

Из фондов Российской государственной библиотеки

Толстой, Лев Николаевич
Полное собрание сочинений. Том 30.
Произведения 1882-1898

Москва
Российская государственная библиотека
2006

Толстой, Лев Николаевич

Полное собрание сочинений. Том 30. Произведения 1882-1898 [Электронный ресурс] / Л.Н. Толстой ; издание осуществляется под наблюдением Государственной редакционной комиссии ; подготовка текста и комментарии В.С. Мишина, Н.В. Горбачева. - М.: РГБ, 2006. - (Из фондов Российской государственной библиотеки)

Текст воспроизводится по экземпляру, находящемуся в
фонде РГБ:

Толстой, Лев Николаевич
Полное собрание сочинений. Том 30.
Произведения 1882-1898

Государственное издательство
Художественная литература, 1951

Российская государственная библиотека, 2006
(электронный текст)

Л 67

Л. Н. Т О Л С Т О Й

П О Л Н О Е С О Б Р А Н И Е С О Ч И Н Е Н И Й

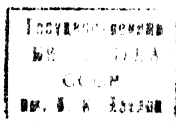
ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ ПОД НАБЛЮДЕНИЕМ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ РЕДАКЦИОННОЙ КОМИССИИ

СЕРИЯ ПЕРВАЯ
П Р О И З В Е Д Е Н И Я

Т О М
30

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА — 1951

Перепечатка разрешается безвозмездно



52-9836

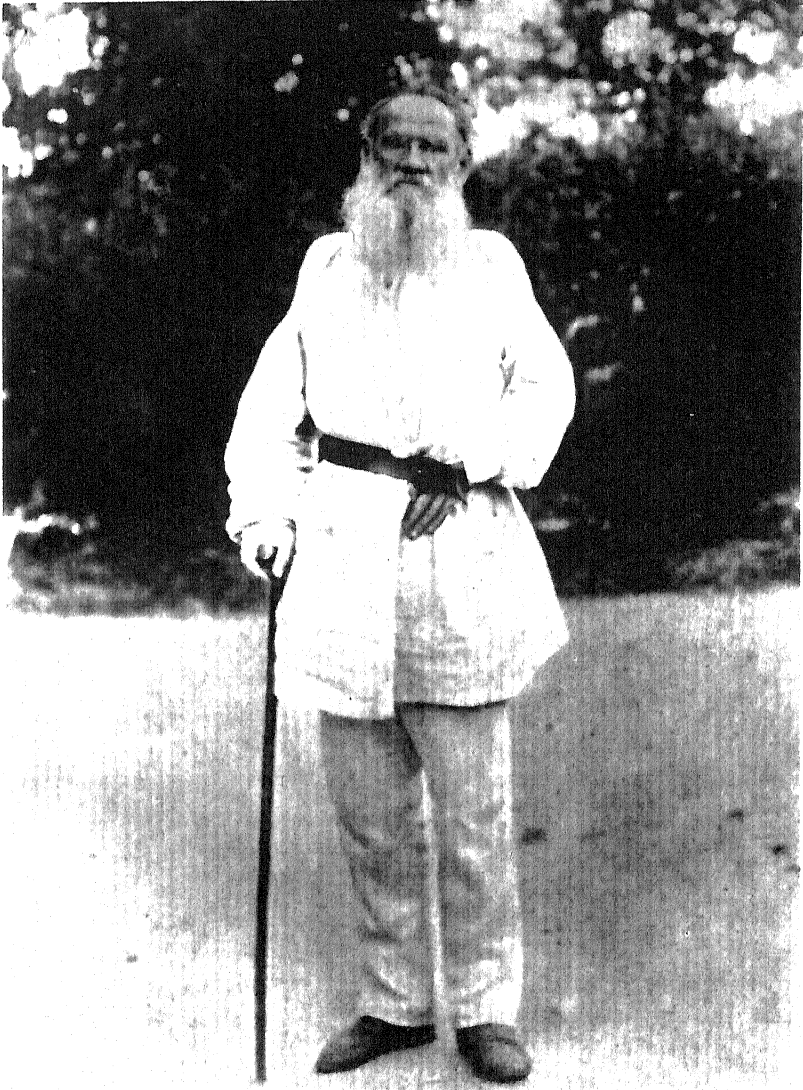
П Р О И З В Е Д Е Н И Я

1882—1898

ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ

В. С. И Ш И Н А,

Н. В. Г О Р Б А Ч Е В А



ПРЕДИСЛОВИЕ

Художественное творчество Толстого — вершина в развитии русского и мирового критического реализма. «Этот человек, — говорит о Толстом Горький, — сделал поистине огромное дело: дал итог пережитого за целый век и дал его с изумительной правдивостью, силой и красотой». ¹ Главу о Толстом в своей «Истории русской литературы» Горький заканчивает знаменательными словами: «Не зная Толстого — нельзя считать себя знающим свою страну, нельзя считать себя культурным человеком». ²

Толстой оставил громадное литературное наследие. Гениальный анализ этого наследия дал В. И. Ленин в своих статьях и высказываниях о Толстом, являющихся непревзойденным образцом применения большевистского принципа партийности в литературоведении, блестящим образцом научного анализа сложнейших идеологических явлений.

Еще при жизни Толстого началась борьба различных политических партий и группировок за его наследие. В. И. Ленину принадлежит неоценимая заслуга в защите наследия великого писателя от опошления и искажения либералами и реакционерами всех мастей и оттенков.

Показав, в чем состоят сильные стороны творчества Толстого, Ленин в то же время со всей страстностью подверг критике идею «непротивления злу» и другие стороны толстовского учения, разоблачив политический вред идеализации его либералами, меньшевиками и «толстовцами».

