.

⁴) Т. Сухотина-Толстая. Друзья и гости Ясной Поляны. М., 1923, стр. 13—1

Сноски к стр. [194](#)

¹) Н. Гусев. Неизданные письма Л. Н. Толстого к Фету. Печать и революция, 1927, № 6, стр. 56—57.

²) Н. Гусев. Там же, стр. 55. Такое же ничем неоправданное придирчивое отношение обнаружил Толстой однажды и к стихотворению Ф. Сологуба «Я люблю мою темную землю»... См. В. Малахиева-Мирович, указ. статья, стр. 166.

³) А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I, М., 1922, стр. 319.

Сноски к стр. [195](#)

¹) Там же, стр. 315.

²) А. Фет. Мои воспоминания, т. II, М., 1890, стр. 264.

³) А. Кони. На жизненном пути. т. II. СПб., 1912, стр. 22—23. В общих чертах ту же мысль Толстой высказал и в

предисловии к крестьянским рассказам С. Т. Семенова (Полн. собр. соч., т. XIX, стр. 229).

Сноски к стр. [196](#)

- ¹⁾ Дневники С. А. Толстой, стр. 35.
- ²⁾ Письма Л. Н. Толстого 1848—1910. Собр. и ред. П. А. Сергеенко, т. I, М., 1910, стр. 97.
- ³⁾ Воспоминания детства. Полн. собр. соч., т. I, стр. 263.
- ⁴⁾ А. Стахович. Ключки воспоминаний. Толстовский ежегодник, 1912, стр. 33.
- ⁵⁾ Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 163.
- ⁶⁾ Там же, стр. 195. Ср. еще А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 216—217.
- ⁷⁾ Слова Л. Н. Толстого, записанные С. А. Стахович. Толстой и о Толстом, I, стр. 64.
- ⁸⁾ Гольденвейзер, т. I, стр. 86, 96, 117, 202, Гусев, стр. 168, Булгаков, стр. 303, 344.

Сноски к стр. [197](#)

- ¹⁾ Ср. записи в дневнике 8 июля 1854 г.: «В Пушкине меня поразили Цыгане, которых странно, я не понимал до сих пор», и 4 июня 1856 г.: «Читал Пушкина 2-ю и 3-ю часть «Цыгане» — прелестно, как и в первый раз, остальные поэмы, кроме «Он.», ужасная дрянь. Цитирую по книге Н. Апостолова. Лев Толстой и его спутники. М., 1928, стр. 7.
- ²⁾ Полн. собр. соч., т. I, стр. 253.
- ³⁾ Письмо к А. А. Толстой от 5 окт. 1862 г. «Толстовский музей», I, стр. 180. Пушкинское «Воспоминание» Толстой причислял к тем стихотворениям, которые попадают один раз на 100.000 стихов — ненужных и негодных для прочтения. «Это стихи — говорил он, — и таких стихов пять, много десять на всем свете». Малахиева-Мирович, указ. статья, стр. 167.
- ⁴⁾ Ср. запись в дневнике 8 июля 1854 г. об этом стихотворении: «Это восхитительно. А отчего? Подите, объясните, после этого поэтическое чувство». Н. Апостолов, ук. соч., стр. 7.

Сноски к стр. [198](#)

- ¹⁾ Н. Гусев. Толстой в расцвете художественного гения, стр. 114. В дневниках С. А. Толстой читаем: «Именно всё это последнее время он перечитал бездну драматических произведений — и Мольера, и Шекспира, и Пушкина «Бориса Годунова», которого и не хвалит и не любит», (стр. 31). Ср. еще А. Гольденвейзер, ук. соч., I, стр. 60:
- ²⁾ Запись в дневнике 31 окт. 1853 г. Ср. Н. Гусев. Л. Н. Толстой в молодости, стр. 202.
- ³⁾ Новый сборник писем Л. Н. Толстого. Собрал П. А. Сергеенко, ред. А. Е. Грузинского. М., 1912, стр. 13.

Сноски к стр. [199](#)

- ¹⁾ С. А. Берс. Воспоминания о Л. Н. Толстом. Смоленск, 1894, стр. 37; В. Лазурский, стр. 47; А. Гольденвейзер, I, стр. 216—217, II, стр. 305; В. Булгаков, стр. 331—332.
- ²⁾ См. дневники С. А. Толстой, стр. 35; П. Сергеенко. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. М., 1898, стр. 72; Ф. Н. Булгаков. Гр. Л. Н. Толстой и критика его произведений — русская и иностранная, Пб., 1897, стр. 86.
- ³⁾ П. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, т. 1, стр. 137.
- ⁴⁾ Толстой и его спутники, стр. 15—19.
- ⁵⁾ Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, т. II, М., 1911, стр. 102.

Сноски к стр. [200](#)

¹⁾ Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой, стр. 35.

²⁾ Вблизи Толстого, т. I, стр. 38.

³⁾ Г. Русанов. Поездка в Ясную Поляну. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 69.

⁴⁾ Ср. В. Назарьев. «Жизнь и люди былого времени». Историч. вестник, 1890, XI, стр. 113; Д. Маковицкий. Яснополянские записки, II, стр. 44.

⁵⁾ П. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, т. I, стр. 60.

⁶⁾ Дневник молодости Л. Н. Толстого, т. I. Примечание В. И. Срезневского, стр. 247. Лишь однажды у Толстого мы встречаемся с не особенно высокой оценкой Лермонтова: «Форма хороша, но настоящего содержания мало. Всё наносное, искусственно выдуманное, хотя у него была способность проникать в самую душу... Пушкин был гораздо выше, у него было больше настоящей художественности». С. Т. Семенов. Воспоминания О Л. Н. Толстом, стр. 39.

Сноски к стр. [201](#)

¹⁾ О „Silentium“ незадолго до смерти Толстой говорил: «Что за удивительная вещь! Я не знаю лучше стихотворения». (А. Гольденвейзер, ук. соч., II, стр. 303). «Это — образец тех стихотворений, в которых каждое слово на месте» (В. Булгаков, ук. соч., стр. 341).

²⁾ А. Кони. «На жизненном пути», т. II, стр. 19.

³⁾ А. Вольтинский. Литературные заметки. Северный вестник, 1896, № 7, стр. 240.

⁴⁾ В. Репина. Моя встреча с Л. Н. Толстым 9 февр. 1898 г. в Петербурге. Толстой. Памятники творчества и жизни, в. 2-й, стр. 18.

⁵⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 45—47.

⁶⁾ А. К. Черткова. Из воспоминания о Л. Н. Толстом. Толстой и о Толстом. II, стр. 98—99.

⁷⁾ Воспоминания гр. А. А. Толстой Толстовский музей, I, стр. 35.

⁸⁾ См. С. Толстой). Л. Н. Толстой о поэзии Ф. И. Тютчева. Толстовский ежегодник за 1912, стр. 143—148.

⁹⁾ Помечены 60 стихотворений.

Сноски к стр. [202](#)

¹⁾ Обращает на себя внимание, что такие стихотворения Тютчева, как «Сумерки» и «Есть в светлости осенних вечеров...», о которых известно, что они принадлежали к числу любимых Толстым пьес, не отмечены никак. Но отсутствие пометок само по себе ничего не говорит. По свидетельству А. Е. Грузинского, обследовавшего Яснополянскую библиотеку, многие любимые и усердно читавшиеся Толстым произведения лишены каких бы то ни было пометок (Ср. А. Грузинский. Яснополянская библиотека. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 133—142).

²⁾ А. Гольденвейзер, ук. соч. I, стр. 182—183.

³⁾ Новый сборник писем Л. Н. Толстого, собр. П. Сергеенко, ред. А. Грузинского, стр. 8.

⁴⁾ Толстой и о Толстом, II, стр. 28.

Сноски к стр. [203](#)

¹⁾ Толстовский музей, т. I, стр. 101.

²⁾ Слова Л. Н. Толстого, записанные С. А. Стахович. Толстой и о Толстом, I, стр. 64—65.

³⁾ А. Гольденвейзер, ук. соч., I, стр. 24—25.

Сноски к стр. [204](#)

¹⁾ Вряд ли это так. Меньше, чем через год, Толстой говорил: «Ивана Федоровича (сына поэта, Н. Г.) я плохо помню и мало знал его; я хорошо знал и помню поэта». А. Гольденвейзер, ук. соч., II, 114. Запись 12 июля 1910 г. Разрядка моя.

²⁾ А. Гольденвейзер, ук. соч., I, стр. 290—291. Запись 13 августа 1909 г.

³⁾ Такой же «поправкой» нужно считать и позднейший отзыв Толстого о стихотворении «Последняя любовь», которое он не одобрил, сказав, что «в нем дурно то, что самое низменное чувство представляется возвышенным» (Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 90). Раньше, в конце 80-х гг., делая пометки на экземпляре стихотворений Тютчева, Толстой «Последнюю любовь» отчеркнул и отметил в ней чисто тютчевское своеобразие и присутствие чувства (Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 147).

⁴⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 45—47.

⁵⁾ См. еще статью Д. Благого. Читатель Тютчева — Лев Толстой. «Урания». Тютчевский альманах. 1803—1928. Лир, 1928, стр. 224—256.

Сноски к стр. [205](#)

¹⁾ О личных отношениях Толстого и Фета см. в книге Н. Апостолова «Толстой и его спутники», стр. 156 и сл.

²⁾ Ср. Воспоминания В. Лазурского, стр. 98, и А. К. Чертковой (Толстой и о Толстом, II, стр. 98).

³⁾ Толстой. Памятники жизни и творчества, в 4-й, стр. 37.

⁴⁾ Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, т. II, стр. 20.

Сноски к стр. [206](#)

¹⁾ Там же, т. I, стр. 107.

²⁾ Там же, т. I, стр. 121—122. Ср. еще отзывы Толстого об этом стихотворении в письмах к Фету от 11 янв. 1877 г. и от 27 янв. 1878 г. В первом письме Толстой пишет: «Со Страховым же я всегда говорю часто про вас, потому что мы родня все трое по душе» (Там же, т. II, стр. 51). Разрядка моя.

³⁾ Толстовский музей, т. II, стр. 144: «Вот вам две пары стихов — пишет Толстой:

Та трава, что вдали на могиле твоей,
Здесь на сердце, чем старе она, тем свежей.
У любви есть слова, те слова не умрут,
Нас с тобой ожидает особенный суд».

Сноски к стр. [207](#)

¹⁾ Письма Л. Н. Толстого. Собр. и ред. П. А. Сергеенко, т. II, стр. 55—57.

²⁾ Там же, стр. 56—57.

³⁾ Толстовский музей, т. II, стр. 409.

⁴⁾ Ср. В. Лазурский. Восп. о Т-м, стр. 78; В. Булгаков Л. Т. в последний год его жизни, стр. 76: «Художник, и писатель, и музыкант — дорог и интересен своим особенным отношением к явлениям жизни, дорог тем, что он не повторяется... Так и Фет». Т. А. Кузминская. «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне», ч. III, М., 1926, стр. 111; А. Гольденвейзер. Вблизи Т-го, I, 319; Илья Толстой. Мои воспоминания, М., 1914, стр. 130: «Отец говаривал про Фета, что главная заслуга его — это что он мыслит самостоятельно, своими, ни откуда не заимствованными, мыслями и образами, и он считал его, на ряду с Тютчевым, в числе лучших наших поэтов».

Сноски к стр. [208](#)

¹⁾ Полн. собр. соч. Т-го, т. XIX, стр. 246.

²) В. Лазурский. Восп. о Л. Н. Т-м, стр. 48.

³) Д. Маковицкий. Яснополянские записки. II, стр. 44.

Сноски к стр. [209](#)

¹) Н. Гусев. Неизданные письма Л. Н. Толстого к А. Фету. Печать и революция, 1927, кн. VI, стр. 55.

²) Впрочем, об одном стихотворении Полонского — «Вечная ткань» Толстой отозвался очень сочувственно. Ср. письма к Фету от 14 апр. 1877 г. (Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, I, стр. 124) и к Н. Н. Страхову от 5 апр. 1877 г. (Толстой и о Толстом. II, стр. 32).

³) Ср. письмо к Н. Н. Страхову от 3 янв. 1878 г. Толстовский музей, II, стр. 140, также А. Кони. На жизненном пути, т. II, стр. 14—15; П. Сергеенко. Толстой и его современники, М., 1911, стр. 30—31; Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 76—77.

⁴) Толстовский музей, т. II, стр. 145.

⁵) Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 76—77.

⁶) В. И. Репина. Моя встреча с Л. Н. Толстым. Толстой. Памятники творчества и жизни, в. 2-й, стр. 78.

Сноски к стр. [210](#)

¹) См. «Что такое искусство?» и «О Шекспире и о драме». Полн. собр. соч., т. XIX, стр. 80 и 186.

²) Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 94.

³) Там же, стр. 70.

⁴) Там же, стр. 85.

Сноски к стр. [211](#)

¹) М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 11. Ср. еще К. В. Волков. Наброски к воспоминаниям о Л. Н. Толстом. Толстой. Пам. жизни и творчества, в. 2-й, стр. 90.

²) См. воспоминания Бальмонта в газ. «Русь», 1908 г., № 105.

³) В. Булгаков, ук. соч., стр. 140. Отрицательный отзыв Толстого о Сологубе приведен в воспоминаниях В. Малахеевой-Мирович, ук. статья, стр. 166.

⁴) П. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, т. I, стр. 60.

Сноски к стр. [212](#)

¹) Ср. А. Гольденвейзер. Вблизи Т-го, т. I, стр. 66; С. Спиро. Беседы с Л. Н. Толстым. М., 1911, стр. 14; В. Булгаков. Л. Толстой в последний год его жизни, стр. 70. В семидесятых годах, в беседе с С. Т. Семеновым, сочувственно говоря о Корнеле и Мольере, Толстой попутно отрицательно отозвался о «Повести о том, как поссорились Ив. Ив. с Ив. Ник.»: «Появилась повесть об Ив. Ив. и Ив. Ник. Люди набросились на нее, как на свежинку, и с восторгом стали смаковать ее. А на самом деле история Ив. Ив. и Ив. Ник. вовсе неинтересна и ненужна. В литературе важно проявление высших чувств, и это-то и было задачей классического искусства» (С. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 79—80).

²) См. Н. Апостолов, ук. соч., стр. 20 и сл.

³) А. Гольденвейзер, ук. соч., I, стр. 66; Н. Апостолов, ук. соч., стр. 21.

⁴) Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, т. II, стр. 4.

Сноски к стр. [213](#)

¹) А. Гольденвейзер, ук. соч., I, стр. 168—169. Тот же отрицательный отзыв о «Женитьбе» отмечен и

Н. Гусевым. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 256.

²⁾ Н. Гусев, *ibid.*, стр. 265.

³⁾ В. Булгаков, *ук. соч.*, стр. 77.

⁴⁾ Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 58.

⁵⁾ См. Н. Апостолов, *ук. соч.*, стр. 21—22.

Сноски к стр. [214](#)

¹⁾ Там же, стр. 25. Ср. относящиеся к этому времени записи Н. Гусева (Два года, стр. 258), А. Гольденвейзера (Вблизи Т-го, I, стр. 324) и С. Спиро (Беседы с Л. Н. Толстым, стр. 13), в которых сообщаются очень сочувственные отзывы Толстого о «Выбранных местах».

²⁾ Статья и пометки впервые опубликованы в брошюре С. Спиро. Беседы с Л. Н. Толстым, М., 1911, стр. 14—18, и вновь напечатаны в Полн. собр. соч. Т-го под ред. П. Бирюкова, т. XXI, стр. 76—78. Еще ранее Толстым сделаны были пометки на другом экземпляре «Выбранных мест», не совпадающие с пометками 1909 г. Ср. А. Грузинский. Яснополянская библиотека. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 138.

³⁾ В беседе с Н. Н. Гусевым 7 марта 1909 г. Толстой говорил: «Хочется написать о Гоголе. Это суеверие искусства, как чего-то особо важного, совершенно захватило его». Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 256.

Сноски к стр. [215](#)

¹⁾ См. Н. Гусев. Толстой в расцвете художественного гения, стр. 276. В восьмидесятих годах Толстой задал С. Т. Семенову вопрос: «Вы не читали Марлинского?» И получив отрицательный ответ, сказал: «Очень жаль, там было много интересного» (С. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 80).

²⁾ Письма Л. Н. Толстого; собр. и ред. П. А. Сергеенко, I, стр. 223—224.

Сноски к стр. [216](#)

¹⁾ См. Новый сборник писем Л. Н. Толстого, собр. П. А. Сергеенко, ред. А. Е. Грузинского, стр. 2. См. об этом также в письмах Некрасова к Тургеневу (А. Пыпин. Н. А. Некрасов. СПб., 1905, стр. 130 и 155) и к Толстому (Ч. Ветринский. Некрасов в воспоминаниях современников... М., 1911, стр. 223).

²⁾ Г. Русанов. Поездка в Ясную Поляну (24—25 авг. 1883 г.). Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 59. Ср. еще запись А. Гольденвейзера в 1902 г.: «Записки охотника» — лучшее, что Тургенев написал», I, стр. 93.

³⁾ П. Сергеенко. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. стр. 35—36; А. Стахович. Ключки воспоминаний. Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 32.

Сноски к стр. [217](#)

¹⁾ Об этом свидетельствует запись в дневнике 26 окт. 1853 г. См. Н. Апостолов. Толстой и его спутники, стр. 125—126. Рассказ «Живые мощи» из «Записок охотника» вошел в «Круг чтения».

²⁾ А. Гольденвейзер, *ук. соч.*, I, стр. 66.

³⁾ Ср. записи 1909 и 1910 г.г. В. Булгакова, *ук. соч.*, стр. 152 и А. Гольденвейзера (Вблизи Толстого, I, стр. 278).

⁴⁾ Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, I, стр. 86.

⁵⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 28.

⁶⁾ Письмо к Фету от 23 февраля 1860 г. (Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, II, стр. 3—4). В 1894 г. Толстой говорил: «Я часто удивлялся, как Тургенев, такой умный, изящный, образованный, мог писать такие глупости. Иногда он писал как... ну, как Немирович-Данченко; еще хуже... как Мачтет, самый плохой Мачтет» (В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 29). Ср. еще письмо Толстого 1875 г. к Н. Н. Страхову (письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, II, стр. 44—45).

Сноски к стр. [218](#)

- ¹⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 29.
- ²⁾ Толстой. 1850—1860. Материалы и статьи, ред. В. И. Срезневского, Лгр., 1927, стр. 27.
- ³⁾ Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, I, стр. 83.
- ⁴⁾ Письма графа Л. Н. Толстого к жене. М., 1915, стр. 204.
- ⁵⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 31.
- ⁶⁾ Т. Кузминская. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне, т. I, стр. 73—74.
- ⁷⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 29; А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 115—116.

Сноски к стр. [219](#)

- ¹⁾ В письме к Н. Н. Страхову от ноября 1883 г. Толстой, любовно вспоминая Тургенева, ставит его выше Достоевского за то, что Тургенев был художник «без заминки», т. е. относился искренно и непосредственно к тому, о чем писал (Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, I, стр. 146). Несколько позднее Толстой о Тургеневе говорил: «Это был истинный, самостоятельный художник, не унижавшийся до сознательного служения мимолетным потребам минуты. Он мог заблуждаться, но и самые его заблуждения были искренни» (Г. П. Данилевский. Поездка в Ясную Поляну. Исторический вестник, 1886, № 3, стр. 539). В 1887 г., в беседе с А. Ф. Кони, Толстой подчеркивал, что «у Тургенева в сущности немного содержания в произведениях, но большая любовь к своему предмету и великолепная техника» (А. Кони. На жизненном пути, II, стр. 23). В 1900 г. Толстой, говоря о Тургеневе, сказал: «Замечательна его борьба против крепостничества, и потом — его любовь к тому, что он описывает»... (А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 39).
- ²⁾ Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 257, 279, 292.
- ³⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 29. Позднее, в 1905 г., Толстой сочувственно отзывался о Писемском, как о писателе, и особенно ценил его «Плотничью артель». (А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 164.).

Сноски к стр. [220](#)

- ¹⁾ Н. Апостолов. Толстой и его спутники, стр. 58.
- ²⁾ В. Булгаков. Толстой в последний год его жизни, стр. 5.
- ³⁾ Письмо к Боткину 1857 г. (Толстой. Памятники творчества и жизни», вып. 4, стр. 14).
- ⁴⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 66.
- ⁵⁾ П. Сергеенко. Толстой и его современники, стр. 16.

Сноски к стр. [221](#)

- ¹⁾ Г. П. Данилевский, вспоминая о первой своей встрече с Толстым в Петербурге в конце 50-х гг., говорит о горячих и смелых нападках Толстого на Герцена и на общее тогдашнее увлечение его сочинениями (Поездка в Ясную Поляну. Историч. вестник, 1886 г., № 3, стр. 531). В дневнике от 4 авг. 1860 г. Толстой о Герцене записал: «Разметавшийся ум, большое самолюбие. Но ширина, ловкость и доброта, изящество — русские» (Н. Апостолов. Толстой и его спутники, стр. 36). В письмах 1862 г. к А. А. Толстой Л. Н. Толстой также несочувственно отзывался о политических идеях Герцена (Толстовский музей, I, стр. 163, 164—165).
- ²⁾ Новый сборник писем Л. Н. Толстого собр. П. Сергеенко, ред. А. Грузинского, стр. 73. О чтении Толстым Герцена («С того берега» см. еще дневник Д. П. Маковицкого под 9 окт. 1905 г. Голос минувшего, 1923 г., № 3, стр. 12, 25, а также письмо Т-го к В. В. Стасову от 18 окт. 1905 г. (Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878—1906. ред. и примеч. В. Д. Комаровой и Б. Л. Модзалевского. Лгр., 1929, стр. 378).
- ³⁾ Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, I, стр. 165. О чтении Толстым вслух художественных

произведений Герцена в последние годы жизни см. в записях А. Б. Гольденвейзера, I, стр. 213, II, стр. 377.

Сноски к стр. [222](#)

¹⁾ М. Гершензон. Воспоминания о Л. Н. Толстом. Новые пропилеи, I, под ред. М. О. Гершензона, М., 1923, стр. 98. А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 182.

²⁾ Там же, стр. 287. М. (Гершензон), *ibid*, стр. 97.

³⁾ А. Кони. На жизненном пути, т. II, стр. 28.

⁴⁾ М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 23.

⁵⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 37.

⁶⁾ Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 166.

Сноски к стр. [223](#)

¹⁾ Толстовский музей, II, стр. 267—268.

²⁾ Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко. т. I, стр. 146.

³⁾ В. Булгаков, ук. соч., стр. 5.

Сноски к стр. [224](#)

¹⁾ Там же, стр. 135.

²⁾ Г. Русанов. Поездка в Ясную Поляну. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 60.

³⁾ Г. П. Данилевский. Поездка в Ясную Поляну. Исторический вестник, 1886, № 3, стр. 539.

⁴⁾ Толстовский музей, II, стр. 441—442.

⁵⁾ Н. Страхов. Критические статьи, т. II, К., 1902, стр. 368—369. Ср. еще Д. Маковицкий. Яснополянские Записки, I, стр. 31, II, стр. 30.

Сноски к стр. [225](#)

¹⁾ Ср. П. Сергеенко. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой, стр. 36. Г. Русанов. Поездка в Ясную Поляну. Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 60.

²⁾ С. Т. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом, СПб, 1912, стр. 82.

³⁾ Г. Русанов, ук. статья, стр. 428.

⁴⁾ Письма гр. Л. Н. Толстого к жене, стр. 428.

⁵⁾ Н. Апостолов. Толстой и его спутники, стр. 140.

⁶⁾ В. Булгаков. Л. Толстой в последний год его жизни, стр. 387.

Сноски к стр. [226](#)

¹⁾ Подробнее об этом см. у Н. Апостолова, ук. соч. стр. 79—80.

²⁾ Записи в дневниках 1854 и 1857 г. Там же, стр. 78.

³⁾ Толстой. Памятники творчества и жизни, вып. 4, стр. 14—15. В предшествовавшем письме к Боткину о комедии Островского «Праздничный сон до обеда» Толстой высказывается гораздо сдержаннее. (Там же, стр. 11).

⁴⁾ Островский. 1823—1923. К столетию со дня рождения. Изд. Р. Т. О. — М., 1923, стр. 16.

⁵⁾ А. Стахович. Ключки воспоминаний. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 28.

⁶⁾ Письма Л. Н. Толстого, собр. и ред. П. А. Сергеенко, II, стр. 4.

⁷⁾ Письма гр. Л. Н. Толстого к жене, стр. 17—18. Письмо от 24 ноября 1864 г. Ср. воспоминания Т. А. Кузминской. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне, III, стр. 21.

⁸⁾ В. Булгаков, уч. соч., стр. 198—199.

Сноски к стр. [227](#)

¹⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 33.

²⁾ В. Репина. Моя встреча с Л. Н. Толстым. Толстой. Памятники творчества и жизни, в. 2-й, стр. 79.

³⁾ В. Лазурский, ук. соч., стр. 33.

⁴⁾ Там же, стр. 33.

Сноски к стр. [228](#)

¹⁾ Н. Апостолов. Толстой и его спутники, стр. 88—89. В 1888 г. в «Посреднике» были напечатаны две пьесы Островского: «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется» (Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 41).

²⁾ Письмо Толстого к Боткину 1857 г. Толстой. Памятники творчества и жизни, вып. 4-й, стр. 14. Впрочем, в 1859 г. Толстой в дневнике записывает: «Салтыкова читал. Он — здоровый талант». (Н. Гусев. Толстой в молодости, стр. 296).

Сноски к стр. [229](#)

¹⁾ Н. Апостолов, указ. соч., стр. 213.

²⁾ А. Кони. На жизненном пути, стр. 23.

³⁾ Н. Апостолов, указ. соч., стр. 213.

⁴⁾ Г. Русанов, Поездка в Ясную Поляну (24—25 авг. 1883 г.). Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 55, 77.

⁵⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 40—41.

⁶⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 75.

⁷⁾ Там же, I, стр. 285.

Сноски к стр. [230](#)

¹⁾ Там же, II, стр. 16.

²⁾ Г. Русанов, указ. статья. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 72.

³⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 40. О недостатках языка Гл. Успенского Толстой говорил и в беседе с А. Б. Гольденвейзером. (Вблизи Толстого, I, стр. 89—90).

⁴⁾ М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 59—60.

Сноски к стр. [231](#)

¹⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 41—42.

²⁾ Г. Русанов, указ. статья. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 71. Ср. еще В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 42; А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 89; П. Сергеенко. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой, стр. 70—71.

³⁾ Подробнее об этом см. в моей статье «Толстой и Лесков». «Искусство», 1928, кн. I—II.

⁴⁾ Г. Русанов, указ. статья. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 71—73; В. Лазурский. Восп. о Л. Н. Т-м,

стр. 40—43; А. Гольденвейзер. Вблизи Т-го, I, стр. 177—178

Сноски к стр. [232](#)

¹⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 41—42. А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 89—90.

²⁾ Г. Русанов, указ. статья. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 72—73; И. Толстой. Мои воспоминания, стр. 150—153. Т. Л. Сухотина-Толстая. Друзья и гости Ясной Поляны, стр. 14—15; В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 43; С. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 7.

³⁾ Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 75. В 1894 г. Толстой говорил: «Странно у нас как-то выдвигают. Теперь выдвинули Чехова и Короленко, а там все остальные безызвестные. А по моему мнению. Эртеля скорее нужно было бы выдвинуть, чем Короленко. Это несомненно талантливый человек, живой. Сначала он писал, рабски подражая Тургеневу, все-таки очень хорошо. Потом явилась самостоятельная манера. Есть прекрасные места. Он любит лошадей, знает их и прекрасно описывает. Только это талант, который не знает, зачем живет» (Неопубликованная запись В. Ф. Лазурского 13-го июля 1894 г.).

Сноски к стр. [233](#)

¹⁾ Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 213, 222, 223.

²⁾ Подробности об этом у Н. Апостолова. Толстой и его спутники, стр. 171 и след.

³⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 89, 93, 352. II, стр. 151.

⁴⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 90; С. Елпатьевский. Литературные воспоминания, II, стр. 41. А. Суворин, Дневник, М., 1923, стр. 147.

Сноски к стр. [234](#)

¹⁾ П. Сергеенко. Толстой и его современники, стр. 225.

²⁾ «Новый мир», двунед. журнал, изд. т-ва Вольф, 1904 г., № 13. стр. 135. Ср. еще А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 38: «у него мастерство высшего порядка»...

³⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 43; А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 71.

⁴⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 38—39.

⁵⁾ Письма гр. Л. Н. Толстого к жене, стр. 434.

⁶⁾ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Т-м, стр. 43—44; Дневник Л. Н. Толстого 1895—1899 г. М., 1916, стр. 115 Н. Гусев. Два года с Л. Н. Т-м, стр. 167—168; В. Булгаков. Толстой в последний год его жизни, стр. 192 и пр.

Сноски к стр. [235](#)

¹⁾ В. Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год его жизни, стр. 66.

²⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 90.

Сноски к стр. [236](#)

¹⁾ А. Грузинский. Яснополянская библиотека. Толстовский ежегодник за 1912 г., стр. 140.

²⁾ М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 34—35.

³⁾ Н. Н. Апостолов, ук. соч., стр. 188.

⁴⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 90.

Сноски к стр. [237](#)

¹⁾ Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 132.

²⁾ В. Булгаков, ук. соч., стр. 341; Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 92, 105.

³⁾ Д. Маковицкий. Яснополянские записки, II, стр. 48, 56; Дневник А. С. Суворина, стр. 274.

⁴⁾ В. Булгаков, ук. соч., стр. 75; Дневник А. С. Суворина, стр. 357.

⁵⁾ В. Булгаков, *ibid*, стр. 249.

⁶⁾ Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 31—32.

⁷⁾ Н. Гусев, *ibid*, стр. 31—32, 277; А. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, I, стр. 235, 303—306.

⁸⁾ Дневник Л. Н. Толстого, I, 1895—1899. М., 1916, стр. 61.

⁹⁾ Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 142—143.

¹⁰⁾ В. Булгаков. Ук. соч., стр. 136, 137, 175—176, 190; А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, II, стр. 26.

Сноски к стр. [239](#)

¹⁾ А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, I, стр. 91. Разрядка моя.

ВОЗЗРЕНИЕ ТОЛСТОГО НА МУЗЫКУ

Л. Н. Толстой питал врожденную глубокую любовь к музыке. Это искусство из всех других после литературы имело для него наибольшее значение в продолжение всей его жизни. Формы, в каких проявлялся интерес Толстого к музыке, достаточно разнообразны; и уже в одном этом отношении Толстой занимает особенное, быть может, единственное место среди представителей нашей художественной литературы. Но даже и в тех формах проявления музыкальности, какие встречаются у многих писателей, например, в области воспроизведений музыкального переживания, место Толстого одно из важнейших. Самое же содержание того разнообразного материала об отношениях Толстого к музыке, который дает изучение жизни и творчества Толстого, позволяет нам утверждать, что рассмотрение данной темы представляет интерес не только для нашего знания о Толстом, но и для нашего знания вообще о музыке.

Материал, которым мы располагаем для нашей темы, дают нам как произведения самого Толстого, так отчасти и литература о нем: художественные произведения, статьи, дневники, письма Толстого и отчасти воспоминания о нем, жизнеописания и пр. За последние лет 20 возникла у нас не очень обширная, и отдельная литература о Толстом и музыке.

Собственно-биографический материал на нашу тему мы не можем ничем восполнить и потому лишь сделаем попытку дать некоторую схему, намечающую группировку его. Л. Толстого в его музыкальном опыте выделяет среди большинства писателей то, что этот опыт его заключал

в себе активную сторону личного участия в музыкальной деятельности. Так, Толстой сам играл на рояли. В 1847 г. Толстой записывает в дневник, что одной из поставленных им себе целей является, между прочим, — «достигнуть высшей степени совершенства в музыке». В студенческие годы в Казани Толстой берет уроки музыки. Затем в 1849 году Толстой поселяет у себя в «Ясной Поляне» музыканта Рудольфа, с которым играет в четыре руки и которого пьесы разучивает наизусть. Играть на рояли было настоящей потребностью Толстого. Сам Л. Н., вспоминая о своих музыкальных занятиях летом 1850 г. (в дневнике от 27 марта 1852 г.), делает признание, что он «хотя в очень несовершенном виде испытал счастье артиста».

По возвращению из-за границы, Толстой писал своему другу Алекс. Андр. Толстой: «... разыгрывал Andante Бетховена и проливал слезы умиления (1857 г. авг.). Т. Кузминская в своих воспоминаниях (ч. 2, стр. 114) сообщает: «Л. Н. одно время очень увлекался музыкой, желая усовершенствоваться. Он играл по два, по три часа в день Шумана, Шопена, Моцарта, Мендельсона и позднее уже учил вальс Антона Рубинштейна, который пришелся ему по

характеру. Я всегда слушала его с удовольствием. Он умел вложить во всё, что он делал, что-то свое, — живое и бодрящее». Серг. Львов. Толстой также говорит, что Л. Н. в 70-е годы, т. е. уже после «Войны и мира», усердно играл по 3—4 часа в день. («Музыка в жизни Л. Н. Т-го» «Русск.-Вед.» 1911 г. №№ 256 и 258. Перепечатано в «Музыке» 1912 г. №№ 50 и 51). Важное сообщение делает Степан Андр. Берс: «Л. Н. всегда любил музыку. Он играл только на рояли и преимущественно из серьезной музыки. Он часто садился за рояль перед тем, как работать, вероятно для вдохновения» (Воспоминания, Смоленск. 1894 г.). Лев Л-ч Толстой также сообщает: «Около девяти часов (вечера) из залы доносятся звуки тихих аккордов. Это отец сел за фортепиано, обдумывая что нибудь на завтра для своего романа («Анна Кар.»), и тихо играет. Какие спокойные, стройные, осмысленные аккорды, переходящие из одного в другой! На душе от них становится как-то спокойнее и легче...» («Из детских воспоминаний». — «Международ. Толстовский

243

Альм.» М. 1909 г.). Толстой много играл в четыре руки, — притом, часто с подвинутым в игре много дальше его, а нередко и с настоящими пианистами. Фет в своих воспоминаниях (ч. 2, стр. 328) дает интересное сообщение о пребывании Л. Н. у него в деревне: «Чуткий эстетик по природе, граф так и набросился на фортепианную игру с нашей М-ле Оберлендер (гувернанткой при жившей у Фета его племяннице). Он садился играть с нею в четыре руки, и таким образом они вместе переиграли чуть ли не всего Бетховена. Знаете ли, говорил мне граф, что во время нашей юности подобные пианистки разъезжали по Европе и давали концерты. Она всякие ноты читает так же, как вы стихи, находя для каждого звука соответственное выражение». Часто Толстой и аккомпанировал. Особенно любил он сопровождать своею игрой пение Т. Кузминской. «...Он всегда аккомпанировал моей младшей сестре и очень любил ее пение», вспоминает шурин Толстого, Степан Берс о 1876—1877 гг. О том же у Ильи Толстого («Мои воспоминания», гл. V, стр. 43, о романсах Глинки и Даргомыжского). Т. Кузминская рассказывает, как однажды Толстой придал жизнь ее пению, заменив уже во время исполнения ее сестру, Софью Андр. (Толстую) (ч. 1, гл. XXI, стр. 131). В другой раз она же вспоминает, как Толстой «замечательно хорошо» аккомпанировал ей в романсе Глинки «К ней» (ч. 3, гл. 16). В. Лазурский сообщает, что Толстой аккомпанировал его игре на скрипке. «С особенным удовольствием» Толстой играл с ним скрипичные сонаты Моцарта.

Охотно играл Толстой и для танцев, умея оживить и воодушевить танцующих. Он и сам любил танцевать. «Л. Н. так играл, что действительно нельзя было стоять на месте, — и танцевали все», вспоминает Т. Кузминская об одном вечере (ч. 2, гл. XX, стр. 140). С детьми и с молодежью Толстой любил устраивать хоры, трио и пр., при чем сам бывал запевалой (Т. Кузминская). Как то Толстой поставил у себя оперу-пародию, «маленькую сцену с пением» (хором, ансамблями, соло и пр.), живо описанную у Т. Кузминской (ч. 1, гл. XIII, стр. 71—73): «Сюжет был следующий. Муж ревнует свою безвинную

244

жену к молодому рыцарю. Рыцарь объясняется в любви Клотильде; она отвергает его любовь. У мужа с рыцарем происходит дуэль, и муж убивает рыцаря. Аккомпанировать должен был

Л. Н. Мотивы, известные нам, мы выбрали заранее. А слова — сказал нам Л. Н. — придумывайте сами, чтобы носили итальянский характер, а главное, чтобы никто не понимал их...» — И дальше: «Л. Н. сел за рояль и блестяще сыграл что-то вроде увертюры. Л. Н. старательно придумывал подходящую под известные роли музыку и подлаживал нам очень удачно», «...и я, по импровизации Л. Н., одна уже перешла в *allegro*».

Следом соприкосновения Толстого с музыкально-творческой областью является вальс Л. Н. Толстого, записанный дважды — С. Танеевым и А. Гольденвейзером. По словам С. Л. Толстого (указан. статья), этот вальс в действительности сочинен Толстым совместно с одним его приятелем (Зыбиным). Толстой иногда играл этот вальс, но — «он не вполне уверен в своем авторстве» (А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. 1, стр. 173, 1906, II). В дневнике 1895 г. С. Танеева есть такое указание: «обнаружилось, что Л. Н. сочиняет. Я просил его сыграть его сочинения, но он колеблется»

(Статья С. М. Попова в кн. «С. Танеев». М. 1925, стр. 63, дневн. от 17 авг.). В дневниках Софии Андр. Толстой читаем: «Левочка сидел вечером долго за фортепиано и что-то импровизировал, у него и на это есть способность» (Стр. 120, 1/XI 1878 г.; о том же на стр. 122 6/XI).

Нельзя не упомянуть и о планах Толстого в области музыкальной научно-теоретической деятельности. Именно летом 1850 г. была начата оставшаяся в набросках работа Л. Н. Толстого под заглавием «Основные начала музыки и правила для изучения оной». (Толст. Ежегодн., 1913 г.).

В музыкально-общественной области Толстой проявил себя устройством музыкального Камерного О-ва в Москве в начале 1858 г. (с В. Боткиным, Мортье и др.), которое обыкновенно ставят в связь с основанным в 1859 г. Русским Императорским Музыкальным О-вом, хотя нельзя упускать из виду различие целей и пр. обеих этих организаций. Но действительно Толстой беседовал об учреждении музыкального общества с Ник. Рубинштейном.

245

Значительно проявил себя Толстой в педагогической деятельности. Толстой сам обучал музыкальной грамоте и пению учеников своей Яснополянской школы, о чем рассказывает в педагогической статье 1862 г. В постановке музыкального образования у Толстого несомненно есть общее с тем, что характеризует это дело в наши дни.

Мы рассмотрели виды личных музыкальных проявлений Толстого, так как именно это личное участие в музыкальной деятельности создает наиболее прочную основу музыкальности. Благодаря этому, музыкальность у Толстого является более действительной и настоящей, чем, например, у тех писателей, которые также глубоко любили музыку, но знали ее, так сказать, со стороны, испытывая лишь общие впечатления от музыки, но не умея ориентироваться в собственно-музыкальной области. Однако, конечно, и этот пассивный музыкальный опыт оказывает воспитывающее влияние на музыкальное развитие, доставляя прирожденной музыкальности пищу, без которой ей трудно обходиться. В этом отношении опыт Толстого был весьма богат, особенно в период его установившейся славы. Многие знаменитые артисты — и наши и иностранные — посещали дом Толстого — в Москве и последние годы в Ясной Поляне — и давали ему возможность слышать отличную передачу музыки в наиболее благоприятной для него обстановке. (Соло и камерные ансамбли Толстой больше всего любил. Симфонической же

музыке Толстой мало сочувствовал и оправдывал это тем, что при массе инструментов не может быть ни чистоты интонации, ни четкости ритма).

Итак, Толстому был свойственен ряд музыкальных переживаний разных степеней значительности, — от проявлений, относящихся всего только к области музыкального быта, до проявлений уже входящих в область подлинной музыкальной культуры. Всё это дало Толстому живую основу для его художественных изображений музыкального переживания и для выражения его общих взглядов на музыку. Эти последние не только заключены в самих изображениях у Толстого музыки, но и получили отдельное выражение в качестве именно изложения музыкального воззрения.

246

Занимая очень большое место в жизни Толстого, как его постоянная страсть, музыка естественно при субъективном характере творчества Толстого, воспроизводящего впечатления его жизни, получала частое отражение в его творчестве с первых до последних его произведений. — Рассмотрим же это под специальным углом зрения, т. е. не с точки зрения того, какие именно музыкальные впечатления из действительной жизни Толстого так или иначе отразились в музыкальных эпизодах его сочинений, а отчасти с точки зрения того, какую долю вносит музыка в характеристики персонажей художественных произведений Толстого. Но прежде всего, помимо и чисто-биографической и теоретико-литературной стороны (как ни мало последняя затронута в работах о Толстом по указанной нами линии), рассмотрим музыкальный материал в произведениях Толстого с точки зрения принципиальной, — именно собственно музыкальной. Поставим эти данные не перед лицом биографа Толстого, а отчасти перед лицом теоретика литературы, но, главным образом, перед лицом музыканта, точнее, перед собственно-музыкальным сознанием. А оно существует и оказывает свое воздействие, как ни мало его признает и как ему ни противится сознание музыкальных писателей в его обычной, наиболее распространенной формации. Однако, конечно, такого рода рассмотрение произведений Толстого не может пройти бесследно для какого бы то ни было изучения Толстого¹).

247

Первое же произведение Толстого — «Детство», начинающее его полуавтобиографическую повествовательную трилогию, уже содержит весьма важный отрывок, посвященный музыке, именно в гл. XI «Занятия в кабинете и гостиной». В окончательном тексте этот музыкальный эпизод сильно сжат и видоизменен, но в варианте главы (впервые напечат. в т. I изд. Сытина соч. Толстого под редакцией Бирюкова 1914 г.) он представлен полностью.

Рассмотрим его подробно, так как он вводит нас в круг существенных и характерных особенностей отношения Толстого к музыке. Здесь мы найдем и воспроизведение музыкального впечатления, и заключающее его общее размышление о музыке; здесь выразил себя не только поэт-музыкант, но и мыслитель-музыкант; притом это двойное рассмотрение музыки, как предмета художественного изображения и как предмета эстетики, — дано раздельно и отчетливо. Вот этот отрывок:

«...Давно знакомые звуки пьесы, которую заиграла мама, производили во мне впечатление сладкое и вместе с тем тревожное. Она играла Патетическую сонату Бетховена. Хотя я так

хорошо помнил всю эту сонату, что в ней не было для меня ничего нового, я не мог заснуть от беспокойства. Что ежели вдруг будет не то, что я ожидаю? Сдержанный, величавый, но беспокойный мотив интродукции, который, как будто боится высказаться, заставлял меня притаить дыхание. Чем прекраснее, сложнее музыкальная фраза, тем сильнее делается чувство страха, чтобы что-нибудь не нарушило этой красоты, и тем сильнее чувство радости, когда фраза разрешается гармонически.

248

Я успокоился только тогда, когда мотив интродукции высказал всё и шумно разрешился в *allegro*. Начало *allegro* слишком обыкновенно, потому я его не любил; — слушая его, отдыхаешь от сильных ощущений первой страницы. Но что может быть лучше того места, когда начинаются вопросы и ответы. Сначала разговор тих и нежен: но вдруг в басу кто-то говорит такие две строгие, но исполненные страсти фразы, на которые, кажется, ничего нельзя ответить... однако, нет, ему отвечают и отвечают еще и еще, еще лучше, еще сильнее, до тех пор, пока, наконец, всё сливается в какой-то неясный тревожный ропот. Это место всегда удивляло меня; и чувство удивления было так же сильно, как будто слушал его в первый раз. Потом в шуме *allegro* вдруг слышен отголосок интродукции, потом разговор повторяется еще раз, еще отголосок, и вдруг, в ту минуту, когда душа так взволнована этими непрерывными тревогами, что просит отдыха, — всё кончается так неожиданно и прекрасно...

Во время «*andante*» я задремал, на душе было спокойно, радостно, хотелось улыбаться, и снилось что-то легкое, белое, прозрачное. Но «*rondo*» в *semp* разбудило меня. «О чем он? Куда он просится? Чего ему хочется?» и хотелось бы, чтобы скорее, скорее, скорее и все кончилось; но когда он перестал плакать и проситься, мне хотелось еще послушать страстные выражения его страданий.

Музыка не действует ни на ум, ни на воображение. В то время, когда я слушаю музыку, я ни о чем не думаю и ничего не воображаю, но какое-то странное сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я теряю сознание своего существования, и это чувство воспоминание. Но воспоминание чего? Хотя ощущение сильно, воспоминание неясно. Кажется, как будто вспоминаешь то, чего никогда не было.

Основание того чувства, которое возбуждает в нас всякое искусство, не есть ли воспоминание? Наслаждение, которое нам доставляет живопись и ваяние, не происходит ли из воспоминаний образов? Чувство музыки не происходит ли из воспоминания о чувствах и переходах от одного чувства к другому? Чувство поэзии не есть ли воспоминание об образах, чувствах и мыслях?

249

Музыка еще у древних греков была подражательная и Платон в своей «Республике» полагал непременным условием, чтобы она выражала благородные чувства. Каждая музыкальная фраза выражает какое-нибудь чувство: гордость, радость, печаль, отчаяние и т. д., или одно из бесконечных сочетаний этих чувств между собой. Музыкальные сочинения, не выражающие никакого чувства, составлены с целью или выказать, уяснить, или приобрести деньги — одним словом, в музыке, как и во всем, есть уроды, по которым судить нельзя. (К числу этих уродов принадлежат некоторые попытки музыкой выразить образы и картины). Ежели допустить, что

музыка есть воспоминание о чувствах, то понятно будет, почему она различно действует на людей. Чем чище и счастливей было прошедшее человека, тем более он любит свои воспоминания и тем сильнее чувствует музыку; напротив, чем тяжелее воспоминания для человека, тем менее он ей сочувствует, и от этого есть люди, которые не могут переносить музыку. Понятно будет тоже, почему одно нравится одному, а другое — другому. Для того, кто испытал чувство, выраженное музыкой, оно есть воспоминание, и он находит наслаждение в нем; для другого же оно не имеет никакого значения».

Прежде всего, останавливает на себе внимание в приведенном отрывке, как редкость у беллетристов, несомненное действительное знакомство Толстого с самим музыкальным произведением, впечатление от которого изображается. Толстой не ограничивается описанием общего нерасчлененного оттенка настроения, как это обычно в художественной литературе, но связывает свое описание музыкального впечатления с отдельными частями сонаты и даже с отдельными моментами части.

Толстой говорит о том месте первого *allegro* Патетической сонаты, где «начинаются вопросы и ответы...». Всё это описание настолько точно, что каждый, знающий Патетическую сонату, тотчас же представит себе, о каком отрывке пьесы здесь идет речь, какие это две фразы в басу, на которые потом отвечают, что это за переключка голосов, и какое именно место сонаты названо тревожным ропотом, где это отголосок интродукции сменяется разговором. В связи

250

с возможностью для Толстого при его знании музыки детальной реконструкции музыкальной пьесы стоит и та особенность, что он употребляет специальные музыкальные термины, как человек, для которого они успели стать вполне привычными. (В варианте другой главы «Детства», IX, есть изображение появления домашнего оркестра и его подготовки к балу: «Эта чья партитура?» «Канифоль»... Потом несколько нот *ritossicato* на скрипке, и, наконец, вся ужасная для слуха нескладница строящегося оркестра: квинты на струнных инструментах, глупые прелюдии на флейтах и валторнах...) Это, конечно, совершенно необычное в художественной литературе явление: дать такое описание музыкальной пьесы, чтобы оно чуть ли не оказалось подходящим для специально музыкальной работы.

Вторая и третья части Патетической сонаты *Andante* изображены не через описание непосредственного впечатления, а через тот сон, который навеяла эта часть сонаты. Такой прием не заключает в себе ничего вредного в смысле превратного, внемзыкального истолкования пьесы, поскольку сон под впечатлением музыки не выдается за содержание ее. Толстой открыто и прямо говорит: «Во время *andante* я задремал, на душе было спокойно... и снилось что-то легкое...»

Далее, после описания Патетической сонаты следует у Толстого как бы внушенное этой музыкой рассуждение о сущности музыкального воздействия. Это уже как бы настоящий отрывок музыкально-эстетического трактата, который только на обычном, богатом мыслями фоне художественных произведений Толстого не кажется неуместным. Этот краткий трактат по музыкальной эстетике начинается прямо с положения, чрезвычайно важного, которое в той или иной форме выраженное, одно только сразу ставит нас перед лицом музыки. Толстой эту аксиому подлинно-музыкального сознания, впрочем, далеко еще не усвоенную в музыкальной литературе,

выражает так: «Музыка не действует ни на ум, ни на воображение. В то время, как я слушаю музыку, я ни о чем не думаю и ничего не воображаю»... Как видим, слушание музыки Толстой понимает обратно тому, как это понимается многими хотя бы в наши

251

дни. А именно, Толстой считает, что область мыслей и образов, не специфически музыкального характера, не может определять собой музыкального переживания. Существо музыкального воздействия дается помимо ума и воображения в их внемusicalном смысле. То же, что «наполняет душу», когда мы слушаем музыку, есть по Толстому чувство, и «это чувство воспоминание». Но насколько первая, отрицательная часть суждений Толстого обладает определенностью и четкостью, настолько вторая часть их, положительная, отличается неясностью и спутанностью. На самом деле, что же это за воспоминание, характеризующее наши музыкальные впечатления? Толстой говорит: «Но воспоминание чего? Хотя ощущение сильно, воспоминание неясно. Кажется, как будто вспоминаешь то, чего никогда не было». Действительно, если бы это было воспоминанием каких-нибудь образов, то здесь было бы противоречие с начальным утверждением о том, что музыка не действует на воображение. Это состояние, вызываемое музыкой, не может быть просто воспоминанием еще и потому, что при воспоминании живо сознание «я», вспоминающего то или иное, а по Толстому, слушая музыку, — «я теряю сознание своего существования». Это, конечно, какое-то новое состояние, — «странное чувство», как его называет Толстой; он находит для него только парадоксальную формулировку: «воспоминание того, чего никогда не было», которую улавливает что-то верно и глубоко¹).