¹ М. Горький, «История русской литературы», М. 1939, стр. 396.

² Там же.

Борьба Ленина за правильное истолкование и оценку взглядов и творчества Толстого полностью сохранила свое значение и до нашего времени. Изучение и разработка наследия писателя в свете ленинской концепции его мировоззрения и творчества были и остаются в числе важнейших задач нашей науки о литературе.

Одной из наименее изученных сторон наследства Толстого является его эстетика. Еще не сведены воедино все многочисленные и разнообразные, часто противоречивые высказывания великого писателя об искусстве. Значительная их часть не опубликована.

В продолжение шестидесяти лет напряженного творческого труда Толстой не переставал размышлять об искусстве, о его смысле и назначении. Дневники и записные книжки писателя, его письма, статьи и трактаты, его художественные произведения содержат огромное количество высказываний об искусстве и литературе, об отдельных писателях и художниках.

Вопросам эстетики Толстой посвятил цикл специальных статей, написанных в 80-е и 90-е годы. Почти все они остались незаконченными и не публиковались при жизни писателя. Эти статьи об искусстве, создававшиеся на протяжении пятнадцати лет, явились как бы подготовительными этюдами к большому эстетическому трактату Толстого «Что такое искусство?», вышедшему в свет в 1898 году.

В краткой статье, разумеется, нельзя дать исчерпывающую характеристику эстетического наследия великого писателя. Мы видим свою задачу в том, чтобы указать на основные положения его эстетики, охарактеризовать и оценить ее сильные и слабые стороны в свете ленинских статей и высказываний о Толстом.

Важнейшие эстетические принципы Толстого были разработаны и обнародованы им во второй половине 90-х годов, в эпоху общеевропейского кризиса буржуазного искусства, в пору его упадка, нашедшего наиболее яркое выражение в «творчестве» декадентов и символистов.

Каковы были идейные позиции, с которых Толстой судил и оценивал современное ему искусство?

В начале 80-х годов определился глубочайший перелом в мировоззрении писателя, подготовлявшийся всем ходом пореформенной русской жизни. «Острая ломка всех «старых устоев»

деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его миросозерцания», — пишет В. И. Ленин.¹ Порвав со своей средой, Толстой стал выразителем интересов патриархального крестьянства. Он обрушился с горячей критикой на все современные ему порядки, основанные на порабощении трудящихся.

Но беспощадное обличение буржуазно-крепостнического строя жизни совмещалось у Толстого с отчуждением от политики, с реакционной проповедью «непротивления злу», с желанием «уйти от мира», с «наивными рецептами спасения человечества».