Но в дальнейшем ходе рассуждения это воспоминание оказывается уже просто воспоминанием чувства, т. е. уже значит воспоминанием того, что было в действительности: «Чувство музыки не происходит ли из воспоминания о чувствах и переходах от одного чувства к другому»? (Это

252

распространяется и на другие искусства: живопись — воспоминание об образах, поэзия — воспоминание об образах, чувствах и мыслях). Вызывает же воспоминание о чувствах музыка тем, что «каждая музыкальная фраза выражает какое-нибудь чувство: гордость, радость, печаль, отчаяние и т. д. или одно из бесконечных сочетаний этих чувств между собою». Отсюда, по Толстому: кто любит свое прошлое, тот сильно отзывается на музыку, а кому тяжелы воспоминания, тот может не переносить музыки. И еще отсюда же: кто уже испытал чувство, выраженное музыкой, у того она пробуждает воспоминание, и ему нравится эта музыка, у других же она не оставляет впечатления. Это говорит, что позиция Толстого в понимании музыкального воздействия есть позиция чувства и ассоциации в самой прямолинейной и, конечно, трудно приемлемой форме. Однако, не будем забывать, что такого рода утверждениям противостоит утверждение противоположного рода, именно, что музыкальное впечатление есть странное состояние «воспоминания того, чего никогда не было». Кроме того, утверждение, что каждая музыкальная фраза выражает определенное чувство, находит тут же смягчение в том, что это может быть и «одно из бесконечных сочетаний чувств между собой». Этим, конечно, открывается путь широкой возможности истолкования переживания, не укладываемого в

рамки одной радости, печали и пр. Но всё же здесь выразилось у Толстого сознание неудовлетворенности слишком прямолинейной эстетикой чувства в применении к музыке. Обратим также внимание на то, что свое описание впечатления от Патетической сонаты Бетховена Толстой дает в таких общих определениях, что это описание является, в сущности, не на много более конкретным, чем самое название

253

«патетическая», и чем, напр., термин, касающийся характера исполнения, при вступлении в сонате — *grave*. Обозначение различных деталей и общего характера пьесы у Толстого таковы, что их может принять даже защитник, так называемой, чистой музыки и противник понимания музыки, как выражения чувства. Ведь, самый наш обычный язык, которым мы не можем не пользоваться, говоря и о музыке, сам по себе уже полон указаний на чувства и даже образы. И как, говоря о линии, что она идет, стремится вверх, мы хотим только указать ее направление, а не приписать ей чувство, стремление, так мы не обязательно приписываем и музыке чувства и образы, когда говорим о ней нашим обычным языком; — это так, как если бы при словах: стремится, плачет и пр. стояло: как бы, как будто.

Мы находим в описании Толстого такие выражения: «сдержанный, величавый, но беспокойный мотив интродукции», «сильные ощущения первой страницы», «вопросы и ответы», «разговор тих и нежен», «две строгие, исполненные страсти фразы», «тревожный ропот», «о чем он? куда он просится? чего ему хочется», «перестал плакать и просится», «страстные выражения страданий». Всё это еще ни в какой мере не оправдывает тех определенных положений о музыке, как выражений чувства, которые Толстой выдвигает вслед за своим описанием музыкального впечатления. Укажем также, что в окончательном тексте из всего рассуждения о музыке Толстой оставил всего две строки и при этом как раз говорящие о воспоминании того «чего никогда не было», а не о чувствах, о которых всё оказалось выпущенным. Но на ряду с этим выпали — о чем можно только пожалеть — подробное описание впечатления от сонаты и положение, что «музыка не действует ни на ум, ни на воображение» и строки о том, что в области музыки «к числу... уродов принадлежат некоторые попытки музыкой выразить образы и картины»¹).

254

Эта мысль Толстого показывает, что ему еще в пору создания «Детства», т. е. в 1852 году, была уже совершенно ясна неправомерность и насильственность, так называемой, программной музыки, т. е. программы образов в музыке. Этой программности Толстой противопоставляет музыку, как выражение чувства, и даже говорит, что «музыкальные сочинения, не выражающие никакого чувства..., уроды, по которым судить нельзя». Но Толстой, как и многие, сознавшие музыкальную ложность программного течения, — не замечает, что он только заменяет одну программу другой, программу образов, — программой чувства, столь же неправомерной и насильственной. Уродством является всякая программность в музыке, будь то образов, или чувств, мыслей. Мы видели, как сам Толстой, выставив в своем рассуждении теорию программы чувств в музыке, не следует ей, когда воссоздает непосредственное музыкальное впечатление.

255

В том же году, что «Детство», и в след за ним написан рассказ Толстого «Утро помещика», который заканчивается следующим музыкальным эпизодом:

«Нехлюдову всё становилось грустнее и грустнее. Правая рука его, опиравшаяся на колене, вяло дотронулась до клавиш. Вышел какой-то аккорд, другой, третий... Нехлюдов подвинулся ближе, вынул из кармана другую руку и стал играть. Аккорды, которые он брал, были иногда не подготовлены, даже не совсем правильны, часто были обыкновенны до пошлости и не показывали в нем никакого музыкального таланта, но ему доставляло это занятие какое-то неопределенное, грустное наслаждение. При всяком изменении гармонии, он с замиранием сердца ожидал, что из него выйдет и, когда выходило что-то, он смутно дополнял воображением то, чего не доставало. Ему казалось, что он слышит сотни мелодий: и хор, и оркестр, сообразный с его гармонией».

Здесь воображение у Нехлюдова — собственно музыкальное, дополняющее взятые аккорды, а не простое воображение под музыку. Но Нехлюдов, по указанию автора, не отличался особой музыкальностью, и потому музыкальные средства выражения не могли всецело удовлетворить его. Поэтому Толстой и говорит непосредственно дальше: «Главное же наслаждение доставляло ему усиленная деятельность воображения, бессвязно и отрывисто, но с поразительной ясностью представлявшего ему в это время самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего». Следует ряд подробных картин и событий, воспоминаний и фантазий, которые воображает Нехлюдов, — «продолжая бессознательно перебирать клавиши и вслушиваться в звуки». Здесь, помимо собственно музыкальных терминов (неподготовленные аккорды, изменения гармонии) ценно прежде всего самое разделение Толстым воображения музыкального и внемusicalного.

В следующем произведении Толстого — «Отрочество» — 1854 г., (в котором один из наиболее полно рассмотревших вопрос о Толстом и музыке (Н. Бернштейн) отметил одну только фразу о том, что Николеньке «кажется верхом счастья

быть ямщиком... и петь грустные песни».) — мы имеем музыкальный эпизод, отчасти связанный, как его продолжение, с эпизодом из «Детства». В гл. XXI «Катенька и Любочка» проведена сравнительная характеристика сестры Николеньки и ее домашней подруги. Эта параллель (в стиле Гоголя) заканчивается сравнением отношения обеих к музыке: «Любочка играет очень отчетливо Фильдовские концерты, некоторые сонаты Бетховена; Катенька играет вариации и вальсы, задерживает темп, стучит, беспрестанно берет педаль и, прежде чем начинать играть что-нибудь, с чувством берет три аккорда *agreggio*». Самое намерение использовать музыку для характеристики лица уже достаточно свидетельствует о музыкальности автора, которому она принадлежит. Противопоставляя Любочку и Катеньку в музыкальном отношении, Толстой противопоставляет истинную и ложную музыкальность. Толстой вкратце, но тонкими штрихами, пользуясь привычной музыкальной терминологией, отмечает особенности фальсифицированной музыкальности и в отношении репертуара — вариации (конечно, современных виртуозов, а не классиков) и вальсы — и в отношении исполнения — жеманное задерживание темпа, стукотня по клавишам, суетливая (и, конечно, неверная) педаль и неизбежные взятые «с чувством» аккорды, обязательно *agreggio*, в начале игры. Дана острая зарисовка: типичный образ барышни встает, как

живой¹).

В этой же главе дан музыкальный эпизод с исполнением 2-го концерта Фильда: «...неуловимая нежность и отчетливость игры, той прекрасной фильдовской игры, так хорошо названной *jeu perlé*, прелести которой не могли заставить

257

забыть все фокусы-покусы новейших пианистов». (Папа тронут до слез исполнением «мамашиной пьесы»). Чрезвычайно характерно для той эпохи преклонение перед Фильдом, — знаменитым пианистом и композитором, отчасти предшественником Шопена, — англичанином, прожившим в Москве долгие годы и имевшим у нас многочисленных учеников. Напомним, что Глинка в своих «Записках» дает весьма сходную же восторженную характеристику игры Фильда, так же, как Толстой, высказывая предпочтение Фильда перед пианистами-кумирами новых лет, даже перед самим Листом, и сам в своей игре на рояли обнаруживая свою принадлежность к фильдовской школе. (Об игре Глинки прекрасно говорит А. П. Керн, большая почитательница Фильда и Глинки, запомнившая свое впечатление от игры обоих).

Сам Толстой любил сочинения Фильда, хотя и не признавал его значительным композитором (Гольденвейзер, дневник «Вблизи Толстого»).

В «Юности» также дан музыкальный эпизод, по существу продолжающий эпизоды из двух первых частей трилогии. Непосредственность и полнота жизненных ощущений, наивная серьезность жизни, свойственная детскому возрасту, исчезла. Катенька теперь уже не только брала «с чувством» аккорды *arpeggio*, но, по наблюдению Николеньки, явно притворничая, «вздыхала и закатывала глаза, играя на фортепиано» (Юность, конец гл. XXIX). Глава XXX «Юности» — «Мои занятия» — содержит уже более широкий, чем прежде, опыт характеристики лица через отношение его к музыке, именно изображение того, как дух суетности и внутренней пустоты завладевает личностью. Обычно превратно толкуют эту главу, видя в ней самопризнание Толстого в собственной малой музыкальности. Для нас же ясно, что здесь Толстой иронизирует, исходя из серьезных музыкальных требований. Николенька стоит на распутьи, в нем появилось что-то новое, чуждое его глубокой основе. Эта перемена показана в изменившемся отношении Николеньки к музыке. Мы помним из «Детства» его «занятия в гостиной» — слушание Патетической сонаты Бетховена. Вот что мы теперь читаем в главе «Мои занятия» о Николеньке, вступающем в юность:

258

«...Я действовал так же, как миллионы мужского и особенно женского пола учащихся без хорошего учителя, без истинного призвания и без малейшего понятия о том, что может дать искусство, и как нужно приняться за него, чтоб оно дало что-нибудь. Для меня музыка, или скорее игра на фортепиано, была средством прельщать девиц своими чувствами. С помощью Катеньки, выучившись нотам и выломав немного свои толстые пальцы, на что я, впрочем, употребил месяца два такого усердия, что даже за обедом на коленке и в постели на подушке я работал непокорным безыменным пальцем, я тотчас же принялся играть пьесы и играл их, разумеется, с душой, *avec âme*, в чем соглашалась и Катенька, но совершенно без такта.

Выбор пьес был известный — вальсы, галопы, романсы, аранжировки и т. п., — всех тех милых

композиторов, которых всякий человек с немного здравым вкусом отберет вам в нотном магазине небольшую кипу из кучи прекрасных вещей и скажет: «Вот чего не надо играть, потому что хуже, безвкуснее и бессмысленнее этого никогда ничего не было писано на нотной бумаге», и которых — должно быть, именно поэтому — вы найдете на фортепиано у каждой русской барышни. Правда, у нас были и несчастные, навеки изуродованные барышнями *Sonate Pathétique* и *Cis-moll*-ные сонаты Бетховена, которые в воспоминание маман играла Любочка, и еще другие хорошие вещи, которые ей задал ее московский учитель, но были и сочинения этого учителя, нелепейшие марши и галопы, которые тоже играла Любочка. Мы же с Катенькой не любили серьезных вещей, а предпочитали всему «*Le fou*» и «Соловья», которого Катенька играла так, что пальцев не было видно, и я уже начинал играть довольно громко и слитно. Я усвоил себе жест молодого человека и часто жалел о том, что некому из посторонних посмотреть, как я играю. Но скоро Лист и Кальбреннер показали мне не по силам, и я увидел невозможность догнать Катеньку. Вследствие этого, вообразив себе, что классическая музыка легче, и отчасти для оригинальности решил вдруг, что я люблю ученую немецкую музыку, стал приходить в восторг, когда Любочка играла *Sonate Pathétique* несмотря на то, что, по правде сказать, эта

259

соната давно уже опротивела мне до крайности, сам стал играть Бетховена и выговаривать Бетховен. Сквозь всю эту путаницу и притворство, как я теперь вспоминаю, во мне, однако, было что-то в роде таланта, потому что часто музыка делала на меня до слез сильное впечатление, и те вещи, которые мне нравились, я кое-как умел сам без нот отыскивать на фортепиано; так что ежели бы тогда кто-нибудь научил меня смотреть на музыку, как на цель, как на самостоятельное наслаждение, а не на средство прельщать девиц быстротою и чувствительностью своей игры, может быть, я бы сделался, действительно порядочным музыкантом».

С точки зрения собственно музыкальной здесь обращают на себя внимание уже некоторые мелкие подробности: указание на один прием брать октавы, свойственный некоторым фортепианным школам («...манеры брать октавы левой рукой, быстро расправляя мизинец и большой палец на ширину октавы и потом медленно сводя их и снова быстро расправляя»); указание на известное едва ли не всем изучающим игру на фортепиано упражнение для развития «непокорного» отстающего от других четвертого пальца, употребляемое когда бы то ни было и на чем бы то ни было, заменяющем клавиатуру; тонкое по иронии замечание об игре «с душой», но «без такта»; еще — название знаменитой *sonata quasi una fantasia* Бетховена по тональности, а не по пущенному кем-то в ход и широко распространенному даже отчасти среди музыкантов ее имени: Лунная соната. И это, конечно, не случайность у Толстого: для беллетристов-поэтов обычнее подхватывать это пресловутое образное название сонаты, но избегнуть его помогла высота музыкальной сознательности Толстого.

Напомним, что в романе Толстого «Семейное счастье», (1859 г.), чрезвычайно насыщенном музыкальными переживаниями¹), и где даны три весьма существенно связанных

260

с развитием событий музыкальных эпизода, Маша — от лица которой написан весь этот роман — играет сонату-фантазию Моцарта и «сонату *quasi una fantasia*» Бетховена. Последнюю она играет

дважды: в первой и второй части романа (при этом, играет лишь 1-ю часть сонаты, названную в первой части романа верно: адажио, во второй же — *andante*; в первой части романа упоминается под именем скерцо и средняя, 2-я часть сонаты — *allegretto*). Можно смело сказать, что большинство романистов, не обладая таким определенным воззрением на музыку, какое было у Толстого, охотно воспользовались бы тем обстоятельством, что выбранные сонаты Моцарта и Бетховена самими композиторами названы фантазиями, и не только дали бы картины обстановки игры и общего настроения, как у Толстого, но пытались бы и разгадать «содержание» музыкальных фантазий, как это любят делать критики-музыкотолкователи.

В целом же, всё нами приведенное место из «Юности», трактуемое всегда только как свидетельство плохих занятий Толстого музыкой, на самом деле проникнуто такой глубокой любовью к настоящему, серьезному музыкальному искусству, говорит о таких повышенных требованиях к нему и в области содержания пьес и их исполнения, что, при наличии к тому же здесь иронических характеристик, делает эту часть главы «Юности», касающуюся музыки, даже близкой к некоторым страницам знаменитого романтика, — беллетриста и музыканта Э. Т. Гофмана, автора «Крейслерианы». На самом деле, музыка и одна только музыка пробуждала у Толстого романтические настроения, и единственное у него истинно-романтическое произведение вдохновлено его пламенной любовью к этому искусству. Мы говорим о рассказе «Альберт» (1857—1858 гг.), проникнутом совершенно неожиданным для Толстого колоритом. Романтический характер рассказа сказался уже в том, что в центре

261

его стоят три стихийных переживания: музыка, любовь, безумие, предопределившие судьбу героя, как бы нового Крейслера. Внутреннее же существо рассказа составляет превознесение искусства, художественного вдохновения, и музыкального прежде всего, культ художественной красоты, — оправдание артиста, как такового. При своем исключительном, предельно-развитом моральном чувстве, Толстой задумал в «Альберте» оправдать immoralную личность артиста, показать, что во имя высоких достижений его таланта, нужно пренебречь его нравственными недостатками, — нужно не ставить ему в вину не только то, что он поступает не *comme il faut*, не как принято в обществе, но и то, что он поступает действительно не так, как должно бы, руководясь элементарными, нравственными требованиями. На такое проявление Толстого подвинула его страстная любовь к музыке: за доставленное высокое музыкальное наслаждение он готов всё простить артисту.

Оправдание артиста в рассказе «Альберт» высказано тоном повышенной экзальтации, тоном фанатического исповедания художественной красоты. Альберт слышит голос своего друга: «Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня, которому мы все служим... Вы могли презирать его, мучить, уничтожать... а он был, есть и будет неизмеримо выше всех вас. Он счастлив, он добр. Он всех одинаково любит или презирает, что всё равно; а служит только тому, что вложено в него свыше. Он любит одно — красоту, единственное несомненное благо в мире. Да, вот кто он такой! Ниц падайте все перед ним! На колена!...» И далее: «...Какое право имее вы обвинять его? Разве вы жили его жизнью? Испытывали его восторги? Искусство есть высочайшее проявление могущества в человеке. Оно дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится и трудно удержаться здоровым. В

искусстве, как во всякой борьбе есть герои, отдавшие всё своему служению и гибнувшие, не достигнув цели». И наконец: «Да, унижайте, презирайте его... а из всех нас он лучший и счастливейший».

Через 20 лет, в 1876 году, Толстой, говоря о впечатлении, оставленном у него кружком музыкантов Моск. Консерватории

262

во главе с Чайковским и Ник. Рубинштейном, назвал их (в письме к Чайковскому): «Жрецы высшего в мире искусства», позволив себе уже и прямо от своего имени в применении к музыке обычно раздражавшую его приподнятую романтическую фразеологию.

Укажем всё же, что в «Альберте» моральная природа Толстого, как ни как, дала себя почувствовать и в заключении рассказа в обрисовку чисто-художнического образа Альберта внесён новый штрих, нарушающий его цельность и несогласующийся с основным смыслом рассказа, так явно выраженным в нём, кроме его заключительного эпизода¹).

В рассказе дано превосходное описание артиста в его деятельности во время его вдохновенной игры и непосредственно перед нею и после, — всех внешних проявлений скрипача, изменений его поз, жестов, выражения лица, — отражающих «восторженную жадность наслаждения» и вместе гордость, величие, сознание власти. Сила изображения могущественного захвата музыкой, напряжения музыкального переживания так велика, что для нас становится более, чем понятным, необходимым то болезненное ощущение, которое было вызвано у артиста неприятной случайностью во время игры: «Один раз пианист ошибся и взял

263

неверный аккорд. Физическое страдание выразилось во всей фигуре и лице музыканта. Он остановился на секунду и с выражением детской злобы, топая ногой, закричал: «*moll se moll*». Пианист поправился, Альберт закрыл глаза, улыбнулся и, снова забыв себя, других и весь мир, с блаженством отдался своему долгу». Художественный темперамент артиста ближайшим образом воздействует на его помощника в священнодействии красоты, — аккомпаниатора: «Пианист впивался глазами в лицо Альберта и со страхом ошибиться, выразавшимся во всей его вытягивавшейся фигуре, старался следить за ним». Вообще следует сказать, что рассказ «Альберт» является, быть может, единственным по полноте художественного воспроизведения всей картины артистического выступления, и как произведение, так сказать, всецело и исключительно музыкальное, напитанное истинной страстью к музыке, — «апофеоз музыкального вдохновения», по выражению Н. Н. Гусева, (кн. «Толстой в молодости». М. 1927 г.), составляет драгоценнейший дар Толстого для музыкантов¹).

Но рассмотрим подробнее изображенные в «Альберте» музыкальные переживания слушателей во время игры артиста. «В комнате пронесся чистый, стройный звук, и сделалось совершенное молчание. Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым каким-то неожиданно — ясным и успокоительным светом, вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя. Ни один ложный или неумеренный звук не нарушил покорности внимающих, все звуки были ясны, изящны и значительны. Все молча, с трепетом надежды, следили за развитием их». И далее: «Все находившиеся в

комнате во время игры Альберта хранили покорное молчание и, казалось, жили и дышали только его звуками». После окончания игры слушавшие, со странным ощущением возвращаясь к действительности, чувствовали в себе «чистое впечатление пролетевших звуков». И здесь, как всегда, Толстой в описании музыкального впечатления фиксирует внимание на самих звуках музыки и сразу начинает речь с музыкально-существенного, именно с темы, понимаемой в собственно-музыкальном смысле («звуки темы»), а не в смысле предполагаемого, будто бы разгаданного внемузыкального содержания пьесы, как это обычно делается. Но было ли это музыкальное впечатление — «чистым впечатлением звуков» и слушатели только ли «жили звуками», как утверждает Толстой? И не противоречит ли он сам себе, когда звуковую характеристику музыкального переживания, которую мы привели, дополняет тут же широко развернутой эмоционально-образной характеристикой того же музыкального переживания? Или одно не устраняет другого? Под влиянием музыки у слушателей, по описанию Толстого, возникали воспоминания, чувства власти, любви, грусти. И далее: «То грустно-нежные, то порывисто-отчаянные звуки, свободно перемешиваясь между собою, лились и лились друг за другом так изящно, так сильно и так бессознательно, что не звуки слышны были, а сам собой лился в душу каждого какой-то прекрасный поток, давно знакомой, но в первый раз высказанной поэзии». Но можно ли буквально принять, что суть музыкального впечатления стала уже вдруг заключаться не в звуках? Под «поэзией» Толстой здесь, конечно, не имеет, в виду области настроений и фантазий, независимых от звуковой стороны. Словом: «поэзия» здесь, как это часто в нашей речи, обозначается вообще художественность, красота, — в данном же случае именно музыкальная красота. Но художественное восприятие музыки наступает лишь с того момента, когда слышимые звуки преобразуются в слышимые же не-звуки, т. е. в их созерцаемые аналоги. В музыке мы не воспринимаем звуков извне в их материальной раздельности, но внутренне созерцаем их в слитности, в сплошности, — как «прекрасный поток». Толстой сумел схватить и выразить

эту глубинную сущность музыкального переживания, — для чего, конечно, надо узнать ее в собственном опыте. Но в каком же соотношении находятся в музыкальном переживании звуковые и незвуковые элементы, присутствие которых тоже указывается Толстым? Это составляет сложнейший и важнейший вопрос музыкальной психологии, который мы в настоящей работе не можем рассматривать, как он того заслуживает. Но мы можем и должны указать, что Толстой и к этому вопросу подошел так, как надо.

Та горячая волна, которую охватывает вдохновенное исполнение, доводя постепенно переживания слушателя до высшей степени напряжения, когда он уже едва выдерживает силу впечатления, и наслаждение, не переставая быть таким, в то же время становится потрясением и переходит за предельную черту, — как бы выйдя из берегов, — эта мера художественного восторга и завороченности музыкой Толстым показана полно на описании переживания Делесова, второго по значению лица в рассказе. «По какому-то странному сцеплению впечатлений, первые звуки скрипки Альберта перенесли Делесова к его первой молодости...».

Дается картина первой любви и «несомненной веры в возможность невозможного счастья». И далее: «Воспоминания возникали сами собой, а скрипка Альберта говорила одно и одно. Она говорила: «Прошло для тебя, навсегда прошло время силы, любви и счастья, прошло и никогда не воротится. Плачь о нем, выплачь все слезы, умри в слезах об этом времени, — это одно лучшее счастье, которое осталось у тебя». Итак, для Делесова захватившая его музыка слилась в нераздельное целое с поднявшимися в нем воспоминаниями. Испытывая «чистое впечатление звуков», «живя звуками», Делесов в то же время наполнял их картинами. Одно проникается другим, — слышимое вместе с тем и зримое, — и, наоборот: встающие видения звучат музыкой. Одно в двух, двойственный образ, двоица — отождествление разнородного в созерцании. Музыкальная пьеса у Делесова отождествилась с картиной молодости и прежде всего с образами его самого и любимой им девушки. Ее то образ и был тем центральным образом, который проникался звуками и просвечивал сквозь них, как это бывает во сне.

266

Обратим внимание на то, что Толстого, очевидно, не удовлетворяли такие обычные в применении к художественной области обозначения, как: связь, соединение, сочетание, слияние, ассоциация и пр. Не говорит Толстой и того, что в музыке дано выражение, изображение, воплощение и пр. Но находит свое слово и говорит: «странное сцепление впечатлений», указывая на совсем особый, новый характер соотношения. Через двадцать лет Толстой снова пользуется этим обозначением, настойчиво повторяя его при выяснении того, что составляет основу художественной связи образов поэзии¹).