«Горячий протестант, страстный обличитель, великий критик, — пишет Ленин, — обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину...»²

При оценке произведений и учения Толстого необходимо помнить ленинское указание о том, что «именно синтеза ни в философских основах своего миросозерцания, ни в своем общественно-политическом учении Толстой не сумел, вернее: не мог найти».³

В эстетических взглядах Толстого, как и в его общественно-политических, философских, экономических, морально-этических взглядах, не было цельности, не было последовательности. Эстетика Толстого, как и всё его мировоззрение и творчество, полна «кричащих противоречий».

Решительно отвергая «искусство высших классов» за его антинародный, антидемократический характер, Толстой в то же время основой своего понимания народности искусства сделал религиозные, патриархально-крестьянские идеалы. Это, несомненно, ослабляло силу его критики, делало ее непоследовательной, и отсюда возникало огромное количество противоречий, с которыми мы встречаемся в эстетике Толстого, в частности, в его оценках отдельных явлений искусства, отдельных писателей, живописцев, музыкантов.

Из резкого и справедливого обличения современного буржуазного искусства Толстой сделал ложный вывод о ненужности народу целого ряда произведений великого классиче-

¹ В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 16, стр. 301.

² Там же, стр. 295.

³ Там же, стр. 339.

ского искусства, лишенных, по его мнению, морально-нравственной основы. Он был готов отказаться от великих завоеваний культуры на том основании, что дворянско-буржуазная цивилизация выросла на рабстве и эксплуатации народных масс.

В сокровищнице мирового искусства Толстой нашел лишь небольшое число произведений литературы, живописи, музыки, которые он признал соответствующими требованиям религиозного искусства. В этом отборе явственно видна тенденциозность моралиста, который, следуя своей религиозной догме, готов был осудить величайшие создания человеческого гения, в том числе и свои великие художественные творения. В список образцов истинно христианского искусства Толстой внес из своих произведений только два рассказа: «Бог правду видит, да не скоро скажет» и «Кавказский пленник».

Критикуя упадочное, «господское» искусство, называя его лживым и продажным, Толстой признал главным и решающим критерием истинности произведений искусства «религиозное сознание своего времени».

Трактат Толстого «Что такое искусство?», с наибольшей полнотой отразивший его эстетические взгляды, не есть обычная, бесстрастно-описательная статья по вопросам эстетики. Это, прежде всего, обличительное, публицистическое произведение, полное страсти и гнева. И в то же время это — произведение, проникнутое религиозно-моралистическими идеями, проповедью непротivления.

Изучая взгляды писателя на искусство, мы должны на первый план выдвинуть в них, как и во всем его наследии, то, что составляет разум Толстого, а не его предрассудок, что в них принадлежало будущему, а не прошлому. В эстетическом наследии Толстого наше внимание привлекает бурный протест против всякого классового господства, окрашивающий собой его беспощадное суровое обличение буржуазно-аристократического искусства.

Толстой начал обличать «господское искусство» задолго до опубликования своего эстетического трактата. Еще в статьях 60-х годов он утверждал, что в буржуазно-дворянском обществе «литература так же, как и откупа, есть только искусная эксплуатация, выгодная только для ее участников и невыгодная для народа». ¹

¹ Т. 8, стр. 340.

Десять лет спустя, в известном письме к Н. Н. Страхову, Толстой со всей определенностью говорит о кризисе искусства господствующих классов, указывая на «упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи, поэзии». ¹

В 80-е годы Толстой посвящает несколько глав обличению современной науки и искусства в трактате «Так что же нам делать?». ²

Он придавал этим главам большое значение. В вариантах к незаконченной статье «Наука и искусство» он делает следующее важное признание: «Я три года тому назад написал книгу «Что делать?». В этой книге я указал на это ложное и суеверное место, которое занимает в нашем обществе наука и искусство, и хотя это не было главным предметом книги, я посвятил этому предмету несколько глав. Очень может быть, что писание мое было слабо, но вопрос, который я делал, все-таки требовал ответа. Очень может быть, что носители культуры, деятели науки и искусства слишком очевидно знают те основы, на которых зиждется их деятельность, слишком ясны для них их права, очень может быть, но все-таки не мешало ответить мне, — мне, выразителю большего большинства. Между тем, никто из людей науки не ответил мне, ни у нас, ни в Европе. А это нужно было тем более, что вопрос, поставленный мной, очень ясен и прост, и что неотвечание на него равняется признанию своего бессилия...» ³

Над трактатом «Что такое искусство?» Толстой, как он сам указывает, трудился пятнадцать лет. Первая статья Толстого об искусстве создавалась в форме письма к редактору-издателю «Художественного журнала» Н. А. Александрову и не была закончена. В 1889 году, по просьбе критика В. А. Гольцева, он изложил свои мысли об искусстве в виде тезисов, которые затем попытался развернуть в статью для журнала «Русское богатство». Получив из редакции журнала корректуру статьи, Толстой подверг ее такой большой правке, что возникла новая работа, которой автор дал заглавие: «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» (1889—1890). Вслед за нею создаются две статьи «Наука и искусство» (1890—1891) и

¹ Письма Л. Н. Толстого. 1848—1910 гг. М. 1910, изд. «Книга», стр. 97.

² Т. 25, «Так что же нам делать?», главы XXVI—XXXVI.

³ Стр. 523—524.

«О науке и искусстве» (1891). Во второй половине 1896 года Толстой пишет статью «О том, что называют искусством». Но и она не удовлетворила писателя. Вслед за нею он работает над большим эстетическим трактатом, получившим уже в первой рукописи заглавие «Что такое искусство?».

Простой перечень статей Толстого об искусстве, предшествовавших трактату, показывает размах и глубину его работы над вопросами эстетики. С огромным упорством и настойчивостью он ищет ответа на волновавшие его вопросы: что такое искусство, в чем его смысл и задачи, какое искусство следует признать истинным, в чем причины кризиса современного ему искусства, каков выход из тупика, в который оно зашло?

Толстой подвергает сокрушительной критике антинародное «господское» искусство и его «теоретиков». Уже в первой статье («Письмо к Н. А. Александрову») Толстой резко обрушивается на теорию «искусства для искусства» и в каждой из своих статей по вопросам эстетики подчеркивает огромную роль искусства в жизни людей. Если цель искусства, говорит он, состоит в том, чтобы давать людям разумный и радостный отдых, то вырастает оно на трудовой почве и должно принадлежать только трудящимся. Современное же модернистское искусство служит бездельникам и паразитам.

В решении проблемы «искусство и жизнь» у Толстого не было сомнений. Искусство должно служить жизни. Жизнь должна быть предметом искусства. Но жизнь сложна, в ней есть и хорошее, и дурное, и добро, и зло. Какое же искусство признать настоящим: только то, которое служит добру, или также и то, которое является этически нейтральным и даже вредным?

В «Письме к Н. А. Александрову» Толстой ставит знак равенства между эстетикой и этикой. Он согласен признать только духовно полезное искусство. Мерилом для выяснения истинности искусства он выдвигает добро, понимаемое в религиозно-толстовском его значении.

В последующих статьях, выдвинув главным признаком настоящего искусства его «заразительность», Толстой признает, что художественные произведения могут «заразить» и хорошими и дурными чувствами.

«Где та черта, которая отделяет ту науку и искусство, которые нужны и важны и заслуживают уважения, от тех, которые

не нужны, не важны, не заслуживают уважения и часто заслуживают презрения, как произведения прямо развращающие? В чем состоит сущность истинной науки и искусства?» — вот вопрос, который постоянно стоял перед Толстым и на который он искал ответа.

О том, как мучительно трудны были эти поиски, свидетельствуют многочисленные дневниковые записи.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой старался привести в систему свои противоречивые эстетические суждения. Он предложил разделить все произведения искусства на настоящие и поддельные. Он дал яркую и острую критику самых различных подделок под искусство. Далее он разделил произведения «настоящего искусства» на хорошие и дурные. «Хорошее искусство» он подразделил на высшее и житейское. К «высшему искусству» он предложил отнести художественные произведения, выражающие «религиозное сознание своего времени». К «житейскому» — произведения, объединяющие людей в простых, всем доступных и «безгрешных» чувствах.

Всю условность этой «классификации» произведений искусства видел и сам автор, который не был удовлетворен ею.

Толстой прекрасно показал, каким было современное ему буржуазно-аристократическое искусство, и подверг безжалостному обличению его пороки. Но, создавая свою программу «доброе» искусства, Толстой столь же ярко обнажил собственные слабости и заблуждения. В определении «хорошего», «истинного» искусства с его религиозно-патриархальными идеалами, с его проповедью личного самоусовершенствования и братского единения всех людей без различия классов сказались худшие стороны толстовства, сказалось толстовское «отречение от политики».