Кака мы видели, для Делесова музыка отождествлялась также и со словами. В описании предсмертного сна Альберта такого рода отождествление повторено несколько раз. Именно, слышимые Альбертом звуки польки, благовеста, колокола — всё говорило ему, что «он лучший и счастливейший». В романе «Семейное счастье» передано отождествление музыки с образом любимого человека: «он сидел сзади меня (когда она играла на фортепиано), так что мне его не видно было, но везде в полутьме этой комнаты, в звуках, во мне самой я чувствовала его присутствие».

Руководство собственно-музыкальным углом зрения заново осветит нам одно интересное обстоятельство в творческой истории рассказа «Альберт». Именно, вместо одной страницы описания того, что переживал Делесов, слушая

267

игру Альберта, был раньше написан пространный эпизод, размером почти в целую главу рассказа. Вс. Срезневский, приводя (как приложение к своей статье о прототипе Альберта — Георге Кизеветтере) этот большой отрывок (написанный Толстым во время пребывания на ярмарке в Ефремове), ссылается снова на принцип архитектоники, как я в случае с музыкальным эпизодом из повести «Детство», как будто бы у писателя и не может быть иных, более веских причин для сокращений. Он говорит: «Толстой отбросил эти удивительные строки, так как они ему казались, вероятно, слишком подробным развитием одного эпизода, нарушением стройности рассказа, и он дал вместо них сравнительно короткую в немного строк картину воспоминаний Делесова, пробужденных игрой скрипача».

Действительно, эпизод не краткий, но, думается нам, Толстой сумел бы так или иначе, например, перестроив главы и введя новую главу, сохранить его в рассказе. «Бросился писать и написал отличные четыре листика горячие», заносит Толстой в Ефремове же в свой дневник 15 сентября 1857 года. На общем огненном фоне всего рассказа, казалось бы, вполне уместны новые страницы, кипящие страстью в изображении того, как два юные существа на семейном торжестве в деревенском доме, в имении, летят, несутся в вальсе и сближаются в первом поцелуе. Ради таких изумительных по силе художественного изображения страниц можно бы изменить всю архитектуру произведения, и Толстой, конечно, справился бы с этим затруднением. Но не было ли иной причины того, что Толстой пожертвовал всем этим эпизодом, которым сам был доволен? Нам кажется, что Толстой и на этот раз, как и в работе над «Детством», отбросил свои «отличные четыре листика горячие», руководясь не только внешними требованиями литературной формы, но и внутренними требованиями музыкальности. Именно: пережить так ярко и полно то, что описано в выпущенном эпизоде, значит, вовсе забыть уже об исполняемой в это время музыке; значит, окончательно унести в мир воссоздания своего прошлого и вовсе перестать слушать музыку; значит, центр музыкальный лишь овеваемый как бы обертонами свободных образов фантазии,

268

заменить новым центром, именно, фантазиями, возникшими под музыку, но совсем вытеснившими ее из сознания.

Тут же Толстой дает мотивировку того, почему Делесов, слушая Альберта, перенесся к определенному событию своей молодости: «Воспоминание о всем этом вечере с мельчайшими подробностями мелькнуло в его голове, может быть, потому, что звук скрипки Альберта похож был на звук первой скрипки» на том деревенском вечере — «может быть, и потому, что то время было время красоты и силы, а звуки Альберта были все красота и сила». Но каков бы ни был реальный повод возникновения картин под музыку у Делесова, их связь с музыкой в самом художественно переживании составляла то собственно-художественное слияние, которое Толстой называл: «сцепление», «странное сцепление», и которое есть по существу сновиденное отождествление. Выпущенный эпизод еще и потому является несовместимым с текстом рассказа, что ведь Альберт играет *Mélancolie*, то есть, пьесу, во всяком случае, задумчивого характера и медленного движения, под которую не может возникнуть живого воспоминания о бурном танце. Тогда и Альберт должен бы был играть другое, — быть может, уже после *Mélancolie*. Укажем кстати, что в тексте рассказа есть некоторая натянутость, а именно уже после описания переживания Делесова сказано в заключении главы: «к концу последней вариации...» — тогда как пьеса с названием *Mélancolie* не пишется в форме вариаций. Заметим, что название *Mélancolie* поставлено в первой редакции на место зачеркнутого: *Carnaval de Vénise* (См. рукопись в Рукоп. отд. Ленинск. публ. б-ки). Пьеса же с этим первоначальным названием и допускает вариации, и более соответствует характеру возникших под музыку картин — воспоминаний у Делесова.

В описаниях музыкальных впечатлений у Толстого нередко воспроизводится и тот момент, когда под влиянием музыки всё окружающее представляется в каком-то новом свете, обнаруживающем скрытую, или неполно ощущавшуюся до того красоту. Это свойство музыкального воздействия

возникает благодаря тому, что музыка, как искусство, связи которого с действительностью едва ли

269

уловимы, проходит в художественном сознании, как наиболее чистый сон из всех, какие только могут нам сниться. И если в первый миг пробуждения даже от обычного сна действительность воспринимается сквозь неосвободившееся еще от сновидения сознание, и мы ощущаем мир через легкий и преображающий налет сна, — то тем более это должно возникать под влиянием музыки, которая нас погружает в самобытно-звуковой мир. Всякое восприятие становится под влиянием музыки созерцанием, и обыденные вещи — видениями, образами сна наяву. Музыка реальному придает фантастический отпечаток, и фантастическое делает для нас естественным, приемлемым. В рассказе «Люцерн», где центральное музыкальное зерно дало, разросшись, целую «морально-политическую проповедь» (отзыв Тургенева), этот момент музыкального воздействия получил яркое выражение: «...Вдруг меня поразили звуки стройной, но чрезвычайно приятной и милой музыки. Эти звуки мгновенно живительно подействовали на меня... Заснувшее внимание мое снова устремилось на все окружающие предметы. И красота ночи и озера, к которым я был равнодушен, вдруг, как новость, отрадно поразили меня». И далее: «...Среди фантастической обстановки темного озера» и т. д. «всё было странно, но невыразимо прекрасно или показалось, мне таким».

Этот рассказ «Люцерн», написанный во время продолжающейся работы над «Альбертом», близок к нему по общему «романтическому» колориту, который и здесь также питался музыкальным впечатлением. Искусство здесь признается «лучшим благом мира». Вдохновителем Толстого в «Люцерне» является уличный певец, исполнявший под гитару народные песни. При чем, снова достойно внимания, что Толстой, изображая впечатление от пения, говорит: «Тема была что-то в роде милой и грациозной мазурки» умалчивая здесь о содержании слов.

В «Детстве» изображено, как *andante* Патетической сонаты Бетховена подсказало заснувшему во время слушания ее Николеньке общий колорит настроения его сна, но сама музыка при этом едва ли не вовсе ушла из сознания. В «Альберте» изображено, как воспоминания Делесова,

270

вставшие у него с яркостью сновидения, слились у него воедино слышимой им музыкой, которая при этом, оставалась в центре его переживания и лишь обростала, зацветала образами его прошлого, отождествляясь с ним. В «Люцерне» показано, как под влиянием музыки всё окружающее встает прекрасным видением. Наконец, в «Войне и мире» (том IV, ч. 3, гл. X) музыка зазвучала уже в самом действительном сновидении, как непосредственное проявление музыкально-творческого инстинкта; это изображение уже серьезнее свидетельствует о музыкальности Толстого. Юноша Петя Ростов проводит ночь перед боем: «Петя стал закрывать глаза и покачиваться. Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то. Ожиг, жиг. Ожиг, жиг... Свистела натачиваемая сабля, и вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравший какой-то неизвестный торжественный сладкий гимн. Петя был музыкален так же, как и Наташа, и больше Николая; но он никогда не учился музыке, не думал о музыке и потому мотивы, неожиданно приходившие ему в голову, были для него особенно новы и

привлекательны. Музыка играла всё слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы, но лучше и чище, чем скрипки и трубы, — каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти тоже, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно-церковное, то в ярко-блестящее и победное. Ах, да, ведь это я во сне, качнувшись наперед, сказал себе Петя. Это у меня в ушах. А, может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй, моя музыка. Ну... Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять всё соединилось в тот же сладкий и торжественный гимн. Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу, сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов. Ну, тише, тише, замирайте теперь. И звуки слушались его. Ну, теперь полнее, веселее. Еще,

271

еще радостнее. И из неизвестной глубины поднимались усиливающиеся, торжественные звуки. Ну, голоса, приставайте, приказал Петя. И сначала издалека слышались голоса мужские, потом женские. Голоса росли в равномерном торжественном усилии. Пете страшно и радостно было внимать их необычайной красоте. С торжественным победным маршем сливалась песня, и капли капали и вжиг, жиг, жиг... Свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него. Петя не знал, как долго это продолжалось: он наслаждался, всё время удивлялся своему наслаждению и жалел, что некому сообщить его. Его разбудил ласковый голос Лихачева».

Музыкальное сновидение здесь описано с поразительной силой и по всему видно, что Толстой сам знал такого рода музыкальные сны. Тонко указано проникновение в них звуков яви. Здесь музыкальное творчество во сне дает музыку гимна-марша в фугированной форме (многоголосное фугато, не точно названное Толстым фугой), исполняемую оркестром и хором (смешанным). Знакомая музыкантам деталь того, как нередко снится музыка: инструменты — новые, неизвестные, фантастические, напр., похожие на скрипки и трубы, но лучше и чище, чем они. Создается недостижимая в яви необычайная красота. Музыкант-сновидец повелевает звуками; они его слушаются: «сколько хочу и как хочу»; — поток музыкальной импровизации во всей свободе, чистоте и мощи, переживаемый в состоянии сна, превосходно показан у Толстого. Реальная музыка, зафиксированная в звуках определенных, всегда ограниченных по своим средствам инструментов и в определенных, всегда слишком урегулированных ритмах, кажется бедной в сравнении с той необыкновенной музыкой, которая звучит во сне.

Не менее сильно передано переживание музыки во сне, отнесенной, при том, к совсем постороннему музыке и даже вообще звукам предмету — (нередкая деталь музыкальных сновидений, также удивительно тонко схваченная Толстым) — и с особенной красотой ее звучания во сне в следующих строках описания сновидения Стивы Облонского в самом начале романа «Анна Каренина». Ему снилось:

272

«Алабин давал обед на стеклянных столах, да — столы пели: *Il mio tesoro*, и не *il mio tesoro*, а что-то лучше и какие то маленькие графинчики, они же женщины...» И далее о том же: «...нельзя уже вернуться к той музыке, которую пели графинчики-женщины».

Фантастические подробности сна, связанные с музыкой во сне, — опять более прекрасный, чем музыка яви — даны и в рассказе «Альберт». Ему снится, что он играет на скрипке из стекла; при этом, «звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слышал Альберт... чем громче становились звуки, тем шибче разбегались тени и больше освещались стены залы прозрачным светом...» Это едва ли не отождествление звуков со светом.

В романе «Война и мир» вообще не мало места уделено музыке: плясовая на гитаре и на балалайке у дядюшки, пение квартетом «Ключика» и solo Николая, пение Денисовым романса, игра княжны Марии («любимая соната переносила ее в самый задушевно-поэтический мир»), наконец, пение Наташи Ростовой. К рассмотрению последнего мы и перейдем.

Наташа выведена как еще юная, но музыкально-одаренная и захватывающая своим исполнением певица. Вот, как изображает Толстой впечатление от пения Наташи у Николая Ростова (т. II ч. I гл. XV): «Что же это такое? подумал Николай, услышав ее голос и широко раскрывая глаза. Что с ней сделалось? Как она поет нынче? подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующие фразы, и всё в мире сделалось разделенным на три темпа: *oh! mio crudele affetto* раз, два, три... раз, два, три... раз... *oh! mio crudele affetto* раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая, думал Николай. Всё это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь, — всё это вздор, а вот оно настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчик! Ну, матушка! Как она этот *si* возьмет? Взяла! Славу Богу! и он сам, не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот *si*, взял втору в терцию высокой ноты. «Боже мой! Как хорошо! Неужели это я взял? Как счастливо!» — подумал он. О, как задрожала эта терция и как тронулась что-то лучшее, что было в душе Ростова, и это что-то было независимо от всего

273

в мире и выше всего в мире»... Весь мир сосредоточился в звуках и ритмах музыки, т. е. всё исчезло из сознания кроме самой музыки, или всё отождествилось с нею, подчинившись ей и как бы вовлекшись в ее сферу, — став таким же размеренным, как она, и, конечно, звучащим, напевным. Всё в мире кажется пустым и ничтожным в сравнении с музыкой. Она — единственно подлинное в мире; она — то, что выше мира и независимо от него. Здесь выражено то сознание самостоятельности музыки от мира, которое легло в основу воззрения на музыку у Шопенгауера; с ним Толстой во многом сходился во взглядах, еще не зная его работ, а узнавши их, назвал Шопенгауера «гениальнейшим из людей». — Фету, 30/VIII—1869 г.¹).

Описание другого впечатления от пения Наташи — у Андрея Болконского: «Он счастлив, и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не о чем было плакать, но он готов был плакать... Главное, о чем ему хотелось плакать, было вдруг живо сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был и даже была она; эта противоположность томила и радовала его во время ее пения» (т. II, ч. III, гл. 19). Снова музыка выводит из эмпирического, физического бытия — узкого и телесного — в мир бесконечного и неопределимого, преображенного бытия.

Из приведенных трех музыкальных эпизодов из «Войны и мира» первый и второй можно

объединить тем, что в них обращают внимание специально музыкальные подробности и термины. (Выражение «три темпа» в смысле трехдольного размера принадлежит эпохе Толстого; это — перевод с французского). Второй и третий эпизоды объединяются выражением в них философским осмыслением музыки, Нельзя не отметить в этих же эпизодах, что вся сила впечатления отнесена в них именно к музыке, без всякого даже упоминания о тексте в пении.

274

Рассмотрим еще один, четвертый эпизод музыки в «Войне и мире», в котором изображено посещение Наташей оперы и ее впечатления (т. 2, ч. 5, гл. VIII—X). Это описание оперы содержит две стороны: бытовую и принципиальную. В отношении первой стороны интересны яркие подробности, характерные для долгого, точно неопределимого периода нашего оперного дела. Так, увертюра не вызвала к себе серьезного внимания и к ней относились как к чему-то в роде предупреждающих первых двух звонков, когда можно уже отправляться к своим местам, но еще ничего собственно не началось. Во время увертюры в публике стоит шум от разговоров, хождений и пр. Но вот, как будто только этого и ждали, «зазвучали последние аккорды увертюры и застучала палочка капельмейстера. В партере прошли на места запоздавшие мужчины, и поднялся занавес. Как только поднялся занавес, в ложах и в партере всё замолкло и все... с жадным любопытством устремили всё внимание на сцену». Но не только свет сохранялся как во время увертюры, так и во время оперного представления, но и тишина в театре не была обязательной. «В одну из минут, когда на сцене всё затихло, ожидая начала арии, скрипнула входная дверь партера... и зазвучали шаги запоздавшего мужчины... Несмотря на то, что действие шло, он (Анатоль Курагин), не торопясь, слегка побрякивая шпорами и саблей... шел по ковру коридора». Далее описаны разговоры, которые свободно шли во время исполнения оперы. Такая обстановка оперных представлений долго казалась естественной, но еще дольше, до самого последнего времени, сохранился обычай, также оставивший след в изображении Толстого, — именно, в понравившихся местах оперы «хлопать и кричать», в ответ на что артисты выходили, «улыбаясь и разводя руками, кланяться».

Что касается второй стороны в описании оперы, именно принципиальной ее оценки, то здесь у Толстого применен весьма характерный для него и исключительно-своеобразный прием изображения. Толстой описывал действие на сцене в опере тем же способом, каким он в других своих сочинениях описывает суд, земское собрание, церковную службу и пр. Сущность этого характера описания состоит

275

в том, что описываемое изображается так, как будто его видишь впервые, ничего не понимаешь и улавливаешь одни только разрозненные черты, без связи целого. За всем описанием этого рода как бы кроются недоуменные вопросы: что это такое, зачем и почему это? Ясно беспощадно ироническое значение такого описания, сводящего известное всеми уважаемое явление к нелепости, к полной бессмыслице. Это весьма близко к иронии Сократа, который задавал вопросы собеседникам, как бы ничего сам не зная и не понимая. В этом уничтожающем духе пересказаны все четыре акта, очевидно, какой-то действительной оперы с игрою артистов, их костюмами, декорацией на сцене и пр. Описано всё это так, как будто на сцене ничего не

производит никакого впечатления, не вызывает ни малейшей иллюзии. Однако, ни музыка вообще, ни пение в частности, т. е. именно основное в опере, сами по себе, несколько не подвергаются нападению со стороны Толстого, хотя и об этой стороне оперы говорится или в пренебрежительном («пели что-то») или в безразличном тоне. Очевидно, для Толстого всё окончательно испорчено в силу ложных и роковых условий оперы. Такое же описание, изобличающее искусственность оперных представлений, Толстой затем пропускает сквозь призму восприятия Наташи Ростовской, характеризуя ее натуру в новой области проявления. При этом, помимо постоянно чувствуемой у Наташи душевной непосредственности и свежести и ее общей художественной одаренности, Толстой приводит некоторые особые причины того, почему она отнеслась к оперному представлению, как к чему-то чуждому ей и неприятному, т. е. отнеслась так же, как это свойственно и самому Толстому. После деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа (ее любовь к Андрею Болконскому) — «всё это было дико и удивительно ей. Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку; она видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете, странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них».

276

Жестокая критика у Толстого оперы старого типа для своего времени была явлением значительным и свидетельствующим об остроте художественного сознания и о высоте требований Толстого, не растерявшегося, как многие перед явлением оперы. Ныне, по существу не давая ничего нового, это разоблачение старой оперы сохраняет интерес благодаря самому характеру изложения Толстого, — сильного и своеобразного. Кстати, здесь при описании 3-го акта оперы Толстой употребляет, кажется, наиболее специфическую теоретико-музыкальную терминологию из всех случаев в своих художественных произведениях: «Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали...».

Интересно, что часть нападков на оперу у Толстого касается таких сторон, которые свойственны не только опере, но и театру вообще. А между тем, Толстой вовсе не принадлежал к отрицателям театра и его способности создавать художественную иллюзию. (Ведь, Толстой и сам писал пьесы для театра). И всё же Толстой смеется, конечно, не над плохой декорацией, а вообще над театральной декорацией, когда говорит: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках»; или: «... — были картины, изображавшие монументы, и была дыра в полотне, изображавшая луну...». Быть может, здесь дело в том, что вся совокупность оперной фальши, больно режущей восприятие Толстого, делала для него невозможной иллюзию даже и там, где она без труда возникала бы, входя, как часть, в менее сложное, более естественное, чисто театральное, не оперное действие: те же крашенные доски отлично сошли бы за лес в драме. Несомненно также, что говоря об опере определенного, в былое время наиболее распространенного типа, с крайней нескладицей всего ее построения, Толстой осуждает оперу вообще, как неподлинный род искусства, — видит в опере насильственное соединение элементов, не создающее необходимого в художественном целом единства. Толстой просто не умеет слушать оперу, скажут те, кто

признает оперу высшим родом искусства, т. е. громадное большинство

277

музыкальных критиков и рецензентов. Толстой осуждает оперу потому, что умеет слушать музыку, скажут те ценители музыки, как самостоятельного искусства, которые если и не отрицают вовсе правомерности при некоторых условиях в области музыки извне навязанных, подсказанных представлений постороннего музыке рода, то все же решительно признают, что опера вовсе не представляет высшего рода музыкального творчества и заключает в себе едва ли преодолимые трудности для создания художественного единства под главенством музыки. А подчиненное положение музыки является для них и для Толстого совершенно недопустимым, хотя именно этим путем легче всего достигается необходимое художественное единство элементов оперы и хотя именно этот принцип подчиненного положения музыки настойчиво проводится многими знаменитыми композиторами, особенно, со второй половины 19 века; и это дело даже выдается за крупное достижение в развитии оперной формы.

Близко связано с оперным соединением музыкальных и немзыкальных элементов то соединение, которое составляет программную музыку. Этому вопросу посвящена целая глава романа «Анна Каренина» (короткая, как все главы здесь), именно 5-я в 7-й части романа, отражающая музыкальные споры известного периода середины 19 века:

«В утреннем концерте давались две очень интересные вещи. Одна была фантазия «Король Лир в степи», другая — был квартет, посвященный памяти Баха. Обе вещи были новые и в новом духе. Левину хотелось составить о них свое мнение... Он старался избегать встреч со знатоками музыки и говорунами, а стоял, глядя вниз перед собой и слушал. Но чем более он слушал фантазию «Короля Лира», тем далее он чувствовал себя от возможности составить себе какое-нибудь определенное мнение. Беспреданно начиналось, как будто собиралось музыкальное выражение чувства, но тот час же оно распадалось на обрывки новых начал музыкальных выражений, а иногда просто на ничем, кроме прихоти композитора, не связанные, но чрезвычайно сложные звуки. Но и самые отрывки этих музыкальных выражений, иногда хороших, были неприняты, потому что

278

были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены. Веселость и грусть, и отчаяние, и нежность, и торжество явились без всякого на то права, точно чувства сумасшедшего. И так же, как у сумасшедшего, чувства эти проходили неожиданно. Левин во всё время исполнения испытывал чувство глухого, смотрящего на танцующих. Он был в совершенном недоумении когда кончилась пьеса, и чувствовал большую усталость от напряженного и ничем вознагражденного внимания

— Удивительно! — говорил густой бас Песцова. — Здравствуйте, Константин Дмитрич! В особенности образно и скульптурно, так сказать, и богато красками то место, где вы чувствуете приближение Корделии, где женщина, *das ewig Weibliche*, вступает в борьбу с роком. Не правда ли?

— То есть, почему же тут Корделия? — робко спросил Левин, совершенно забыв, что фантазия изображала короля Лира в степи.

— Является Корделия... вот! — сказал Песцов, ударяя пальцами по атласной афише, которую он держал в руке и передавая ее Левину...

— Без этого нельзя следить, — сказал Песцов...

В антракте между Левиным и Песцовым завязался спор о достоинствах и недостатках Вагнеровского направления музыки. Левин доказывал, что ошибка Вагнера и всех его последователей в том, что музыка хочет переходить в область чужого искусства, что также ошибается поэзия, когда описывает черты лица, что должна делать живопись, и, как пример такой ошибки, он привел скульптора, который вздумал высекать из мрамора тени поэтических образов, восстающие вокруг фигуры поэта на пьедестале. «Тени эти — так мало тени у скульптора, что они держатся о лестницу», — сказал Левин...

Песцов же доказывал, что искусство одно и что оно может достигнуть высших своих проявлений только в соединении всех родов...»

Напомним, что еще в начале 30-х годов написана увертюра «Король Лир» Берлиоза, одного из главнейших представителей программного течения в музыке. Затем, в 1860 году один из наших вождей музыки «в новом духе»

279

Балакирев написал музыку к пьесе «Король Лир». Роман же Толстого «Анна Каренина» писался в 70-е годы¹).

Несколько метких и острых строк говорят о внимательном и серьезном отношении Толстого к концертам и заканчиваются замечательной фразой о том, что Левин «старался избегать встреч со знатоками музыки и говорунами²). Последние просто ставят себе задачей эксплуатировать модные идейные увлечения и вообще быть поставщиками ходячих идей, применяя их к музыке. Эти говоруны легко становятся музыкальными рецензентами, критиками, а знатоки музыки часто их поддерживают, сами не умея разбираться в общих вопросах музыки.

В программной музыкальной фантазии Толстой видит роковой недостаток — отсутствие собственно музыкального единства, который, исходя из своей теории музыки как выражения чувств, Толстой объясняет тем, что музыкальное выражение одного чувства обрывается и его место заступает выражение другого чувства, а то и просто отрывки, не выражающие никакого чувства. Получается нечто, по

280

своей бессвязности, сходное с бредовым состоянием сумасшедшего. Такая характеристика специальной программной музыки, сделанная Толстым, конечно, глубоко верна и лишь крепко въевшиеся музыкальные предрассудки мешают ее усвоению. Но Толстой не замечает того, что усмотренный им коренной недостаток собственно программной музыки должен быть присущ и вообще музыке, как выражению чувств, — чего от музыки требовал Толстой еще в «Детстве», т. е. 20 лет назад, правда в откинутом им варианте. На самом деле, нечто бессвязно-сумасшедшее необходимо должно возникнуть в результате стремления выразить музыкой определенные чувства в силу того обстоятельства, что ведь чувства радости, печали и др., которые указывает Толстой, как содержание музыки, необходимо связаны с теми или иными пробуждающими их

образами и картинами, как в данном случае с образами Лира, Корделии и др. Отсюда обрывчатость, отсутствие собственно-музыкальной цельности; «уродство», которое Толстой относил только к музыке с программой образов, присуще на тех же основаниях и музыке с программой чувств. Обе эти программы связаны и составляют собственно одно. Левин, во время исполнения испытал «чувство глухого, смотрящего на танцующих», т. е. конечно, в том смысле, что он не понимал, к чему приноровлена эта несвободная программная музыка, да и не хотел знать этого, а слушал музыку, — вступает в беседу с одним из «говорунов», — живым образом музыкального рецензента, только что не пишушим, а изустно болтающим и, следовательно, гораздо менее вредным. Этот бессвязность музыки извиняет и оправдывает тем, что значитесь в программке, тогда как для Левина, охраняющего собственно музыкальное достоинство, бессвязное или дурное музыкальное произведение не перестает быть таковым ни при каких условиях. «Говорун» же, как показывает его разъяснение, снисходительно обращенное к Левину и с большой иронией переданное Толстым, ищет в музыке всё, что угодно, — скульптуру, живопись, поэзию, но только не музыку, — и опирается при этом на идею синтеза (искусство «может достигнуть высших своих проявлений только в соединении всех родов»). Левин же защищает точку зрения самостоятельности

281

музыки, как и всякого другого искусства, и всю беду видит в том, что теперь, без внутреннего права на это, «музыка хочет переходить в область чужого искусства».