Страстная критика «господского» искусства, сохранившая свое значение до нашего времени, высказывания великого писателя о художественном творчестве, явившиеся обобщением его собственного творческого опыта, и, наконец, программа «доброе» искусства, составленная по рецептам религиозно-нравственного толстовского учения, — таковы главные составные части эстетического трактата Толстого и других его работ по вопросам эстетики. Они находятся в самом тесном сплетении, но при изучении эстетического наследия писателя их можно и нужно разграничить, чтобы ясно увидеть и сильные и слабые стороны взглядов Толстого на искусство.

Мы говорили выше, с каких позиций обличал и судил Толстой современное ему искусство. Его упадок и разложение он объяснял прежде всего отрывом искусства правящих классов от трудящегося народа. Как только искусство высших классов, говорит Толстой, отделилось от народного искусства и обособилось, оно сбилось с верного пути и все более и более превращалось в пустую забаву праздных людей. «И вот теперь, — констатирует Толстой, — дошло до декадентства». ¹ В декадентстве он увидел ярчайшее выражение упадка буржуазной цивилизации, «последнюю степенъ бессмыслия». ²

Отделение «господского» искусства от народного произошло, по утверждению Толстого, «с тех пор, как люди высших классов потеряли веру в церковное христианство». ³ Таким образом, «безверие высших классов» он считал главной причиной упадка буржуазно-аристократического искусства, как и всей буржуазной культуры с ее ужасами угнетения и эксплуатации трудового народа.

Жрецы аристократического искусства немало потрудились над тем, чтобы теоретически обосновать его обособленность, кастовость, изысканность. Толстой подверг рассмотрению целый ряд эстетических теорий и увидел, что почти все они основаны на «загадочном и туманном» понятии красоты.

Толстой приводит большое число определений красоты, определений прекрасного как предмета искусства, которые даны были философами и эстетиками разных эпох и разных стран. Он с необычайной настойчивостью стремится найти в книгах по эстетике ответ на вопрос: «Что такое понятие красоты, на котором основано царствующее учение об искусстве?» Все приведенные им разнообразные определения красоты Толстой сводит к двум основным воззрениям: «Первое — то, что красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного — Идея, Духа, Воли, Бога и другое — то, что красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды».

Первое определение, которое было принято немецкими философами-идеалистами Фихте, Шеллингом, Гегелем, Шопенгауэ-

¹ Т. 53, запись в Дневнике от 2 ноября 1896 г.

² Там же, запись в Дневнике от 20 декабря 1896 г.

³ Стр. 74.

ром и другими, Толстой справедливо называет «объективно-мистическим определением красоты» и столь же справедливо замечает, что оно было принято «большой половиной образованных людей» его времени. Второе определение принадлежит Канту и его последователям, видевшим в красоте только источник получаемого людьми особого рода бескорыстного наслаждения.

Толстой критикует оба эти определения красоты как предмета искусства, указывая на их неточность, неопределенность, и приходит к выводу, что «объективного определения красоты нет». Вслед за этим Толстой сделал вывод уже по поводу самой науки о законах прекрасного, по поводу эстетики. На основании многолетнего и пристального изучения эстетических теорий и учений он пришел к убеждению, что все существующие эстетические теории стремятся оправдать художественные вкусы господствующих классов, что эстетика, как и всякая наука в классовом обществе, служит интересам господствующих, правящих классов.

Со всей неопровержимостью Толстой делает следующее заключение об искусстве и эстетической теории «высших классов» своего времени: «Какие бы ни были безумства в искусстве, раз они приняты среди высших классов нашего общества, тотчас же вырабатывается теория, объясняющая и узаконяющая эти безумства».

В V главе трактата Толстой дает свое знаменитое определение искусства. «Для того, чтобы точно определить искусство, — пишет он, — надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать *искусство* как *одно из условий человеческой жизни*. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, *что искусство есть одно из средств общения людей между собой*» (подчеркнуто нами. — К. Л.).

Нельзя не подчеркнуть значительности этих суждений Толстого. Реакционно-охранительная критика еще до выхода в свет трактата «Что такое искусство?» объявила великого писателя врагом искусства и науки. С гневом и страстью он опровергал эти нелепые обвинения. В письме к Н. Н. Страхову от 25 марта 1891 года Толстой жаловался на своих «критиков»: «...со мной не рассуждают, а махают на меня рукой, как на врага науки и искусства, что мне показалось обидным, так как я всю жизнь только и занимался тем, чего они меня называют

врагом, считая эти предметы самыми важными в жизни человеческой».

Во втором варианте статьи «Наука и искусство» Толстой говорит: «Не будь науки и искусства, не было бы человека и человеческой жизни».

Искусство — по Толстому — есть необходимое условие человеческой жизни, есть средство общения людей. «Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшения жилища, одежд, утвари, до церковных служб, торжественных шествий. Всё это деятельность искусства».

В чем же состоит особенность этой деятельности, что отличает ее от «общения посредством слова», «передающего мысли и опыты людей?» «Словом, — говорит Толстой, — один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства».

Он дает следующее определение искусства: *«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. 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».*

Это определение содержит в себе сильные и слабые стороны. Сила его в том, что оно указывает на огромное значение искусства как необходимого условия человеческой жизни, как средства общения людей. Подчеркивая образность искусства, Толстой правильно указывает на его специфику, на его отличие от других видов идеологии. Слабость толстовского определения искусства в том, что оно ограничивает его деятельность чувствами людей. Предметом искусства являются, как известно, не только чувства, но и мысли человека. И не абстрактного человека вообще, а общественного человека, живущего в конкретных исторических условиях. Искусство есть мышление в образах — говорит наша материалистическая эстетика. Толстой же чувственную, эмоциональную сторону искусства признал его единственным содержанием, объявив чувства главным предметом художественного творчества. На эту ограниченность

толстовского определения искусства указал еще Плеханов в своих «Письмах без адреса».

В художественной практике — в своих романах, повестях и рассказах — Толстой изображает не только чувства людей, а и всю их сложную душевную жизнь, их мысли, раздумья о самых важных вопросах жизни. Говоря о романе «Анна Каренина», писатель подчеркнул, что он стремился передать в нем «сцепление мыслей». И каждое художественное произведение Толстого есть образно выраженное «сцепление мыслей» о тех или иных явлениях жизни. Великий писатель-реалист своим художественным творчеством утверждает всю справедливость материалистического определения искусства как мышления в образах. «Л. Толстой, — говорит Ленин, — сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе». ¹

Но и в теоретических высказываниях Толстой, нередко противореча себе, указывал на выражение мыслей как на одну из главных задач искусства. Так, в статье «О том, что есть и что не есть искусство...» он говорит: «Научное и художественное творчество есть такая духовная деятельность, которая смутно представляющиеся мысль и чувство доводит до такой ясности, что мысль усваивается другими людьми, а чувство также сообщается другим людям». ² В известном письме к В. А. Гольцеву (1889), посвященном определению сущности и задач искусства, Толстой требовал от художников, чтобы они ставили своей целью «художественное выражение мысли» ³ и для этого старались овладеть мастерством.

Взяв на себя задачу оценки произведений «нового» искусства, Толстой подчеркивал, что он относится к ним отрицательно вовсе не потому, что они не соответствуют его личным вкусам. Он подходил к ним с обычными своими требованиями к произведениям искусства.

Толстой неоднократно указывал на то, что истинное произведение искусства, по его мнению, должно отвечать трем обя-

¹ В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 16, стр. 293.

² Стр. 219.

³ Письма Л. Н. Толстого. 1848—1910 гг. М. 1910, стр. 187.

зательным условиям: прежде всего значительности и новизне содержания, затем красоте формы и, наконец, искреннему отношению художника к предмету изображения. Так, например, в предисловии к рассказам крестьянского писателя С. Т. Семёнова (1894) он говорит: «Я давно уже составил себе правило судить о всяком художественном произведении с трех сторон: 1) со стороны содержания: насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение искусства тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни; 2) насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения и 3) насколько искренно отношение художника к своему предмету, то есть насколько он верит в то, что изображает».

Удовлетворяет ли «господское» искусство этим главным требованиям, которые великий писатель-реалист предъявлял художественным произведениям?