Строго-научный эстетический суд, конечно, признает правильность подхода к музыке у Левина-Толстого. Идея же синтеза, в корне романтическая, имеет мало общего с идеей программности, в корне реалистической; но если вторая идея есть несомненное заблуждение, проистекающее от упрощения вопроса, то первая таит в себе некоторую истину, даже более того, есть заблуждение в смысле блуждания вокруг некоей глубокой правды. Мы не можем далее распространяться на эту тему о соотношении музыкальных и внемузыкальных представлений, требующую специального исследования. Добавим только к словам Левина-Толстого, что сближение Вагнера и программных композиторов по существу верно, но сам-то Вагнер совершенно отделял себя от них и считал ошибочной их позицию.

Нам осталось еще рассмотреть одно художественное произведение Толстого, которое обычно, прежде всего, и вспоминают, когда идет речь о Толстом и музыке. Мы говорим о рассказе «Крейцера соната», с точки зрения музыки поистине пресловутом. Как мы уже говорили, у Толстого наиболее существенным произведением для музыкантов является рассказ «Альберт», который входит в ряд дорогих музыканту произведений нашей литературы, как «Моцарт и Сальери» Пушкина, «Последний квартет Бетховена» и «Себастьян Бах» В. Одоевского и, может быть, одно или два еще других произведений. А «Крейцера соната» Толстого является собственно весьма мало ценной с музыкальной точки зрения. На самом деле, в рассказе этом показана огромная сила воздействия музыки, но это вовсе еще не является назначением музыки. Ведь, важно то, какого рода это воздействие: настоящее художественное, отвечающее подлинным задачам искусства или, наоборот, извращающее эти задачи, патологическое¹).

Рассказ Толстого

«Крейцера соната», несомненно, трактует о втором указанном роде восприятия музыки, подлежащем непосредственно рассмотрению медицинской, а отнюдь не музыкальной точки зрения. Действительно, воздействие музыки здесь определяется уже не психологически, как возбуждение чувств радости, печали и пр., но физиологически, как чувственное возбуждение, — т. е., как влияние сексуальное, а не просто сенсуальное. Мысли о музыке в данном рассказе высказаны от главного лица всего повествования, Позднышева, но, несомненно, отражают и новый взгляд на музыку самого Толстого. Мы в праве рассматривать отношение к музыке по «Крейцеровой сонате» Толстого в том же порядке, как и все предыдущие эпизоды из его художественных произведений, которые относились к Николеньке, Делесову, Ростовым и др. Тем более, что сходные же мысли о музыке мы находим у Толстого и в других случаях. Например, в дневнике от 19 июля 1896 г., через шесть лет после рассказа, читаем:

«...Вспомнил нашу в Ясной Поляне неумолкаемую в четыре фортепиано музыку, и так ясно стало, что всё это — и романсы, и стихи, и музыка — не искусство, как нечто важное и нужное людям вообще, а баловство... романы, повести о том, как пакостно влюбляться, стихи о том же или о том, как томятся от скуки. О том же и музыка... стыдно, гадко. Помогите мне, Отец, разъяснением этой лжи послужить тебе». Таким образом, Толстой мог бы и по вопросу музыки дать нечто в роде теоретического послесловия к тому же рассказу, как он это сделал по вопросу любви. Да и в самом этом послесловии музыка входит в перечисленные Толстым средства, которые разжигают нашу чувственность.

То, что нам дает о музыке «Крейцера соната», сводится к следующему. Как мы помним, раньше, в повести «Юность», Толстой характеризовал падение музыкальных вкусов и извращение музыкальных требований тем, что музыка превратилась в «средство прельщать девиц».

Теперь именно это извращение в подходе к музыке получает углубленное, т. е. просто утрированное выражение. Теперь уже не то, чтобы музыка суетно использовалась в целях прельщения, но музыка, оказывается, уже сама заключает в себе грубо эротическое начало и служит выражением его. Занятия музыкой, по Толстому, оказываются особенно повинны в том, что «происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе» (конец II главы). Это положение развивается и мотивируется в 23 гл. рассказа, посвященной исполнению «Крейцеровой сонаты» Бетховена. До этого те же исполнители, — жена Позднышева и скрипач, вызвавший ревность Позднышева и затем убийство им своей жены, — сыграли однажды «какие-то песни без слов и сонатку Моцарта» (2 гл.). Но вот в роковой вечер «начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот»... Дается картина того, как исполнители приступили к игре — «и началось». Следует известная характеристика «Крейцеровой сонаты» Бетховена. Конечно, с музыкой могут связаться у нас любые ряды чувств и представлений, в числе их даже и те, которые легли в основу характеристики пьесы у Толстого. Но отсюда еще очень далеко до того, что он утверждает. Целый ряд аргументов, приводимых здесь Толстым для подкрепления указанной общей мысли о музыке, по грубости вполне ей соответствуют. Всё это известное место, изложенное страстным и возбужденным языком Позднышева, относится

всецело к 1-й части сонаты, — к «первому престо» («после этого *allegro* они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое *andante* с пошлыми вариациями и совсем слабый финал. Потом еще играли по просьбе гостей, то элегию Эрнста, то еще разные вещицы»). Слова: «страшная вещь эта соната. И именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка» следует сопоставить с тем, что Толстой говорит в «Детстве» и в «Войне и мире». Там также сказано о чувстве страха во время слушания музыки, но как об оттенке подлинно художественного переживания музыки, как о роде художественного восторга. (У Николеньки, слушавшего Патетическую сонату, — «чувство страха, чтобы что-нибудь

284

не нарушило этой красоты» и «чувство радости, когда фраза разрешается гармонически»; то же и у Пети Ростова, наслаждавшегося воображаемым хором: «Голоса росли в равномерном торжественном усилии. Пете страшно и радостно было внимать их необычайной красоте». (Шурин Толстого, Степан Берс сообщает о самом Толстом, что под впечатлением музыки он бледнел и у него появлялось на лице нечто, похожее на ужас»). Здесь же оказывается, что музыка страшна потому, что она властно захватывает чувственностью, что «она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом». На этом, явно патологическом, болезненном восприятии музыки Толстой; строит всё свое рассуждение о музыке в данном рассказе. Это же раздражение состоит в том, что музыка пробуждает энергию, не находящую себе исхода. Оказывается, что Бетховен «знал, почему он находился в таком состоянии, — это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, — для меня же никакого». Явно несообразна мысль, что композитор понимает, чем вызвано его произведение, и еще более — мысль, что музыкальное состояние приводит будто бы к определенным данною музыкой действиям. Далее, мы имеем развитие этих чудовищных с музыкальной точки зрения положений. За образец музыки Толстой берет марш, танец, музыка которых всегда «доходит», т. е. раздражение получает выход — (пройдут, пропляшут). Что же касается таких пьес, как первое престо «Крейцеровой сонаты», то — «эти вещи можно играть только при известных важных, значительных обстоятельствах и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка». Над музыкой вообще должен быть учрежден государственный контроль, как в Китае, чтобы не давать возможности безнравственным раздражениям овладевать нами. Значит, для Толстого музыка может иметь какое-то нравственное или безнравственное содержание. Тогда как в действительности музыка может быть только музыкально хорошей и музыкально дурной. И «когда они после «Крейцеровой сонаты» сыграли какую-то странную вещицу, не помню

285

кого, какую-то до похабности чувственную пьесу», то эта пьеса, конечно, была просто музыкально дурной, если верно передано впечатление, но ни в каком случае не могла быть близкой по характеру такому произведению, как соната Бетховена. А Толстой как раз сближает их, как чувственных возбудителей: «в этот вечер... они оба, главное, она, испытывали некоторый стыд после того, что случилось с ними», т. е. после их игры. (Впрочем, и эта «вещица», сыгранная после «Крейцеровой сонаты», могла быть так же, как та, совершенно невинной).

Исходя из того, что музыка будто бы призывает к действиям, Толстой ставит в вину музыке то, что она «только раздражает, не кончает», как будто собственно-художественное впечатление не есть окончательная цель и назначение музыки. Однако, всё же не вполне забыто о воздействии музыки помимо призыва к определенному действию, и непосредственно вслед за изложенным антимузыкальным отношением к музыке идут у Толстого строки, напоминающие и «Люцерн», и «Детство». Именно, говорится о том, что под влиянием сонаты как будто открылись «новые чувства, новые возможности», — «сознание этого нового состояния было очень радостно. Все те же лица, и в том числе и жена, и он, представлялись в другом свете». — «Открылись, как будто вспоминались новые, неиспытанные чувства». Здесь мы узнаем и окружающее, вставшее, как «новость», и «воспоминание того, чего никогда не было». Действие сонаты было «ужасно», но в то же время и «очень радостно». Это заключение в тираде о музыке несомненно трудно согласуемо со смыслом всей предыдущей части. Непосредственный музыкальный голос Толстого сумел всё же в конце заявить о себе и выдвинуть потрясение музыкой самой по себе. Однако, всё рассуждение о музыке в рассказе основано ведь не на этом, и не это естественно понимается всеми, как центральное в музыкальном эпизоде «Крейцеровой сонаты» Толстого. Что это так и есть, подтверждает и то, что в следующей за описанием исполнения сонаты главе прямо сказано о той связи, которую устанавливает между людьми музыка: «связь музыки, самой утонченной похоти чувств». Это уже, как бы прямой противовес

286

тому, что было высказано Толстым о музыке в «Войне и мире», когда под влиянием музыки «тронулось что-то лучшее, что было в душе... и это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире», или когда музыка заставляла живо сознавать «противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам»... Вообще, прежде Толстой говорил о возвышающем действии музыки, теперь же о животнo-раздражающем ее действии¹).

Не может не встать вопроса о том, как пришел Толстой к такому, уже не суетному, как, быть может, было отчасти

287

с ним самим в юности, а по истине грубому пониманию музыки. Ответом может служить то, что музыка была вовлечена в общий поток того внутреннего течения, которым Толстой стремился освободиться от обольщений его жизни. К 1889 году, когда был написан рассказ «Крейцера соната», у Толстого уже совершился внутренний переворот, приведший его к исповеданию евангельских истин, как он их понимал. В своей «Крейцеровой сонате» Толстой восстал против женщины с ее властью над нашей чувственностью, как препятствия для достижения высшей жизни. Всякое же опозитизирование любви Толстой считает вредной ложью, культивирующей то, что ведет нас к падению, а вовсе не возвышает, как думают поэты. Для них самое ценное в мире — красота, а больше всего — женщина, да еще музыка; всё это они обычно и воспевают: *Wein, Weib und Gesang* — приводит Толстой общую формулу поэтов («Крейцера соната», 14 гл.). Борьбу с опьянением всякого рода, с обманом и иллюзией провозглашает теперь Толстой. Обычному поэтизированию любви и музыки и их соединению в этом поэтизировании Толстой

противопоставляет соединенное же разоблачение и той и другой, снятие с них покров поэзии и чистой красоты. И женщина, и музыка равно страшны и опасны своей властью над нами, и нам нужно позаботиться о защите себя от них. Толстой в «Крейцеровой сонате» об обоих этих предметах говорит почти дословно одно и то же. Средневековое чувство дьявола и ужас перед ним оживают перед нами в рассказе Толстого¹).

288

В музыке Толстой видел стихию, порабащающую наше сознание, лишаящую наше «я» обычной устойчивости; но вместо того, чтобы осознать это впечатление музыки, как обще-художественный род воздействия, получающий в музыке особенно сильную форму проявления, Толстой подчинил тему музыки теме женщины, внутренне связав их. Этим создано единство всего произведения Толстого — «Крейцеровой сонаты», — но купленное дорогой ценой.

В отношении к музыке Толстой, конечно, гораздо полнее и определеннее возвращается к пониманию ее, как проявления прекрасного. Воззрение на музыку, выраженное в «Крейцеровой сонате», составляет, б. м., наиболее разное отклонение на пути размышления Толстого о музыке, — отклонение, которое, быть может, было вызвано у него какими-нибудь особыми событиями. Возможно, что в натуре Толстого были задатки к физиологическому восприятию музыки, которое бывает и благотворным для организма (не раз делались попытки использовать музыку в медицине) и разрушительным, как это изображено Толстым. В годы писания «Крейцеровой сонаты» музыка, как говорит С. Л. Толстой, стала действовать на него иначе, чем прежде, именно «раздражать» его. С. Л. Толстой сообщает еще: «Во время написания «Крейцеровой сонаты» Лев Николаевич старался выяснить себе, какие именно чувства выражаются первым престо «Крейцеровой сонаты», — он говорил, что введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует, что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой (быстрая фигурация) и сдержанное успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой, — оба приводят к сильной, ясной и даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность. Впоследствии, однако, Л. Н. отказался от мысли, что эта мелодия изображает чувственность. Так как, по его

289

мнению, музыка не может изображать то или иное чувство, а лишь чувства вообще, то и эта мелодия есть изображение ясного и сильного чувства, но какого именно, определить нельзя».

В приведенных словах мы видим подтверждение того, что в «Крейцеровой сонате» Толстого сказывается полное падение его музыкального сознания, возврат к давнему взгляду на музыку, выраженному в варианте XI гл. «Детства» и не случайно отброшенному самим Толстым. Толстой пытается разгадать определенные чувства, выражаемые сонатой, и доискивается до программы чувств, будто бы лежащей в ее основе, — до признания темы заключительной партии за изображение «просто чувственности». Отсюда естественный вывод о необходимости государственного контроля над музыкой с апелляцией к Китаю, по существу повторяющий апелляцию к «Государству» Платона в «Детстве» (вариант XI гл.). Толстой и сам почувствовал резкость отклонения своего музыкального сознания от правильного пути и впоследствии, как говорит С. Л. Толстой, отказался от своего толкования «Крейцеровой сонаты» Бетховена.

Долг музыкантов, конечно, не укреплять в сознании общества, но разорвать навязанное Толстым соединение. А в настоящее время, когда эта связь произведений Бетховена и Толстого стала уже постоянной и прочной в образованном обществе, музыкантам, исполнителям «Крейцеровой сонаты», надлежит озаботиться о том, чтобы публика совершенно забыла о рассказе Толстого под тем же названием и слушала сонату, посвященную Крейцеру, Бетховена совершенно так же, как все другие его сонаты, т. е. как чисто музыкальное произведение, полное чисто музыкальной красоты.

С годами у Толстого вопрос о соотношении принципов эстетического и этического, принципов красоты и добра, всё более требовал разрешения. «Это был роковой вопрос, и он позднее грозно встает перед Толстым — в «Крейцеровой сонате», в его размышлениях об искусстве», говорит Гершензон, исследуя Толстого 1855—1862 гг., в период «Альберта», «Люцерна» и других рассказов, предшествующих «Войне ими ру»

Четко выраженное двойственное отношение к музыке и противопоставление одного отношения другому Толстой

290

дал а своей драме «И свет во тьме светит», за которую он много раз принимался, начиная с 80-х годов и почти до последних лет, но так и не кончил. В 3-й картине, явл. 1, 2 действия происходит такая сцена¹). Пианистка, Тоня, играет сонату Шумана, затем прелюдию Шопена de-moll. Домашний кружок слушателей испытывает восхищение перед музыкой. Сама пианистка так отзывается о прелюдии Шопена: «...это чудная вещь, это что-то стихийное, до сотворения мира». Здесь опять воззрение на музыку близкое к воззрению Шопенгауэра, который понимал музыку, как самобытную стихию, как непосредственное выражение мировой воли. Люба говорит: «Музыка тем дорога, что овладевает, схватывает и уносит из действительности. Вот всё как мрачно было, а вдруг ты заиграла и просветлело:». И еще: «Никакое искусство не может так заставить забыть всё, как музыка», Тоня Любе: «выходишь замуж за человека, который ничего не понимает в музыке». Этот человек, изображенный, как последовательный толстовец, — Борис, — по собственным словам, «не не любит» музыку, но только предпочитает попроще, песни. Он говорит: «Главное, это не важно, и мне немножко обидно за жизнь других, что приписывают важность этому». А когда один из восторгавшихся музыкой говорит о ней: «Это всё разрешает», Борис тотчас замечает: «всё затемняет и откладывает». Несомненно, что Толстой с годами усвоил как раз взгляд на музыку тех, кто не понимает ее, кто подходит к ней с нравственным мериллом. Толстой боролся со своей музыкальной восприимчивостью и своим музыкальным сознанием и в теории успевал в этой борьбе. В словах, что музыка «всё затемняет и откладывает слышен голос моралиста, отвергающего всё, что не выражает ясного нравственного сознания, — всё слепое и стихийное²).

291

Закончив рассмотрение музыкальных эпизодов в художественных произведениях Толстого, перейдем к заключительному отделу, к теоретическим положениям Толстого о музыке, — которые должны увенчивать собою попытки Толстого осветить общую музыкальную проблему. Писатель, так много уделявший места музыке в своих произведениях и так упорно

размышлявший о ней, никоим образом не мог пройти мимо музыки и в своих теоретических работах по вопросам искусства. И действительно, специальная работа этого рода у Толстого «Что такое искусство» (1897 г.), которую он вынашивал долгие годы — 15 лет, по собственному признанию, — содержит не мало страниц о музыке. Это составляет большую и положительную особенность работы Толстого, так как в громадном большинстве случаев в книгах по общим вопросам искусства, например, типа введений в эстетику, о музыке почти ничего не говорится, но только как бы по обязанности на музыку распространяются, или к музыке приспособляются выводы, полученные на анализе остальных искусств.

Толстой же начинает свою работу «Что такое искусство» прямо с вопроса музыки, именно, с описания репетиции оперы (как известно, это — «Фераморс», опера А. Рубинштейна, проходившая в консерватории под дирижерством Сафонова. Толстой был на репетиции 19 апреля 1897 г., как сообщает В. Лазурский). По существу это описание оперы во многом повторяет уже упоминавшееся нами описание оперы же в «Войне и мире», но только совсем без художественности, получившей там такую своеобразную форму¹).

292

Это же относится и к описанию музыкальной драмы «Зигфрида» Вагнера в той же работе «Что такое искусство». К опере Толстой давно уже относился с полным отрицанием¹). И если в «Войне и мире» дана убийственная характеристика оперы, то через 30 лет Толстой еще усиливает резкость отзыва и не удерживается от просто ругательских определений («гадкая глупость» и др.). Толстой не может примириться не только с бутафорской стороной оперы, которая может совершенствоваться в общем театральном плане, но и с такими специфическими особенностями оперы, как напр., ансамбли (трио, квартет), даже просто с тем, что слова произносят, «странно раскрыв рот», т. е. что вообще поют, а не говорят. Все особенности оперы, которые неизбежны в ней при каких бы то ни было степенях ее реалистического воплощения на сцене, вызывают у Толстого один ответ: «так в жизни не бывает». Конечно, с такой постановкой вопроса абсолютно нельзя согласиться. Трактовать искусство, не принимая во внимание его особых условий, а руководясь единственно только критерием подобия действительности, значит, собственно, в корне отрицать искусство. Да Толстой в период «Что такое искусство» не стеснялся нападать и на поэтико-стихотворную речь, — видимо, на том же основании, что так в жизни не говорят. Однако, при всех излишествах своей критики оперы, Толстой остро чувствует, что опера осуждена на то, чтобы в ней

293

терпела то музыкальная, то немзыкальная сторона, и, таким образом, самая проблема оперы, которую не видят многие музыкальные писатели, им была вполне осознана. И если недостатки сценического воплощения оперы иной раз раздражали Толстого настолько, что он не мог слушать уже и музыки, ради которой прежде всего и посещают оперу, то ведь и все завоевания реализма на оперной сцене нисколько не менее раздражают, так как не менее, если не более, мешают отдаваться, как следует, музыкальным впечатлениям.

И действительно, у Толстого требования правды действия на сцене сильно умерялись требованиями правды собственно музыкальной, — той, которую не признает, по крайней мере в

теории, большинство представителей литературы о музыке.

Самостоятельность музыки, ее неподчинение тексту — вот основное требование Толстого. В начале 13-й главы «Что такое искусство» Толстой говорит: «Соединение драмы с музыкой, придуманное в XV веке в Италии для восстановления воображаемой древне-греческой драмы с музыкой, есть искусственная форма, имевшая и имеющая успех... только тогда, когда даровитые музыканты, как Моцарт, Вебер, Россини и др., вдохновляясь драматическим сюжетом, свободно отдавались своему вдохновению, подчиняя текст музыке, вследствие чего в их операх для слушателя важна была только музыка на известный текст, а никак не текст, который, будучи даже самым бессмысленным, как, например, в Волшебной флейте, всё-таки не мешал художественному впечатлению музыки. Вагнер хочет исправить оперу тем, чтобы музыка подчинялась требованиям поэзии и сливалась с нею. Но каждое искусство имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область, и потому, если соединить в одно целое проявления не только многих, но только двух искусств, драматического и музыкального, то требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого, как это и происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось

294

или скорее уступало место музыкальному»¹). Всё это, как нельзя более сближается, даже почти дословно совпадает с тем, что утверждают защитники, так называемой, чистой музыки. Толстой выдвигает сильные аргументы против соединения музыки с текстом путем подчинения музыки — (на самом деле, если такого рода композиция является всё же нередко выдающимися созданиями музыки, то это столько же благодаря, сколько и вопреки явно-ложным теоретическим убеждениям композиторов) — и метко характеризует неизбежную в этом случае обрывчатость, неорганичность музыки. Толстой требует «внутренней закономерности» музыки и «полной свободы» музыкального творчества «от всякого рода предвзятых требований», — в том числе от давления текста.

Замечательно следующее. Казалось бы, что для Толстого, как художника, поэта, естественнее было бы приписывать музыке такое содержание, которое выводит за будто бы тесную сферу звуков и дает пищу воображению, как это и свойственно большинству романистов, а также музыкальным критикам, которые тщатся быть непременно художественными и боятся, как чего-то слишком ремесленного, показаться всецело музыкальными. На деле же, напротив, наиболее музыкальные из поэтов, если не вполне еще сознают, то гораздо смелее и прямее, чем большинство музыкальных писателей, утверждают собственно — музыкальный смысл.

295

Вся 13-я глава «Что такое искусство» полностью посвящена вопросам музыка и является, несомненно, самым замечательным местом всей этой работы Толстого, которая вообще для музыкантов, кому дорог Толстой, может быть интересна уже тем, что трактует о музыке столько же, даже более, чем о других искусствах. Правильно относя всё новое движение в опере к Вагнеру, Толстой 13-ю главу уделяет полностью критике Вагнера, как оперного реформиста, — критике, в которой уровень музыкального сознания стоит неизмеримо выше, чем в писаниях

наших безличных музыкальных писателей, почти всегда вагнерианцев, т. е. просто подавленных мощью личности и таланта Вагнера, великого и в своих заблуждениях. Толстой же не потерялся перед таким явлением, как Вагнер, противопоставя его индивидуальности свою индивидуальность, а его заблуждению присущее себе сознание собственной музыкальной правды. По своему основному содержанию критика Вагнера в «Что такое искусство» есть повторение, — иногда даже почти дословное, но вообще в широко развитом виде, — того, что сказано в разобранный нами главе «Анны Карениной», написанной за 20 лет до того.