Жрецы буржуазно-аристократического искусства гордились мнимой сложностью его содержания. Толстой показывает, что эта «сложность» вовсе не есть следствие богатства чувств, а результат извращенных вкусов людей, «удаленных от свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни».

Писатель проникновенно говорит о том, чем интересна для подлинного художника жизнь трудового человека, как она содержательна, богата и разнообразна в сравнении с жизнью праздных людей из высших классов.

Критикуя декадентские стихи Бодлера и Верлена, Малларме и Метерлинка, пьесы Метерлинка и Гауптмана, романы Гюисманса и Рене де Гурмона, рассказы Кипплинга и других западноевропейских писателей, Толстой указывает, что все они «совершенно непонятны по форме и по содержанию».

Декаденты поставили условием поэтичности туманность, неопределенность, загадочность смысла произведений. Указывая в качестве примера на «Маленькие поэмы в прозе» Бодлера, Толстой говорит, что их «надо угадывать как ребусы, большинство которых остаются неразгаданными». Он резко критикует одного из виднейших французских поэтов-декадентов Стефана Малларме, утверждавшего, что «прелесть стихотворения состоит в том, чтобы угадывать его смысл», что «в поэзии должна заключаться загадка, и это — цель литературы».

Придумывая новые формы, декаденты подновляют их «еще неупотребительными до сих пор порнографическими подробностями». Это и создало им успех в «высшем» обществе. «Все стихотворения этих поэтов, — утверждает Толстой, — одинаково непонятны или понятны только при большом усилии и то не вполне».

Художники буржуазного общества находятся в полной зависимости от «хозяев жизни», выступающих в качестве заказчиков и меценатов. Эту зависимость буржуазного искусства от «денежного мешка» Толстой ярко выразил в следующих словах: «Как ни страшно это сказать, с искусством нашего круга и времени случилось то, что случается с женщиной, которая свои женские привлекательные свойства, предназначенные для материнства, продает для удовольствия тех, которые льстятся на такие удовольствия. Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей. 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...»¹

Толстой резко критикует буржуазное искусство за его безидейность, пустоту, бессодержательность. Декаденты создают безидейные произведения. Таков был первый вывод Толстого, посмотревшего на произведения «новых» писателей с точки зрения своего главного требования к искусству — значительности, глубины и новизны содержания.

Отвечают ли произведения декадентов его второму требованию к искусству — красоте формы? В эстетическом кодексе Толстого красота формы равнозначна ее простоте, ясности, понятности для всех. Декаденты придумывают уточненные и изысканные формы потому, что им нечего сказать людям. А без глубокого и серьезного внутреннего содержания, без страстного желания высказать нечто важное и нужное для людей «нечего и браться за писание», говорил Толстой.

Изощренность и вычурность искусства вовсе не свидетельствуют о его силе. Наоборот, на основании своего громадного творческого опыта Толстой пришел к выводу, что «утонченность и сила искусства почти всегда диаметрально противоположны».²

¹ Стр. 178.

² Т. 53, запись в Дневнике 20 октября 1896 г.

Нашлись философы, которые заявили, что народные массы не имеют права на пользование искусством, что наслаждение искусством — это право избранных, право «сверхчеловеков».

Эта бредовая расовая теория, проповедывавшаяся Фридрихом Ницше, которого великий русский писатель не называл иначе, как «сумасшедшим, безумным Ницше», и легла в основу «философии» декадентского искусства, искусства для избранных, для «сверхчеловеков».

К критике ницшеанского обоснования антинародной сущности декадентского искусства Толстой возвращался не раз. И в незаконченных статьях об искусстве, предшествовавших трактату «Что такое искусство?», и в самом трактате, и в его ранних редакциях, и в дневниках, и в записных книжках, и в письмах, и в воспоминаниях современников о Толстом мы находим его многочисленные высказывания о ницшеанской эстетической «теории», о человеконенавистнической «философии» Ницше.