В музыкальной литературе, до поразительности бедной принципиально-выдержанными суждениями, 13-я глава из «Что такое искусство» Толстого, составляющая как бы отдельный очерк, есть явление достаточно заметное. Интересно, что два великих моралиста-современника, прямопротивоположных по воззрениям, Ницше (позднейший) и Толстой написали работы равно враждебные Вагнеру и всему, что к нему близко по духу. (Напомним, что борьба с программным течением и Вагнером породила такую блестящую и острую книгу, как «О музыкально-прекрасном» Э. Ганслика 1854 г., до сих пор не усвоенную в кругу музыкантов). Однако, этим мы вовсе не хотим сказать, что и здесь у Толстого не встречается ложных штрихов и, главное, что прав Толстой и в том, что не чувствует подлинной гениальности Вагнера, как собственно-музыкального композитора, — даже просто богатства его мелодий, не говоря уже ни о чем другом, хотя бы в тех немногих, по Толстому,

296

местах его опер, которые, по его словам, имеют «самостоятельный музыкальный смысл». Кроме разобранных нами двух пространных эпизодов о музыке, — об опере вообще (по поводу «Фераморса» А. Рубинштейна) и о музыкальной драме Вагнера в связи с «Зигфридом» — «Что такое искусство» содержит еще мысли о музыке, в общем уже весьма слабые и не только в сравнении с мыслями 13-й главы. Истинно великое произведение искусства, по Толстому, должно передавать религиозное чувство, т. е. чувства, вытекающие из любви к богу и ближнему. По Толстому, — «музыка сама по себе не может передавать этих чувств» (16-я гл.). Никаких объяснений такому своему положению Толстой не дает, и оно является полной неожиданностью для читателей, знающих глубокую любовь Толстого к музыке, с одной стороны, и его религиозные убеждения, с другой. Во всяком случае, по Толстому, значит, церковная музыка не есть в своей сущности и помимо текста музыка религиозная, и музыка мессы сама по себе не содержит призыва к тому, чтобы причастились, как это сказано в «Крайцеровой сонате». (Но если музыке недоступно выражение религиозных чувств, то вряд ли может ей быть доступно и выражение собственно-нравственных, моральных чувств). На основе этого положения Толстой отрицает 9-ю симфонию Бетховена, которая, по мнению других, как раз осуществляет высшую религиозную степень музыкального искусства, будучи связана с таким текстом, как ода Шиллера (заключительный хор). Толстой же прямо говорит, что в 9-й симфонии «музыка не отвечает мысли стихотворения, так как музыка эта исключительная и не соединяет всех людей, а соединяет только некоторых, выделяя их от других людей» (там же). Таким образом, 9-я симфония не принадлежит и ко второму по значительности роду искусства, именно к всенародному житейскому искусству, передающему чувства, доступные всем и соединяющие всех¹). Но эта степень искусства, по Толстому, уже

достижима музыкой. Толстой говорит: «В музыке, кроме маршей и танцев разных композиторов, удовлетворяющих требованиям всенародного житейского искусства, можно указать в этом роде на очень немногие произведения, на знаменитую скрипичную арию Баха, на ноктюрн в es dur Шопена и, может быть, на десяток вещей, не цельных пьес, но мест, выбранных из произведений Гайдна, Моцарта, Вебера, Бетховена, Шопена». Несмотря на видимую строгость отбора, серьезно отнестись к этому перечню музыкальных произведений, одобряемых Толстым, конечно, нельзя, — он совершенно случаен: почему из всего Баха выбрана одна ария (собственно, виолончельная), из ноктюрнов Шопена один только, из других — всего с десяток даже не пьес, а отдельных мест. Однако, надо иметь в виду, что Толстой ведь отбирает здесь не свои любимые музыкальные пьесы, — их список был бы гораздо обширнее и разнообразнее, — но пьесы, принадлежащие, хотя и не к самому высшему роду искусства, но всё же к высокому и важному роду, — наивысшему для музыки, по Толстому¹). Этот наивысший род музыки вполне осуществлен в произведениях народного творчества, музыкальные произведения которого, как выражается Толстой, — «безусловно и всемирно хороши» (Педагогич. статья 1862 г.). «Удивительным сокровищем» называет Толстой народные песни в письме к Чайковскому (1876 г. дек.) А Толстой мог любить и действительно страстно любил произведения искусства обыкновенного рода, т. е., по Толстому

собственно уже искусства дурного, не доброго, как первые два рода искусства, не соединяющего всех людей, а отделяющего известные группы людей от других. Такое место получает в ранге искусств любимейшее искусство Толстого предмет его страстного увлечения¹). Не принадлежат к искусству ни религиозному, которое вне средств музыки, ни всенародному, до которого только иногда достигает культурная музыка (это область музыки народной), музыка будет всё же настоящим истинным искусством, если только обладает единственным, по Толстому, свойством подлинного искусства, именно заразительностью чувства. Ведь, именно, это и служит ответом Толстого на вопрос: что такое искусство? то, что заражает нас чувством. Дальнейшее является уже ответом на вопрос: что такое высшее искусство? — то, что

заражает нас высшим чувством. Этический принцип занимает Толстого более, чем познавательный. Многие видят в понятии заражения чувством чуть ли не исчерпывающее определение искусства. Нам же это кажется весьма слабым определением, так как внушить другому чувство можно и помимо искусства; следовательно, это не составляет существа искусства; и выражение чувств даже в формах искусства, притом даже при мастерском владении формой, например, стихотворной, и при значительности и яркости самого чувства, всё же еще не делает, благодаря всему этому, произведение подлинно художественным. Последнее же качество возникает лишь, когда чувство перестает быть реальным, живым, настоящим, а преобразуется и становится, собственно, уже аналогом чувства, образом его, входящим уж не в сферу действительности, а в сферу фантазии, соответствующей данному виду искусства. В таком случае даже само по себе слабое и незначительное чувство может создать нечто сильное и

значительное по художественности.

Обращаем внимание, — об этом почти всегда забывают, — что самому Толстому была ясна роль воображения при выражении чувства в искусстве вообще и в музыке. Так, в гл. 5 «Что такое искусство» читаем: «Если человек заражает

300

другого и других прямо, непосредственно... в ту самую минуту, как он испытывает чувство... то это еще не есть искусство. Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»¹). Рассмотрим же, как Толстой мыслит в «Что такое искусство» соотношение собственно-музыкальных элементов и соединяемых с ними чувств, — выражение чувства в звуках. В окончании 12-й главы читаем следующее:

«Для того, чтобы музыкальное исполнение было художественно, было искусством, т. е. производило заражение, нужно соблюдение трех главных условий (кроме этих условий, есть еще много условий для музыкального совершенства: нужно, чтобы переход от одного звука к другому был отрывистый или слитный, чтобы звук равномерно усиливался, или ослаблялся, чтобы он сочетался с таким, а не другим звуком, чтобы звук имел тот, а не другой тембр, и еще многое другое). Но возьмем три главных условия — высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет ни выше, ни ниже того, который должен быть, т. е. будет взята та бесконечно малая середина той ноты, которая требуется, и когда протянута будет эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будет ни сильнее,

301

ни слабее того, что нужно. Малейшее отступление в высоте звука в ту, или другую сторону, малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие того заразительность произведения... И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда, когда человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий человек попадал в самый такт музыки, и поющий или скрипач брал самую бесконечно малую середину ноты и чтобы рисовальщик проводил единственную из всех возможных нужную линию и поэт находил единственно нужное размещение единственно нужных слов. Всё это находит только чувство». В этом рассуждении о чувстве в музыке несомненна нерасчлененность двух различных вещей, именно — точности в передаче данной музыки, т. е. требования элементарной музыкальности, и художественного чутья к малейшим изменениям музыкальных данных, т. е. требования уже высшего порядка¹).

То, что Толстой счел нужным говорить и о первом, как будто само собой подразумеваемом, быть может, объясняется тем, что он обращает речь, конечно, не к специалистам, а к широким кругам; а ведь для диллетантов, для любителей, над которыми Толстой посмеялся еще в своей трилогии повестей, как раз характерно пренебрежение простой музыкальной грамотностью, как чем-то излишним при наличии чувства, души. Но одной музыкальной добросовестности,

конечно, мало для художественности, и Толстой требует еще одушевленности, — но очевидно не

302

такой, которая принадлежит к области внемзыкальной, но такой, которая всецело слита с областью собственно музыкальной. Этого рода чувство будет уже не манерничество или притворство, как это изображено в первых повестях Толстого, но подлинное проникновение в музыку, которое одно только и раскрывает в произведении его действительно «самостоятельный музыкальный смысл».

Итак, играть «с чувством», но «без такта» — немзыкально. Играть «с тактом», но без чувства — тоже немзыкально. Значит, надо играть и с чувством, и «с тактом». Но если это чувство внемзыкального характера, то оно не поможет музыкальности исполнения, как нечто инородное, протекающее рядом и в другом плане. В таком случае, чувство должно быть каким-то особым, чтобы сообщить звуками проникновенность, одушевленность. Это чувство должно влиять на «бесконечно малые моменты» изменения в музыке, и, следовательно, само должно быть неуловимым, невыразимым... но тогда, может-быть, самостоятельно от музыки невообразимым и немислимым. Одно только несомненно, что это чувство должно делать исполнение художественно-музыкальным, и, значит, само должно быть музыкальным; это — собственно музыкальное чувство, собственно музыкальное переживание, которое и характеризует музыкальную жизнь. Здесь внутреннее — чувство — и внешнее — звуки — одно и то же и неразделимо. Нам представляется совершенно неизбежным принять именно такое положение, утверждающее полное тождество в художественном восприятии музыки — звуков и переживания. Толстой, в общем, был не далек от этого¹).

303

В последние годы Толстой хотел удержать свою позицию чувства при помощи нового определения музыки; именно она — «стенография чувства»¹). Но в дневнике Толстого от 17/V—1896 г., т. е. времени подготовки «Что такое искусство», есть заметка: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, — та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которых нельзя высказывать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям». С образом микроскопа связана у Толстого действительно глубокая мысль об искусстве. Толстой усматривает в искусстве выражение не просто чувств, но невыразимых тайн внутренней жизни. Это плодотворное положение о существенном своеобразии художественного переживания получило место и в «Что такое искусство», при всей решительности господства в этой работе Толстого точки зрения на искусство, как выражение чувств. Так, в гл. 12 Толстой, уничтожающе высказываясь о художественной критике, говорит: «Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он

304

сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытывал. Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто

толкует, не способен заражаться искусством» (ср. о том же письмо Толстого к Страхову 1876 г., апр.). Но если чувство, передаваемое художником, не есть то, которое можно просто «сказать словами», а есть то, которое можно только «сказать искусством», то это есть тайное чувство, принадлежащее собственно искусству, т. е. значит уже собственно-художественное чувство. К музыке всё это должно быть применимо тем более, что в ней, как понимает Толстой (см. приведен. у нас в примеч. письмо к жене), нет «мыслей, образов и событий», с которыми связывались бы чувства. Кашкин, лично знавший Толстого, говорит о нем: «Он совсем не нуждается, как многие любители, в переводе музыки на словесные образы, чтобы ею наслаждаться, и даже восстает против таких истолкований. В одном месте он говорит по этому поводу, что, если бы композитор хотел говорить словами, то он бы словами и писал» (цитир. статья). Кашкин здесь, вероятно, смешал: Толстой говорит не о композиторах, а о художниках вообще (и о романистах). По существу же передано верно. Но более того: Толстой в конце-концов понимал, что излишне переводить музыку не только на «словесные образы», но и на «словесные чувства».

Итак, в конце нашей работы, подвигаясь вместе с Толстым, мы возвращаемся к тому же вопросу о чувствах в музыке, с какого мы начали в связи с первым произведением Толстого «Детство». Там была предложена в варианте определенно программа чувств, как основа музыки. Толстой откинул ее в окончательном тексте и далее, кроме Крейцеровой сонаты, в своих изображениях музыкального впечатления нигде не проводит прямолинейной программы чувств. (В главе о Вагнере из «Что такое искусство» Толстой делает упрек Вагнеру в том, что у него «самым наивным способом — музыкой выражаются чувства: страшное — это звуки в басу, легкомысленное — это быстрые переборы в дисканту и т. п.»). В ряде описаний музыкального впечатления Толстой, если и связывает музыку с чувством, то

305

лишь в самом общем смысле, приемлемом для каждого музыканта. Вместе с тем, Толстой тонко иронизирует над дилетантским отношением к музыке, в котором как раз преобладает элемент чувства. Далее, Толстой окончательно переходит от выражения в музыке чувств — программных ли, или общих¹⁾ — к чувствам едва уловимым, которые следует признать собственно-музыкальными, как ускользающие от всякого иного закрепления, кроме как в средствах музыки. Наконец, в «Что такое искусство», критикуя Вагнера,

306

Толстой наиболее полно заявляет свою близость к подлинно-музыкальному сознанию. Что же касается до программы образов, как существа музыки, то Толстой с самого начала своего пути и до конца выражает самый решительный, негодующий протест против такого рода толкования музыки. (В гл. 12 «Что такое искусство» Толстой говорит по поводу музыкальной критики, которая обычно «ухватывается» именно за «уродливые произведения, отыскивая в них необыкновенные красоты», что «извращая самое понятие музыкального искусства, она приписывает музыкальному искусству свойство изображать то, чего она не может изображать»). Приведем еще два музыкальных суждения Толстого. О Шуберте Толстой высказал следующую замечательную и поражающую смелостью мысль: «Ах, этот Шуберт! Много он вреда наделал!..

А тем, что у него в высшей степени способность соответствия между поэтическим содержанием текста и характером музыки. Эта редкая его способность породила множество подделок музыки под поэтическое содержание, а это отвратительный род искусства» (А. Гольденвейзер. «Вблизи Толстого», т. I, стр. 154). Кстати, в очерке воспоминаний о Толстом одного из бывших учителей Яснополянской школы, слушавшего игру на рояле Толстого, которую он называет явно, конечно, преувеличенно «дивной», стоит тут же строка: «Особенно запечатлелся в моей памяти «Лесной царь» Шуберта, сопровождаемый словами баллады Жуковского». («Международн. Толстовск. Альманах», 1909 г., стр. 258). Быть может, нужно отнести к следам общения с Толстым то, что здесь в романсе, как и следует, в центре поставлена именно музыка, которую лишь сопровождает текст, а не наоборот, как общепринято говорить и думать. По общему же и коренному вопросу музыки Толстой однажды сказал (А. Гольденвейзер, там же, стр. 296): «Удивительно! Что такое музыка? Почему одно звуковое сочетание радуется, волнует, захватывает, а к другому относишься совершенно равнодушно. В других искусствах это понятно. В живописи, в литературе всегда примешан элемент рассудочности, а тут ничего нет, — сочетание звуков, а какая сила!..» Здесь Толстой музыку противопоставляет

307

изобразительным искусствам с такой четкостью, какая еще далеко не стала общим достоянием. Музыка — «сочетание звуков» и больше ничего, — такова действительная проблема музыки, которая и занимала Толстого едва ли не с первых шагов его сознательной жизни.

С. Л. Толстой, основываясь на личных воспоминаниях о своем отце, приходит в своем очерке «Толстой и музыка» к таким выводам: «...Отношение Л. Н. к музыке в продолжение всей своей жизни мало изменялось. Музыка всегда сильно действовала на него, и он как в молодости, так и в старости одинаково объяснял себе ее действие на слушателей. Но мне кажется, он сам не вполне удовлетворялся своими объяснениями. В глубине души у него все-таки оставалась некоторая доля недоумения: *Que me veut cette musique?* Почему звуки так умиляют, волнуют и раздражают?»

Мы, поставив себе специальной задачей рассмотреть воззрения Толстого на музыку в их основе, проследили и те видоизменения, какие претерпевала эта основа. Мы показали, что Толстой не вполне «одинаково объяснял действие музыки» в различные периоды своей жизни. Но в общем, при отдельных моментах возвышений и падений музыкального сознания, Толстой понимал музыку, как выражение чувств¹). Не удовлетворяясь своими разъяснениями существа музыкального воздействия, Толстой обнаруживал сознание всей глубины музыкальной проблемы. Это и составляет самое ценное в Толстом для музыканта.

Резюмируем выводы нашей работы:

- 1) Толстой был человеком, страстно любящим музыку и имеющим прямое соприкосновение с этим искусством, являясь и сам в некотором роде деятелем в области музыки.
- 2) Толстой не только наслаждался музыкой, но и упорно размышлял о ней, пытаясь понять ее сущность.

308

- 3) Толстой дал ряд высоко художественных описаний музыкальных переживаний разнообразного

рода, именно связанных с игрою на рояли (больше всего), с игрою на скрипке, с пением и пр., а также со сновидением.

4) В художественных описаниях музыки у Толстого нередко видно достаточно детальное действительное знакомство Толстого с музыкальным произведением, впечатление от которого он изображает; благодаря чему, музыкальное впечатление описывается Толстым не только в общих чертах настроения, как это чаще делают романисты, но и в конкретных особенностях переживания именно данной музыкальной пьесы; в связи с этим описание впечатления проводится Толстым почти всегда в собственно-музыкальных специальных терминах. Описания музыки у Толстого ценны не только достоинствами поэзии, но они ценны и с собственно-музыкальной точки зрения, т. е. — не только красотой, но и верностью.

5) Общий характер воззрения Толстого на музыку определяется: решительным отрицанием изобразительного значения музыки, настойчивыми попытками свести музыку к выражению чувств и прозрениями самостоятельного собственно-музыкального значения музыки.

6) Благодаря всему этому, Толстой, несомненно, выдвигается на первое место из всех наших писателей, — как писатель, искренно и глубоко захваченный проблемой, что такое музыка.

7) Серьезность искания Толстым смысла музыки, при всей неустойчивости его позиции и при всех следах музыкального дилетантизма (сюда мы относим и наивную самоуверенность в отрицательных отзывах, даваемых Толстым таким вещам, как Патетическая и Крейцера сонаты Бетховена в известных их частях) — может иметь истинно воспитывающее значение для развития собственно-музыкального сознания. Перефразируя заглавие одной педагогической статьи Толстого, можно в виду невысокого, в общем, уровня литературы о музыке поставить вопрос: кому у кого учиться воззрению на музыку и способам ее словесного воспроизведения, — Толстому ли у музыкальных писателей или музыкальным писателям у Толстого.

Сноски

Сноски к стр. [246](#)

¹⁾ При этом, мы не будем останавливаться на самих художественных качествах музыкальных описаний у Толстого не потому только, что считаем излишним выражать восхищение перед художественной силой такого богатыря, каким является Толстой, но еще и потому, что как раз стремлением к художественности обуреваемо большинство музыкальных писателей-критиков, как будто и нет никаких иных критериев для музыкальной характеристики, как будто если написано о музыке красноречиво, поэтично, значит, и хорошо, — а верно ли передана и понята самая природа музыки, совсем не важно. Но истинно-художественное воспроизведение музыкального переживания возникает только на основе правильно осознанной музыки, проникновения в ее природу, иначе это будет всего лишь в лучшем случае, — как иногда у беллетристов, поэтов-художников — поэтические страницы со слабым касательством к музыке, поэзия по поводу музыки, а в худшем случае — нечто, не имеющее действительного отношения ни к музыке, ни к поэзии, как у большинства музыкальных писателей-критиков. Ведь, говоря о музыке, они в сущности говорят о некоем несуществующем, вымышленном ими самими искусстве, занимающем среднее положение между музыкой и поэзией, но стоящем ближе к поэзии и потому допускающем передачу себя в красноречивых излияниях. Исходя из всего этого мы даже в отрывке, исключительном по силе художественного изображения музыки, будем выдвигать не эту сторону, но ту, которая выражает истинное понимание музыки.

Сноски к стр. [251](#)

¹⁾ Изображение музыкального переживания, как «состояния воспоминания», не раз встречается в позднейших произведениях Толстого. Иногда смысл воспоминания у него становится близким к тому, как его философски понимал Платон. Например, в «Войне и мире» Наташа, поделившись с братом странными детскими воспоминаниями и затем, прослушавши музыку (игру Димлера на арфу), говорит: «...Когда так вспоминаешь, вспоминаешь, всё вспоминаешь, до того доспоминаешься, что помнишь, то, что было еще прежде, чем я была на свете... я знаю наверное, что мы были ангелами там где-то и здесь были, и от этого все помним» (т. 2, ч. 4, гл. 10). Это как бы служит раскрытием положения о воспоминании того, чего никогда не было. К словам из рассказа «Альберт», что музыка воспринималась слушателями как «забытый ими мир», как «поток давно знакомый, но в первый раз высказанной поэзии», Гершензон делает пояснение: «это почти Платоновские слова...» (Гл. V. Приложение о Толстом 1855—62 г. в книге «Мечта и мысль Тургенева», М. 1919 г.).

Сноски к стр. [253](#)

¹⁾ Вот весь музыкальный эпизод в гл. XI «Детства» окончательного текста: «Матан играла второй концерт Фильда, своего учителя. Я дремал, и в моем воображении возникли какие-то легкие, светлые и прозрачные воспоминания. Она заиграла Патетическую сонату Беховена, и я вспомнил что-то грустное, тяжелое и мрачное. Матан часто играла эти две пьесы, поэтому я очень хорошо помню чувство, которое они во мне возбуждали. Чувство это было похоже на воспоминания, но воспоминания чего? Казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было».

Относительно того, почему именно Толстой выпустил свое рассуждение о музыке, мы даем, следовательно, тот ответ, что Толстой здесь запутался в своих взглядах на музыку, приписав ей одновременно и самую прямолинейную программность чувства и совсем иной смысл, чуждый действительности. Выпуск описания впечатления от первой части Патетической сонаты, возможно, объясняется тем обстоятельством, что всё это показалось Толстому по своему серьезному характеру несоответственным возрасту мальчика, которому он приписал это впечатление. Меньше всего мы склонны видеть причину больших сокращений, сделанных Толстым, в данном музыкальном эпизоде, в том, в чем ее усматривает В. И. Срезневский в статье: «Георг Кизеветтер, скрипач Петербургских театров» (Толстой Материалы и статьи. 1850—1860 г. Л. 1927 г.). Приводя отрывок из варианта XI гл. «Детства», Срезневский замечает: «Эти наблюдения, записанные Толстым в молодые годы его жизни, потом при переработке текста «Детства» показались ему ненужны, как несоизмеренное распространение одной мысли. Но при вникании в отношения Толстого к музыкальным впечатлениям и во взгляды его на значение для человека музыки, они чрезвычайно важны». Принцип несоизмеренности здесь, конечно, не при чем: пространно выраженные размышления встречаются часто в художественных произведениях Толстого. При «вникании» же в дело, должна обнаружиться внутренне-существенная причина переработки Толстым данного музыкального эпизода.

Сноски к стр. [256](#)

¹⁾ Напомним, что уже в «Детстве» Толстой характеризует папá, также и через его музыкальные вкусы. «Он любил музыку, певал, аккомпанируя себе на фортепьяно, романсы приятеля своего А..., цыганские песни и некоторые мотивы из опер; но ученой музыки не любил и, не обращая внимания на общее мнение, откровенно говорил, что сонаты Бетховена нагоняют на него сон и скуку, и что он не знает ничего лучше, как «Не будите меня молоду», как ее певала Семенова, и «Не одна», как певала цыганка Танюша («Детство», гл. X. «Что за человек был мой отец»). В главе XXII «Папá» из «Отрочества» тоже сказано о нем же, что «он вечером перед клубом садится за фортепиано... поет цыганские песни».

Сноски к стр. [259](#)

¹⁾ «Музыка была нашим любимейшем и лучшим наслаждением, всякий раз вызывая новые струны в наших сердцах и как бы снова открывая нам друг друга. Когда я играла его любимую вещь, он садился на дальний диван, где мне почти не видно было его, и из стыдливости чувства старался скрывать впечатление, которое производила на него музыка; но часто, когда он не ожидал этого, я вставала от фортепиано, подходила к нему и старалась застать на его лице следы волнения, неестественный блеск и влажность в глазах, которые он напрасно старался скрыть от меня.» (Сам Л. Толстой менялся в лице под влиянием музыки: появлялись бледность и выражение почти ужаса. — Степан Берс. Воспоминания).

Сноски к стр. [262](#)

¹⁾ Подробному выяснению всего этого вопроса посвящена наша работа «Из творческой истории рассказа «Альберт, Л. Толстого». Журн. «Искусство», № 1—2, ГАХН. М. 1928 г. Там же приведен первоначальный вариант окончания рассказа, — тоже предсмертные грезы Альберта, но совсем иные по содержанию, именно насыщенные музыкой, — подлинно видения артиста.

В рассказе «Альберт», повидимому, отразилось впечатление от знаменитого романа Ж. Занд «Консуэло». Л. Толстой не любил этого автора, но то подлинно-музыкальное одушевление, которым проникнуты многие страницы романа «Консуэло», уже само по себе не могло быть чуждым Толстому. У Ж. Занда изображено сгущенно-романтическое и загадочное лицо-безумный, таинственный музыкант, — при том же скрипач и Альберт по имени, как и у Толстого. К описанию его вдохновенной игры присоединены весьма ценные мысли автора о музыке, тоже близкие к взглядам на музыку Толстого, — в частности по решительному отрицанию программного значения музыки. Такое сходство делает достаточно вероятным воздействие — кажется, в этом единственном случае — французской романистки на Толстого (О значении мыслей Ж. Занда о музыке см. нашу статью: «Ж. Занд о музыке по роману «Консуэло». К вопросу о программности». «Музык. Новь», журнал Музсект. ГИЗ. М. 1924 № 4 (1), стр. 38—40).

Сноски к стр. [263](#)

¹⁾ Вполне справедливо говорит В. И. Срезневский в своей статье о прототипе Альберта (Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи. Л. 1927):

«И действительно, весь рассказ «Альберт» проникнут чувством музыки. Главная тема его, конечно, не описание судьбы несчастного музыканта, загубившего задаром свою жизнь, а изображение наполнявшего всё существо его таланта и анализ влияния этого таланта на людей, которым случилось с ним соприкоснуться».

Толстой даже называл одно время, притом в конце работы над ним, этот рассказ — «Музыкант» (Письмо к Некрасову от 17 февр. 1858 г. Также дневник, 3 дек.: «переправка Музыканта»).

Сноски к стр. [266](#)

¹⁾ Письмо Толстого к Страхову по поводу «Анны Карениной» от 1876 г., апр.: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Самое же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения». И далее: «Теперь же, правда, когда девять десятых всего печатного есть критика искусства, нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений». (Курсив наш).

Сноски к стр. [273](#)

¹⁾ С музыкальной точки зрения можно было бы только заметить, что желая помочь взять si тому, кто поет, невольно возьмешь si даже той же октавы, но вряд ли возьмешь терцию от si. Само же по себе стремление «вторить» — естественно для музыкальных людей.

Сноски к стр. [279](#)

¹⁾ Кстати укажем еще одно обстоятельство; оно не касается музыки, но также говорит о том, что в этой главе романа находятся отражения действительных художественных событий. Именно, под скульптором, который «вздумал высекать из мрамора тени поэтических образов, восстающие вокруг фигуры поэта на пьедестале», Толстой, вероятно, разумел Антокольского и проект его памятника Пушкину (1875 г.). «Поэт сидит на скамье, поставленной на скале. По спиральной лестнице к нему поднимаются герои его созданий: Мельник, Скупой рыцарь, Татьяна, Борис Годунов, Пимен, Моцарт, Сальери, Пугачев, Мазепа». (Акад. Худ. Музей. Русск. Скульптура. Каталог. Птб. 1915 г., стр. 11):

²) Ученый музыкант выведен в пьесе Толстого «Живой труп». Именно, в сцене с цыганами (2-я карт. 1-го действия). Здесь музыкант записывает песни цыган и отзывается о них так, как в действительности и отзывались некоторые музыканты, именно: [«...записали?»] — «Невозможно. Всякий раз по новому. И какая-то скала иная». (Впрочем, дальше он же: «В сущности, оно просто, но только ритм»). Федя: «Не запишет. А запишет, да в оперу всунет, — всё изгадит». Среди группы людей, потрясенных пением цыган, — Федя и др. — музыкант предстает, как сухой ценитель и педантический критик. На слова музыканта о пении цыган, что «это оригинально», Федя говорит, как бы свысока: «не оригинально, а это настоящее».

И Левин, и Федя равно не ждут от знатоков музыки того, что им единственно нужно.

Сноски к стр. [281](#)

¹) Этого не различает автор нескольких очерков о Толстом и музыке, Н. Бернштейн, который по поводу изображения музыки в рассказе «Крейцера соната» восклицает: «Изумительно правдиво бесподобно, хорошо!»; говорит о будто бы проявленных Толстым чуткости и глубине в понимании сонаты и называет Толстого «автором Крейцеровой сонаты», тогда как для музыканта Толстой есть, конечно, «автор Альберта».

Сноски к стр. [286](#)

¹) Нечто подобное эротизированию музыки в «Крейцеровой сонате» находится в следующем месте «Войны и мира» (эпилог, ч. I, гл. X):

«Наташа, выйдя замуж, бросила сразу все свои очарования, из которых у ней было одно необычайно сильное — пение... Она чувствовала, что те очарования, которые инстинкт ее научил употреблять прежде, теперь только были бы смешны в глазах ее мужа, которому она с первой минуты отдалась вся... Она чувствовала, что связь ее с мужем держалась не теми поэтическими чувствами, которые привлекали его к ней, а держалась чем-то другим, неопределенным, но твердым, как связь ее собственной души с телом». «Взбивать локоны, надевать роброны и петь романсы для того, чтобы привлечь к себе своего мужа, показалось бы ей... странным...». Таким образом, здесь одно из проявлений искусства — пение, и вообще выражение поэтических чувств, ставится в одну плоскость с туалетами и другими внешними мелочами, которые служат приманкой. (Мать Наташи тоже признавала, что «все порывы [и пение] Наташи имели началом только потребность иметь семью, иметь мужа», — там же).

Р. Роллан в своей книге о Толстом приписывает эротическому воздействию музыки зарождение чувства Наташи к Анатолию. По его мнению, ощутивши в первое же свое посещение оперы всю ложь и пустоту интересов светского общества, Наташа, тотчас усвоила всё это и, перестав разбирать, что хорошо и что дурно, поддалась страсти и, таким образом, именно «музыка погубила Наташу.» Но, во-первых в опере нужно отличать музыкальную сторону от других ее сторон, которые Толстой, главным образом, и изображает в данном случае; так что о влиянии музыки на Наташу здесь нет оснований говорить. А, во-вторых, вообще роман Наташи с Анатолием был вовсе не порождением светской фальши и суеты, а, напротив, естественным, неизбежным событием, которое должно было произойти у Наташи во всяких условиях при встрече с таким человеком, как Анатолий. В этом убеждает рассказ Т. Кузминской о соответствующем изображению Толстого реальном событии в ее жизни («Воспоминания»). Музыка здесь не при чем.

Сноски к стр. [287](#)

¹) Почти одновременно с «Крейцеровой сонатой» Толстой написал рассказ с таким же отношением к теме женщины, даже названный Толстым «Дьявол» (1889 г.), к котором мысль Толстого выступает еще более определенно, так как существо рассказа составляет само влечение к женщине, а не ревность. Впоследствии через десять лет, Толстой воссоздал — и, быть может, лучше, могущественнее, чем когда-нибудь, — и поэтическое очарование женщины, именно в романе «Воскресение», где к изображению поэзии самих отношений юноши Нехлюдова и Катюши добавлена следующая мысль: «В любви между мужчиной и женщиной бывает всегда одна минута, когда любовь эта доходит до своего зенита, когда нет в ней ничего сознательного и рассудочного и нет ничего чувственного» (ч. 1, гл. 15). Но в том же романе, по поводу отношений Нехлюдова к генеральше Mariette снова решительно проводится мысль о «мнимо-эстетической, поэтической оболочке» в любви (ч. 2, гл. 26). Далее, в одном из последних рассказов Толстого — «Что я видел во сне» (1906 г.) снова сказано, что поэзию отношений влюбленных Лизы и студента губит «дьявол». Много раньше, тотчас после своей свадьбы, Толстой

заносит в дневник: «Неприятно, как прошла неделя. Я ничего не понимаю, только поцелуй у фортепиано и появление сатаны, потом ревность к прошедшему...»

Сноски к стр. [290](#)

¹⁾ Наиболее полный текст впервые напечатан в отдельном издании пьесы под редакцией В. И. Срезневского. М. 1919 г.

²⁾ Замечательно, с какой пронизательностью усмотрел в раннем Толстом его будущее лицо критик Аполлон Григорьев, когда писал Фету 4 янв. 1858 года: «Толстой, вглядываясь в его натуру сквозь его произведения, поставил себе задачей даже с некоторым насилием гнать музыкально-неуловимое в жизни, нравственном мире, искусстве. В этом пока его сила, в этом его и слабость...». (Фет. Воспоминания).

Сноски к стр. [291](#)

¹⁾ Да уже в «Войне и мире» сказался и момент той социально-народнической точки зрения, которая получила полное утверждение в «Что такое искусство». Именно, говоря также и о балете в своеобразном сатирическом тоне, Толстой изображает, как нелепость, выступление одного балетного артиста и делает в скобках замечание: «Мужчина этот был Dupont, получавший 60 тысяч в год за это искусство». В коротеньком диалоге «Об искусстве» из серии «Детская мудрость» 1909 г. проводится тот же взгляд на оперу и балет в словах лакея: в опере — «не похоже вовсе» на жизнь, а в балете — «без порток ногами работают»; при том, всё это требует грамадных трат. Заметим, кстати, что, совершенно отрицая балет, Толстой несомненно любил и народные пляски, и бальные танцы. Изображения и тех и других с большим увлечением дает Толстой в многочисленных эпизодах своих произведений среди них некоторые эпизоды отчасти принадлежат к музыкальным, поскольку в них изображение танцев соединено с изображением воздействия музыки.

Сноски к стр. [292](#)

¹⁾ Л. Толстой советовал и Чайковскому, музыку которого одно время он любил, — «бросить погоню за театральными успехами» Сообщая об этом фон Мекк и в ответ на ее суждение в том же духе Чайковский пишет, что ему нравится мысль о «несостоятельности театральной музыки», что он и сам чувствует себя в опере «стесненным и несвободным».

Отрицая оперу, Толстой в последний период делал попытки к созданию музыкального театра для народа. В. Серова, — жена композитора и ученица его — принималась, пользуясь советами и указаниями Л. Толстого, за музыку к его пьеске «Первый винокур» и к его инсценированному рассказу «Чем люди живы».

Сноски к стр. [294](#)

¹⁾ В дневнике времени подготовки «Что такое искусство», именно от 19 декабря 1886 г., есть заметка: «Говорят, музыка усиливает впечатление слов и арии, песне. Неправда. Музыка перегоняет бог знает насколько впечатление слов. Ария Баха: какие слова могут с ней тягаться во время ее воспроизведения. Другое дело — слова сами по себе. На какую музыку ни положи нагорную проповедь, музыка останется далеко позади, когда вникнуть в слова. Crucifix Фора: музыка жалка подле слов. Совсем два разные чувства и несовместимые. В песне они сходятся только потому, что слова дают тон». Не будем искать в наброске мыслей законченности и точности выражения. Но чрезвычайно ценно, что здесь Толстой восстает против общераспространенного мнения об особенной плодотворности сочетания музыки с текстом. Удачно сказано у Толстого, что музыка далеко «перегоняет» впечатление слов.

Сноски к стр. [296](#)

¹⁾ Ясно также, что не иначе, как с иронией — и вполне справедливой, конечно, с собственно-музыкальной точки зрения — Толстой отнесся бы и к сообщению, повторяемому многими музыкальными писателями, о том, что Бетховеном была задумана и начата 10-я симфония, имеющая целью доказать бытие бога и бессмертие души. Неизвестным только, кажется, остается, должен ли был участвовать текст в этой симфонии.

Сноски к стр. [297](#)

¹⁾ Впрочем, Толстой в примечании при своем отборе музыкальных произведений делает еще оговорку, — достаточно ли он оказался строгим в оценке: «Представляя образцы искусства, которые я считаю лучшими, я не придаю особенного веса своему выбору, так как я, кроме того, что недостаточно сведущ во всех родах искусства, принадлежу к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом. И потому могу по старым усвоенным привычкам ошибаться, принимая за абсолютное достоинство то впечатление, которое произвела на меня вещь в моей молодости».

Сноски к стр. [298](#)

¹⁾ Это положение дела, вообще, конечно, странное, не должно в данном случае нас удивлять. Ведь, у Толстого теоретическая и непосредственная, практическая стороны далеко не всегда согласовались. Нередко столкновение этих сторон, борьба морализирующей тенденции и непосредственного голоса, например, художественной интуиции, переживались им очень остро. Эту черту Толстого особенно подчеркивает в своем очерке воспоминаний о Толстом («Международный Толстовский Альманах» 1909. М.) музыкальный писатель Кашкин, который справедливо видит в этой именно черте источник многих странностей в суждениях Толстого о музыке. Тут же Кашкин рассказывает случай, свидетелем которого он был, когда колебания Толстого о том, может ли он согласно своим взглядам ехать в концерт А. Рубинштейна, или он не должен делать этого, вызвали у него настоящий нервический припадок. (Почти такой же случай у Толстого и с театром во время гастроли Сарры Бернар. Там же).

Приведем еще такой пример расхождения у Толстого теоретического подхода с живой практикой. В дневнике Толстого от 19 дек. 1896 г. есть заметка: «Искусственная... музыка..., чувствуя свое бессилие, свою бессодержательность, прибегает, чтобы заменить настоящий интерес искусственным, то к контрапункту, фуге, то к опере, то к иллюстрациям». Здесь контрапункт, fuga приравниваются Толстым по своей ложности, как род музыки, к таким заведомо для Толстого фальшивым родам ее, как музыка оперная и программная. А между тем, в романе «Война и мир» Толстой нашел возможным дать тот же род музыки — фугато — даже в таком непосредственном состоянии, как сон (Пети Ростова), и следовательно Толстой понимал в то время, что этот род музыки составляет, хотя и сложное, но естественное, а вовсе не искусственное и надуманное состояние музыки; да оно в известной мере свойственно и так ценным Толстым народным песням.

А. Гольденвейзер передает следующие слова Толстого («Вблизи Толстого», т. 2, стр. 9): «Если бы вся наша цивилизация полетела к чортовой матери, я не пожалел бы, а музыку мне было бы жаль». 1910 г. III. (То же Толстой говорили позднее: «Я должен сказать, что вся эта цивилизация — пусть она исчезнет к чортовой матери, но музыку жалко». — «День Л. Н-ча», по воспомин. В. Ф. Булгакова. — «Толстовск. Ежегодник» 1913 г.). Но, как теоретика, Толстому, видно, музыки не было жаль. В «Что такое искусство» Толстой достаточно унизил музыку, и это впечатление возникает тем резче, что, осуждая «искусственную» музыку, т. е. творчество индивидуальных мастеров, Толстой недостаточно полно, вернее сказать, совсем мало останавливается на рассмотрении противопоставляемой ей музыки естественной, народной.

А так как Толстой к тому же восстал против культа Бетховена и Вагнера, то станет понятным впечатление по выходе книги «Что такое искусство», что Толстой отрицает музыку и не любит ее. В ответ на это и появилась статья Н. Бернштейна (в № 12 прилож. к «Ниве» 1908 г.), впервые утверждающая глубокое значение музыки в жизни и в произведениях Толстого.

Сноски к стр. [300](#)

¹⁾ Что касается общей оценки работы Толстого «Что такое искусство», то основной недостаток ее, который делает ее в целом весьма неприятной работой, в том, конечно, что она хочет претендовать на научность, которой в ней почти нет и следа. С этой стороны работу уже вполне дискредитирует как раз 3-я глава, где дается обзор или собственно пересказ в лучшем случае из вторых рук эстетических учений. По существу же работа Толстого есть не исследование, а социально народническая проповедь, гневная и суровая, то несправедливо придирчивая, то реже вполне справедливая, — проповедь, проникнутая не только высоким дерзанием, но на ряду с этим совсем невысокой дерзостью, подвигающей автора на достаточно грубоватые выходки, почти озорного свойства с точки зрения истинных ценителей искусства. В конце-концов эта работа по существу не столько говорит о том, что такое искусство, сколько о том, каким по Толстому должно быть искусство, т. е. о том, что такое высшее искусство согласно его воззрениям.

Сноски к стр. [301](#)

¹⁾ Об этом последнем говорят следующие слова Толстого по поводу пения:

«Она (Наташа Ростова), не думала ни о ком, ни о чем в эту минуту, и из улыбки сложенного рта полились звуки, те звуки, которые может производить в те же промежутки времени и в те же интервалы всякий, но которые тысячу раз оставляют вас холодным и в тысячу первый раз заставляют вас содрагаться и плакать («В. и м.», т. 2, ч. 1, гл. 15).

Сноски к стр. [302](#)

¹⁾ Прекрасно выразил такой же взгляд на музыку известный этнограф — социолог и экономист Эрнст Гроссе в своей знаменитой книге «Происхождение искусства» (русск. пер. 1899 г.): «музыкант обладает не общим художественным стремлением, которое он удовлетворяет в музыкальных формах, но он живет, чувствует и творит в области музыкальных чувств, совершенно чуждых всем остальным областям жизни и искусства». Э. Гроссе говорит еще, что о музыкальном воздействии можно утверждать только то, что это — «душевное волнение, которое в существе своем совершенно своеобразное и что «в сущности музыка может воспитывать только музыкальность; кто требует от нее чего-либо иного, показывает тем самым, что он не в состоянии оценить то, что она ему дает». Э. Гроссе вполне принимает приводимую им формулу Эдмунда Гернея: «Первая характеристика музыки — альфа и омега ее воздействия: она производит в нас сильное душевное возбуждение, которое не может быть причислено ни к какому классу наших душевных возбуждений» (стр. 275, 281 и 286).

Сноски к стр. [303](#)

¹⁾ А. Гольденвейзер передает это так:

«О музыке Л. Н. часто говорит, что не может найти подходящего определения. Как-то весной он сказал: «музыка — это стенография чувства. Так трудно поддающиеся описанию словом чувства передаются непосредственно человеку в музыке, и в этом ее сила и значение», 1905 г. (То же в записях Маковицкого). С. Л. Толстой сообщает слова о том же из письма Л. Н. к своей жене: «Я на днях думал о музыке вот что: музыка есть стенография чувства. — Когда мы говорим, мы понижением, возвышением, силою, быстротою или медленной последовательностью звуков выражаем те чувства, которыми сопровождаем то, что говорим: выражаем словами мысли, образы, рассказываемые события. Музыка же передает одни сочетания и последовательность этих чувств без мыслей, образов и событий Мне это объяснило то, что я испытываю, слушая музыку». 1906 г.

Сноски к стр. [305](#)

¹⁾ Как мы видели, Л. Н. в конце-концов (в период после «Крейцеровой сонаты») считал, что «музыка не может изображать то или иное чувство, а лишь чувство вообще». (В письме к жене Л. Толстой говорил, что музыка «передает сочетание и последовательность» чувств — «без мыслей, образов и событий»). Интересные мысли Л. Толстого о природе этих «общих чувств» сообщает А. Гольденвейзер («Вблизи Толстого, т. I. стр. 104): «Л. Н. ча всегда очень интересуется вопросом о духовной жизни человека во время сна. Он сказал мне в этот раз: «Во сне иногда плачешь, радуешься, умиляешься, а проснешься, припомнишь сон — не понимаешь, чего было плакать, умиляться, радоваться. Я объясняю себе это так: у нас, кроме радости, умиления, огорчения по поводу определенных событий, бывают еще состояния радости, умиления, восторга, печали. В таких состояниях нам часто достаточно ничтожного повода, чтобы притти в восторг, умилиться и т. д. Во сне же, когда сознание работает не так последовательно и логично, самое это состояние сказывается соответствующим чувством, часто без всякого внешнего повода».

Но, быть может, эти беспредметные состояния, раз они особенно ярко проявляются в снах, и есть, по существу, сновиденной природы, а подобные им необычные, редкие, странные состояния в яви и есть сны наяву. Таким образом, наш ход рассуждения — обратный тому, которому следует Толстой; да и сам он пришел к установлению этих «состояний», размышляя именно о снах, в которых они проявляются совершенно несомненно. (Способность же этих «состояний» соединяться с любым представлением, как бы оно ни было незначительно, — есть проявление основного признака сновиденной жизни, именно перемещения значений, когда безразличные вещи поражают в нас радость или ужас, а страшные или опасные вещи принимаются со спокойствием или нежностью и проч.). Тогда музыка, как выражение «общих чувств», есть своеобразный сон

наяву и, значит, музыка, во всяком случае, не входит в сферу чувств, как переживаний нашего обычного бодрственного сознания. (В «Детстве» Толстой так передает это состояние — музыкальный сон: «...какое-то странное сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я теряю сознание своего существования... кажется, как будто вспоминаешь то, чего никогда не было»).

Сноски к стр. [307](#)

¹) Воззрение на музыку, как на выражение чувств, получило последовательное развитие в двух видах: в учении о музыкальной драме Вагнера (его соч. «Опера и драма») и в учении о музыке, как проявлении эмоционального воображения у Рибо (соч. «Творческое воображение»). Заметим, что и Вагнер и Рибо, подобно Л. Толстому, решительно отрицают изобразительное значение музыки.

ТОЛСТОЙ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

(контуры проблемы)

Предмет нижеследующего изложения нуждается в некотором оправдании. В самом деле, когда сопоставляется какой-либо комплекс культурных явлений (например, искусство) с именем крупнейшего деятеля в совершенно иной области культуры, это всякий раз заключает в себе двойкий смысл: во-первых, здесь может исследоваться — на основании прямых или косвенных высказываний интересующего нас лица, или каких-либо других свидетельств — прямое отношение его к данному кругу явлений (А); во-вторых, предметом изучения может быть никак не зависящее от воли и даже никак часто не осознаваемое объективное отношение известной деятельности и определенного мировоззрения к явлению, находящемуся далеко за пределами основного русла работы данного лица (Б). При чем в первом случае каждый раз следует особо учитывать степень непосредственного участия — как бы мало оно ни было — в рассматриваемой области культуры. Так, например, неодинаковыми будут искомые в проблемах «Пушкин и наука», с одной стороны, и «Байрон и наука», с другой, поскольку в лице первого мы встречаемся с историком. То же самое в другой паре сопоставлений: «Рафаэль и литература» и «Микель-Анджело и литература», — поскольку последний был поэтом. Еще один пример: Дюрер, немало поработавший в различных областях современного ему знания, и наука, с одной стороны, и «Микель-Анджело и наука» — с другой. Первая постановка вопроса (А) имеет, по преимуществу, биографический интерес, вторая (В) — по преимуществу

310

историко-культурный. Иначе говоря, в первом случае, в отношении к Толстому мы будем искать ответа на два следующих вопроса: Аа) каковы были его представления о психологии художественного творчества в области изобразительных искусств, и каким ему рисовался тип художника (главным материалом здесь являются его художественные и художественно-теоретические произведения)? Аб) каков был его личный вкус в отношении к старому и современному изобразительному искусству, вообще, а также в отношении отдельных художников. Во втором случае (Б), вопрос сводится к тому, в каком объективном отношении стояло собственное искусство Толстого, как крупнейшего мастера, к современному ему изобразительному искусству, с точки зрения эволюции общих стилистических форм и тематических проблем XIX века.

Так, в схематическом изложении представляется нам поставленная тема. Еще одно

предварительное замечание об источниках ее: до выхода академического издания в нашем распоряжении лишь фрагментарные материалы, вдобавок ни разу, повидимому, не подвергавшиеся какой-либо систематизации под углом зрения изобразительных искусств. Однако, Толстой высказывался на интересующую нас тему гораздо чаще, чем то привыкли считать, хотя бы в сфере излюбленного им приема аргументации мысли — наглядных сравнений¹). В частности, дилетант и профессионал в области живописи (Вронский — Михайлов) занимают видное место в ряде созданных им художественных типов; во всяком случае, гораздо более видное, чем даже музыканты, хотя, как известно, музыка была самым близким из всех искусств Толстому. Характерно, он не вывел ни разу героем своих произведений литератора! Что это не случайность, об этом мы можем судить по дневнику Толстого-юноши, где он мечтает «...достигнуть высшей степени совершенства в музыке

311

и живописи». О том, был ли он от природы одарен какими-либо способностями к пластическим искусствам, нам сообщает скульптор Гинзбург: «А раз, во время какого-то чтения, Л. Н. попросил у меня воск и, глядя на меня, вылепил мой бюстик. Меня поразило, что он верно и характерно схватил общую форму моей головы».

Толстой был хорошо знаком с «кухней искусства» и, на основе долголетнего и близкого участия в работах Ге, со всем процессом, часто очень сложным, создания произведения искусства, и у него были определенные взгляды на вопрос взаимоотношения техники и содержания искусства. Так, в письме к Ге от 7 ноября 1893 г. он сравнивает многочисленные эскизы и первоначальные планы-наброски художника «с капитальными отрубями», которые тот приносит в жертву «белому господскому хлебу», — законченной картине; здесь Толстой, как бы, предвосхищает современное понимание ценности первичных, непосредственных идей художника, воплощенных в технически незавершенных композициях. Вместе с тем, весьма тонко он отличает своеобразную черту таланта Ге, главная сила которого, и с формально-живописной стороны, часто заключалась, именно, в этюдных концепциях. «Я первый буду радоваться на вашу картину и умиляться ею, но все-таки жалею про все те, которые остались по дороге и которых теперь, по крайней мере, никто, кроме вас, написать не может». В этих словах мы усматриваем тонкое проникновение в основную идею художественного творчества, идею о ничтожной, сравнительно, доле вынашиваемых мастером до конца творческих образов. Проблема инвенции еще ждет своего исследователя в искусствознании.

С другой стороны, в том же опять-таки письме, Толстой выступает перед нами, как яркий представитель передвижнической эстетики, согласно которой техника нужна для удовлетворения требований «художнической толпы». «Если уж выставка, и большая картина, то надо считаться с этим...»; иначе говоря, в технике он видит некоторый печальный компромисс, на который художник должен идти ради того, чтобы сделать свои идеи доступными. Для посвященных этого, повидимому, не требуется. Впрочем, Толстой всегда подчеркивал

312

высокую технику Ге, между прочим, и в известных его письмах П. М. Третьякову и Кеннану. И, действительно, для такого художника, как Ге, техника не могла быть родом самопожертвования;

она для него, как и для всякого настоящего мастера (в том числе и передвижника), была просто неизбежной формой самовыражения. Сейчас, после экспрессионистов, вряд ли кто-нибудь станет рассматривать оригинальный строй картин Ге, как результат недостатка у него техники. К этой же дилемме техники и содержания — кстати сказать, бывшей роковой лишь для некоторых художественных направлений и лишь в некоторые периоды развития искусства (так, например, импрессионизм не знал совершенно ее, или знал, как и всякая художественная школа, лишь в учебно-академическом смысле) — Толстой возвращается на тех десяти страницах, которые являются бесспорно лучшим во всей мировой художественной литературе истолкованием психологии мастера изобразительных искусств. Читатель догадывается: речь идет о сцене в студии Михайлова из «Анны Карениной». Многое здесь могло бы представить исключительный интерес в свете искусствоведческого анализа. Отметим, хотя бы, следующее:

а) прекрасную осведомленность Толстого во взаимоотношениях художника и публики, а также художника и критики послеивановского периода русской живописи; на заостренности болезненной для художника и страстно обсуждавшейся критиками того времени проблемы формы — «техники» и «содержания» — построен в значительной мере психологический конфликт данной сцены;

б) безукоризненность самой «художнической» терминологии, свидетельствующей и об общей начитанности Толстого в эстетической литературе и еще больше о непосредственной близости его к творчеству живописца: «...все эти лица, столько раз перемещаемые для соблюдения общего, все оттенки колорита и тонов, с таким трудом достигнутые им»;

в) противопоставление дилетантизма, в лице Вронского, и чистого профессионализма, в лице Михайлова, — как бытовое явление, проходящее красной нитью через всю историю художественной культуры, систематически неосвещенное

до сих пор в науке — поднято Толстым до высоты глубоко принципиальной проблемы и двоякого, полярно противоположного, возможного отношения к искусству вообще. В подчеркнутой классовой и, одновременно, цеховой подоснове взаимной озлобленности настоящего художника, с одной стороны, и врожденного любителя, с другой, нельзя не увидеть отчасти отголосков личных переживаний, связанных с отношением современников к молодому графу-литератору. Здесь всплывает антитеза Достоевского и Толстого, как представителей совершенно по разному социально обусловленных литературных поколений! До сих пор оставалось мало замеченным то, что неизменная и принципиальная антиподность так называемого аматёра и художника принимает различные конкретные формы в зависимости от социальных условий, а именно: отношения различных общественных классов к искусству. Так, русский меценат и дилетант XVIII века по иному противопоставлял себя Левицкому и Боровиковскому, чем то делал любитель живописи, позволявший себе иногда «баловать живописью», во вторую половину XIX века по отношению, например, к Репину, или Крамскому. Федор Толстой стоит как раз на грани, и притом не только хронологической. В оценке искусства дилетантов и в анализе причин неизменного краха их творческих усилий наблюдения Толстого должны быть приняты за исходную точку. Чего, например, стоят его два замечания: одно о том, что после портрета Анны, сделанного Михайловым, Вронский перестал писать свой. «Картину

же свою из средневековой жизни он продолжал. И он сам, и Голенищев и, в особенности, Анна находили, что она была очень хороша, потому что была гораздо более похожа на знаменитые картины, чем картины Михайлова». Здесь с глубочайшим сарказмом вскрывается причина широкой популярности ретроспективистических направлений в искусстве, и не только в кругу любителей. Испытание на оселке «натуры» выдерживали лишь такие мастера, как Менцель и Мейсоннье! Или второе замечание по поводу брошенной, в конце концов, Вронским и этой средневековой картины. «Он смутно чувствовал, что недостатки ее, мало заметные при начале, будут поразительны, если он будет продолжать». Этим подчеркивается — опять,

314

одновременно и глубоко саркастически, и так верно — отличие эскизов и набросков любителей и настоящего художника. У последнего дальнейшее выполнение оформляет первоначальную идею, у дилетанта — убивает ее, обнаруживая бессилие автора. Отсюда, опять-таки, исконная популярность *bozzetti* во всех видах у любителей и их вечно разбивающаяся мечта о законченности. Тут Ге мог бы ответить на вышеприведенный упрек Толстого об «отрубях» и «белом хлебе» указанием на собственное понимание его в вопросе отношения различных стадий работы подлинного художника к конечной цели.

г) В определении «техники», как пути или средства снять, уничтожить те покровы, которые скрывают от художника, и, следовательно, от зрителя «открывшееся художнику содержание», Толстой дает разительно выпуклый, особенно близкий изобразительный искусством, образ. В противность обычному представлению о технике, как о положительном качестве, отличающем талант (Голенищев выразительно подчеркивает этот термин, как бы недоумевая относительно его содержания), Толстой в размышлениях Михайлова подчеркивает отрицательное содержание этого понятия, что сразу же устраняет обычное, опять-таки, недоразумение в понимании художественного творчества, будто развитие художника сводится к всё большему овладению техникой, как таковою. «Но делая эти поправки, он не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна. Каждая новая черта только больше высказывала всю фигуру, во всей ее энергической силе, такой, какой она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна». Отличие художника от не-художника заключается не в том, что один владеет искусством писать, а другой нет, а в том, что один видит нечто такое, чего не видят другие. Этим одновременно подчеркивается и специфичность данного искусства, и важность особых форм, в которых художник видит мир. Эта слитность техники и содержания дана в ярчайшей формулировке: «...технику противопоставляли внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно!»

д) «Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и слишком видел

315

всё. Была только одна ступень на этом переходе от холодности к вдохновению, на которой возможна была работа». Ту же самую мысль об особой степени «взволнованности», при которой продуктивно протекает творческий процесс, еще более рельефно Толстой формулирует в письме к Ге (1888 г.): «И вместе с тем знаю, что никак нельзя заставить себя работать, когда привык

работать на известной глубине сознания и никак не можешь опуститься на нее. Зато какая радость, когда достигнешь. Я теперь в таком положении. Работ пропасть начатых и всё любимых мною, и не могу нырнуть туда — всё выносит опять наверх...» Описываемое им в «Анне Карениной» состояние Михайлова, после ухода посетителей его студии, является иллюстрацией приведенной мысли.

е) Еще один психологический штрих, подмеченный Толстым: на ряду с крайней робостью художника и трепетным ожиданием оценки его произведения со стороны людей, мнение которых в его глазах стоит очень немногого, глубочайшее внутреннее убеждение Михайлова в том, что единственным судьей его может быть лишь «не равнодушный, посторонний взгляд», но он сам, когда он смотрит на картину «полным художественным взглядом». Здесь так же, как и выше, подчеркивается специфичность связи художника и его произведений, неповторимая ни в каких других отношениях зрителя и того же произведения искусства.

Каким было отношение Толстого к конкретному искусству? Надо отличать отношение его, во-первых, к изобразительному искусству вообще, во-вторых, к художнику, как таковому, в-третьих, к художнику, как профессиональному типу, в-четвертых, к отдельным художественным формам, стилям и формам и, в-пятых, к отдельным художникам. В теоретических высказываниях Толстого мы нигде не встретим указания на предпочтение им одного искусства другому, хотя известно личное пристрастие Толстого к музыке. Наоборот, в своей программной работе «Так что же нам делать?» он, приписывая всем видам искусства огромное значение, тогда, когда они удовлетворяют его требованию истинности, и наоборот, считая все их в равной мере вредными тогда, когда они идут в разрез с истинным назначением

316

искусства — быть приемлемым массой и доступным ей, — он постоянно аргументирует примерами из живописи. Значение художника, в том числе и мастера изобразительных искусств, Толстой уже потому ставил на одинаковую высоту с другими видами человеческой деятельности, что в подлинном искусстве он видел выражение высшей науки о пользе и назначении человека. Обычно он имеет в виду, при этом, живописца. К скульптуре он относился равнодушно или даже враждебно. Об этом мы можем судить из цитированного уже выше рассказа Гинзбурга:

«Вы меня извините, — сказал Л. Н., — вот вы — скульптор, а я скульпторов не люблю, и не люблю их потому, что они принесли много вреда искусству и людям; они занимаются тем, что вредно. Они наставили по всей Европе памятники — хвалебные монументы людям, которые были недостойны и вредны человечеству. Все эти полководцы, военачальники, правители и др. только одно зло делали народу, а скульпторы воспевали их, как благодетелей. Но главная неправда — то, что, увековечивая их, скульпторы представляли многих из них не в том виде, в каком они на самом деле были. Людей слабых, выродившихся и трусливых они представляли всегда героями, сильными и великими; человека малого роста, рахитичного они представляли великаном, с выпяченной грудью и быстрыми глазами — всё это ложь и неправда. Скульпторы находились на жалованьи у сильных мира сего и угождали им. Такого позора в такой степени мы не видим ни в одном искусстве».

Здесь, очевидно, на Толстого, как и на большинство посторонних изобразительным искусствам людей, в особенности тех, кто подходит к искусству прежде всего с моральной точки зрения,

оказывали влияние: во-первых, пластическая, трехмерная, в какой-то мере иллюзионистическая и, поэтому, особенно впечатляющая и воздействующая на зрителя, в случае искажения морального облика изображаемого лица, форма; во-вторых, сравнительная, напр., с живописью, трудность оценки и восприятия чисто формальных достоинств скульптуры; в-третьих, слабая — также по сравнению, например, с живописью — гедонистическая и эмоциональная сила скульптуры; в-четвертых, исконная захудалость

317

русской скульптуры сравнительно с другими видами изобразительных искусств и проистекающая отсюда малая восприимчивость к ней не только широких кругов, но и художественной критики; в-пятых, наконец, и быть может, самое важное, то, что в монументальных формах скульптуры — так называемых памятниках (а их только имел ввиду, главным образом, здесь Толстой, как это в особенности видно из другого отрывка тех же воспоминаний, где он с любовью говорит о скульптуре, изображающей животных), действительно, история искусств ярче всего демонстрирует черты репрезентативности, в ее самой чистой и одновременно утрированной форме. Проблема, остающаяся также совершенно неосвещенной в искусствознании.

Казалось, в лице Толстого мы должны были бы встретить ценителя и поклонника иллюстративной графики, тем более, что он «говорил и писал не раз, что для него масляная живопись не имеет значения, что он понимает картину, как выражение мысли, а краски даже мешают ему» (Стасов, Н. Н. Ге, стр. 295). Но не даром он был сыном своего века, и графика для Толстого была почти пустым местом. Одно из его писем Ге поразительно близко к известному письму Пушкина: «Не нарисуете ли картинку о пьянстве? Нужно две, одну большую, да еще виньетку для всех изданий по этому предмету под заглавием «Пора опомниться». Характерно в этом отношении письмо Пастернаку (от 22 ноября 1904 г). «Спасибо, любезный Леонид Осипович, за присланные рисунки (Иллюстрация к «Чем люди живы»). Особенно мне понравились два: «За ужином» и, особенно, лицо женщины — это 5 +. Также 5 + за последний рисунок — женщины с двумя девочками. Хорош и барин — тот труд, с каким он вытягивает ногу». Дальше Толстой указывает на слишком большую «телесность» художника. Иллюстрации Ге были в этом отношении, конечно, и сами по себе, и с точки зрения требования автора несравненно выше работы несколько трезвого, всегда *terre, à terre*, хотя и неизменно лирического Пастернака.

К сословию или «цеху» художников, как говорит Толстой, в который эти последние сложились тогда же, когда представители науки в особую касту ученых, он относился резко отрицательно, в отличие от своего отношения к художнику,

318

вообще. Здесь снова живопись дает ему обильную пищу для иллюстрации мысли о противоположности интересов художников-профессионалов и их искусства интересам огромного большинства населения, об обслуживании ими исключительно господствующих и богатых классов.

«Живописец для изготовления своих великих произведений должен иметь студию, по крайней

мере такую, в которой могла бы работать артель человек 40 столяров или сапожников, мерзнущих или задыхающихся в трущобах; но этого мало: ему нужна натура, костюмы, путешествия. Академия художеств истратила миллионы, собранные с народа, на поощрение искусств, и произведения этого искусства висят в дворцах и не понятны и не нужны народу».

Как известно, идеал художника, как и искусства, лежал для Толстого в далеком прошлом, когда он был не только «поставщиком духовной пищи». «С тех пор, как есть люди, они из всей деятельности выражений разнообразных знаний выделяли главное выражение науки — знания о назначении и благе, и выражение его и было искусство в тесном смысле. С тех пор, как есть люди, были те особенно чуткие и отзывчивые на учение о благе и назначении человека, которые на гусях и тимпанах, в изображениях и словами выражали свою и людскую борьбу с обманами, отвлекавшими их от их назначения, свои страдания в этой борьбе, свои надежды на торжество добра, свои отчаяния о торжестве зла и свои восторги в сознании этого наступающего блага». Среди персональных представителей этого типа, имена которых Толстой обычно приводит, когда хочет противопоставить прошлое современности («Т. ч. н. д.», стр. 166 по изд. Бирюкова), он не называет ни одного мастера изобразительных искусств.

С присущей ему резкостью, Толстой определил круг своих интересов в области классического искусства, приуроченных ко времени его пребывания за границей, когда, как оказывается, он выступал в роли коллекционера.

— Вы в Дрездене были, — спросил П. И. Бирюков, — классические картины галереи произвели на вас впечатление?

— Никакого — ответил Л. Н., т. е. я еще находился под гипнозом, что надо восхищаться. Выжимал, дулся — ничего не вышло.

319

— Чичерин рассказывал, что вы в Брюсселе занимались тем, что собирали картинки...

— Эти картинки премилые, жанровые — ответил Л. Н. — Это искусство, а мадонна Рафаэля не есть искусство».

Интерес Толстого к голландским жанристам свидетельствует о прочности традиции русского художественного собирательства, неизменно привязанного к «кабинетной живописи» (Семенов-Тяньшанский, Мосолов и др.), с одной стороны, и прямую зависимость от вкусов его времени, когда и на западном художественном рынке Бруувер и Остадэ были излюбленными мастерами. В связи в этом естественно возникает вопрос об отношении Толстого к различным жанрам искусства.

«— Лев Николаевич, один молодой художник (Левитан) очень интересуется знать ваше мнение о пейзаже. Будьте так добры, скажите, пожалуйста, как вы смотрите на пейзаж?

— Пейзаж? — переспросил Толстой и, сделав движение плечами, произнес: — по моему, это только фон картины».

Толстому, прожившему значительнейшую часть своей жизни среди сельского пейзажа, эта тема, естественно, говорила так же мало, как и крестьянину, неспособному объективировать красоту ландшафта. Впрочем, о художественных жанрах еще ниже. К современному искусству, как известно, Толстой во второй половине жизни относился крайне резко. И здесь в области

изобразительных искусств не делал исключения, повидимому, ни для кого, не найдя тут даже... Мопассана. Можно было бы привести ряд его крайне отрицательных впечатлений от современного искусства — в частности после посещения выставок, в роде следующего: «Меня затащили на выставку. Там ведь ничего похожего на картины, как произведения человеческой души, а не рук — нет». (Письмо Ге от 14 мая 1887 г.). Четыре художника могут быть названы как исключение: Башилов¹), Орлов, Репин, Пастернак и Ге. К альбому картин Н. Орлова «Русские мужики» Толстой

320

написал предисловие, в котором мы встречаемся с классическим силлогизмом, мотивирующим популярность художника, как следствие его тематики: «Орлов — мой любимый художник, а любимый он мой художник потому, что предмет его картин — мой любимый предмет. Предмет этот — это русский народ». Описание некоторых картин и общий тон очень напоминают страницы дневника Достоевского, посвященные проблеме идеального жанра. Существенным отличием, однако, Толстого и Достоевского, как критиков, является гораздо большее чувство формы, внутренней закономерности формального построения произведения живописи, характерное для последнего¹).

Дважды в истории русской художественной культуры XIX века сталкиваемся мы с фактом сближения двух художников слова и кисти: Гоголь и Иванов, Толстой и Ге. Преемственность, проходящая по всем четырем звеньям этих связей: Гоголь и Толстой, Иванов и Ге. Как в первом случае, очевидна историко-литературная последовательность, так и во втором, несомненна историко-живописная. Столь же очевидны, однако, и различия явлений первого и второго ряда. Противоречия внутренние и тем более очевидные, чем больше внешних связей, — свидетельствующие о новых наслоениях и настроениях русской культуры, выросших за протекшее полувековье и в дальнейшем разрешившиеся замечательным фактом резкого расхождения с толстовством (вплоть до ненависти) Врубеля — последнего звена триады (Иванов — Ге), лично теснейшим образом связанного с Ге в его последние годы жизни. Еще один новый этап идеологического развития русского общества на границе XIX и XX веков!

В отношении Толстого к Ге была несомненная двойственность. С одной стороны, он был одним из самых близких, родственных Толстому людей в самом подлинном смысле этого слова (не так, как, напр., Страхов, Фет, или «толстовцы»), потому что в нем он нашел, так сказать, прирожденного толстовца, для которого искусство и до его встречи с Толстым было прямой отдачей всего себя со всеми своими

321

душевными и интеллектуальными качествами, и притом отдачей непосредственной, не в условном смысле, тем людям, которые только того хотели. От природы Ге был «гениальным ребенком — искренним, порывистым, нежным» (слова Толстого). Из художников, если не считать Федотова — он был первым, выполнившим долг служения и обществу, и отдельному человеку. Огромное отличие, при некотором сходстве отправных точек, всего искусства и всей судьбы Иванова и Ге, именно, заключается в глубоком замкнутом идеализме первого (с печатью николаевского гнета, которое обязательно ложилось на каждого мало-мальски выдающегося

человека эпохи, в том числе и на Гоголя) и в социабельности второго, свидетельствовавшей о совершенно новой общественной констелляции.

Творчество Иванова, Ге и Врубеля, охватывающее собою почти столетие — все три художника, при всех особенностях их индивидуальных талантов и принципиальном различии их стилистических форм, сходны в их чисто русской черте подвижничества — при взаимном сравнении отражает, в плоскости эволюции неофициальной религиозно-исторической живописи, внутреннюю диалектику развития общественных сил русского общества, а может быть и не только русского, если вспомнить о возможных аналогиях из области исторического жанра на Западе на протяжении XIX и XX веков. В данной работе не могут получить своего социологического расшифрования ни иератический академизм Шебуева, Егорова и других, ни академический иератизм (всё еще!) Иванова, ни исторический реализм раннего и пиэтистический экспрессионизм позднего Ге, ни, наконец, мистический эстетизм Врубеля (оставляя в стороне казенных «поставщиков» в роде Маркова, Неффа и других), так как это увело бы нас слишком далеко. Но встреча Ге с Толстым (а не превращение Ге в толстовца) не была простой случайностью или следствием подчинения Ге более сильной индивидуальности; не только лично, но и своим искусством Ге был близок Толстому, ведь его «предмет» был еще ближе последнему, чем у Орлова. И мы знаем, как много сделал Толстой не столько из личной дружбы, сколько из искреннего признания огромной роли, которую должно сыграть

322

творчество Ге в судьбе исторической живописи: американская выставка, популярность на Западе, покупки Третьякова — всем этим Ге обязан Толстому. И вместе с тем характерное признание Толстого: «Как живописец, он мне мало нравился!» Характерно и другое: в письмах своих к Ге по поводу его работ (постоянная тема их переписки), всячески поощряя его, Толстой ни разу не становится на точку зрения художника, на точку зрения целостности и своеобразия всего творческого процесса, хотя сам, однажды, прекрасно формулировал задачу критика искусства. «Теперь же, когда $\frac{9}{10}$ всего печатного, есть критика искусства, нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений». Правда, он чувствует внутреннюю противоречивость своих указаний художнику и постоянно оговаривается: «Знаю я, что нельзя советовать и указывать художнику, что ему делать» (письмо от 14 мая 1887 г.).

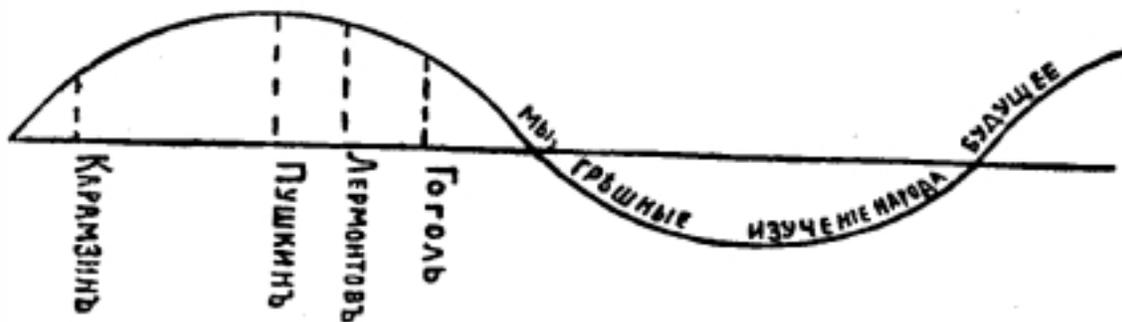
Связь Ге с Толстым была основана на близости их морально-общественных взглядов, а не на сродстве типов их формотворчества, а если исходить из единства содержания и формы, на котором настаивает сам Толстой, то отсюда придется сделать вывод о различии всего их художественного мировоззрения. Цenia необычайно высоко Ге, как человека, признавая его исключительную роль, как пропагандиста в изобразительных формах близких себе идей, и помогая ему всячески внешне в этой пропаганде, он внутренне и органически чувствует себя чуждым его искусству и подает ему советы добиваться технического совершенства, которое с его же точки зрения дается надлежащим содержанием и само по себе не существует. Иначе, говоря, это простая отговорка, которой пользуются по адресу художника, когда не знают, что сказать,

или не хотят сказать то, что думают. В искренности Толстого, когда идет речь об его отношениях к Ге, не может быть сомнений; очевидно, противоречие оставалось неосознанным. Наоборот, отношения Ге к Толстому складывались гораздо проще, потому что в Толстом

323

два его облика и два пути его деятельности, как художника, и как моралиста, ко времени сближения его с Ге, резко обособились один от другого.

Поставим вопрос еще более широко: в каком отношении стояло искусство Толстого, взятое в целом, к современному ему русскому изобразительному искусству? Некогда популярный метод параллельного сопоставления нескольких исторических рядов культурного развития, со времени углубленного внимания к проблеме специфичности формо-образований каждого искусства, последовательного и принципиального непризнания закономерности сопоставления художественных явлений, стоящих в различных технически и производственно определяемых рядах, — постепенно стал выходить из употребления в специальных областях искусствоведения, оставшись в пользовании общих историков. Лишь за последнее время, отчасти по инициативе молодой венской школы, отчасти из интереса к проблемам сравнительной истории искусств, наконец, с развитием социологии искусства, для которой признание некоего единства художественных выражений одной эпохи и среды является обязательным, опять на очередь становится вопрос о единой периодизации художественной культуры, и о взаимопроникновении искусств. К сожалению, до сих пор не существует научно обоснованной единой периодизации русского искусства XIX века, которую можно было бы сопоставить с более или менее твердо, повидимому, установленной схемой истории русской литературы. Уместно будет вспомнить об опыте периодизации, предложенной самим Толстым. Рисуя «поэтическую параболу» в виде трех волн:



1 волна — Кармазин — Гоголь, с Пушкиным в зените, 2 волна — «мы, грешные, — изучение народного искусства», 3 волна — «будущее возрождение в народности» (письмо Н. Н. Страхову от марта 1872 г.).

324

— Толстой ставит в один ряд «музыку, живопись, поэзию».

Кстати сказать, Толстой не заметил, что в зените первой волны (Пушкин) он мог бы также поставить изучение «народности».

Можно ли нарисовать подобную живописную, скульптурную или архитектурную параболу русского искусства XIX века? Если бы это можно было сделать, хотя бы с той степенью приближенности, с какой это делает совершенно мимоходом Толстой, не нашли ли бы мы

место встречи двух парабол в точке толстовского творчества? Вопрос в целом выходит за пределы данной работы, но следует уже здесь указать на следующее: во-первых, параллель исторической эпопеи Толстого к современным ему тенденциям в исторической живописи у нас и на Западе; во-вторых, морализирующие элементы, проникающие все его художественные произведения, с одной стороны, и современная живопись — с другой (Федотов, Иванов, передвижники, Ге); в-третьих, полное игнорирование Толстым религиозно-исторических мотивов в своем художественном творчестве; в-четвертых, насыщенный психологизм, который одновременно противопоставляет его одним направлениям русского изобразительного искусства и роднит его с другими.

Сноски

Сноски к стр. [310](#)

¹⁾ Само собою разумеется, в настоящем предварительном очерке автор не мог использовать всех имеющихся материалов по данной проблеме. Кроме того, трактат «Что такое искусство», как чисто теоретический, должен быть подвергнут специальному рассмотрению в данном сборнике.

Сноски к стр. [319](#)

¹⁾ К сожалению, до сих пор неопубликован обширный доклад М. А. Цявловского «Новые данные о Башилове» (см. Бюллетень ГАХН № 11 за 1928 г.). См. также П. И. Бирюков. Из переписки М. С. Башилова с Л. Н. Толстым «Голос Минувшего» 1913, № 9.

Сноски к стр. [320](#)

¹⁾ См. наш этюд «Достоевский в роли художественного критика» в „Известиях О-ва преподавателей графических искусств в Москве“, 1913, № 10.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>Стр.</i>
Предисловие от редакции	3
I	
П. Н. Сакулин. Трудовая эстетика	7
Т. Райнов. Эстетика Толстого и его искусство	27
Б. Горнунг. Л. Н. Толстой и традиции «нового искусства»	93
П. Попов. Иностраные источники трактата Толстого «Что такое искусство»	123
В. Зубов. Толстой и русская эстетика 90-х годов («Что такое искусство» и его критики)	153
II	
Н. Гудзий. Толстой о русской литературе	185
Иосиф Эйгес. Воззрение Толстого на музыку	241
М. Фабрикант. Толстой и изобразительные искусства (контуры проблемы)	309