Проповедуя обособленность, вычурность, утонченность формы, декаденты уводили искусство от больших, острых вопросов современности. Настоящее же, подлинное искусство, утверждал Толстой, есть всегда современное искусство, искусство своего времени. В Дневнике писателя за 1896 год мы находим следующую знаменательную запись: «Что я думаю об искусстве, это то, что ни в чем не вредит так консерватизм, как в искусстве. Искусство есть одно из проявлений духовной жизни человека... И потому в каждый данный момент оно должно быть современно — искусство нашего времени. Только надо знать, где оно (не в декадентах музыки, поэзии, романа); но искать его надо не в прошедшем, а в настоящем».¹

В другом месте он говорит, что настоящему художнику «нужно быть на уровне образования своего века, а, главное, жить не эгоистической жизнью, а быть участником в общей жизни человечества. И потому ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником».

Только талантливый человек, овладевший высшим для своего времени мирозерцанием, имеющий богатый жизненный опыт, приобретенный им благодаря «участию в общей жизни человечества», может, по убеждению Толстого, создать подлинное произведение искусства. Подчеркивая всю значительность этих

¹ Т. 53, запись в Дневнике 27 февраля 1896 г.

высказываний Толстого, мы не должны забывать о том содержании, которое Толстой вкладывал в понятие высшего мирозерцания своего времени. Обновленная христианская религия — вот, по Толстому, высший и единственный критерий искусства. Так, в эстетике великого писателя самый «резвый реализм» в постановке вопросов о положении современного искусства, в критике «господского искусства» совмещался с проповедью религии в определении задач искусства.

Будучи величайшим новатором в искусстве, Толстой требовал от каждого подлинного художника поисков своих собственных, не проторенных другими путей. «Основное условие произведения искусства, — утверждал Толстой, — есть сознание художником чего-то нового и важного». ¹

В романе «Анна Каренина» Толстой с нескрываемой симпатией показал художника Михайлова, который «не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать и передал в этой картине, никто никогда не передавал. Это он знал твердо и знал уже давно, с тех пор, как начал писать ее». Михайлову противопоставлен Вронский, думавший о своей картине, что она «очень хороша, потому что была гораздо больше похожа на знаменитые картины, чем картина Михайлова».

Толстой, однако, никогда не призывал к новаторству ради новаторства, к поискам новой формы ради самой формы.

Провозгласив еще в первых своих произведениях, что его истинным героем «была, есть и будет правда», Толстой всегда считал главной задачей художника правдивое воспроизведение жизни. «Художник, — читаем мы в его предисловии к сочинениям Мопассана, — только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть».

Вслед за этими словами, выражающими творческое кредо великого писателя-реалиста, Толстой делает важное признание: «Носитель таланта — человек — может ошибаться, но талант, если ему только будет дан ход, как давал ему ход Мопассан в своих рассказах, откроет, обнажит предмет и заставит полюбить его, если он достоин любви, и возненавидеть его, если он достоин ненависти». Разве эти замечательные слова не относятся к самому Толстому, который был истинно велик тогда,

¹ Письмо к В. А. Гольцеву 1889 г., сентябрь.

когда «давал ход» своему могучему таланту художника-реалиста, ломавшему догмы и «установки» моралиста-вероучителя?

Требуя от писателей и художников изображения предметов и жизненных явлений такими, «как они есть», Толстой, однако, решительно протестовал против натуралистического воспроизведения действительности. «Нельзя описывать только то, что бывает в мире, — говорит он. — Чтобы была правда в том, что описываешь, надо писать не то, что есть, а то, что должно быть...»

Толстой обрушивался на писателей-натуралистов за отсутствие *идеала* в их произведениях. Заниматься искусством, по его убеждению, «может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей». Изображая явления действительности, художник должен глубоко проникнуть в их смысл, научиться «видеть вещи в их сущности».

Произведения декадентов «лишены всякого смысла». Но и натуралисты заботились не столько о смысле произведения, сколько о нагромождении всякого рода подробностей и «жизненных» деталей.

Высмеивая натуралистов, видевших в «списывании с натуры» назначение искусства, Толстой говорил: «идет мужик — опишут мужика, лежит свинья — ее опишут и т. д. Но разве это искусство? А где же *одухотворяющая мысль*, делающая бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца... И как легко дается это писание «с натуры»! Набил себе руку — и валяй!»¹

В эстетических статьях писателя отведено много места критике подделок под искусство. «Предметы, подобные искусству», возникают вследствие того, что «люди высших классов требуют развлечений, за которые хорошо вознаграждают». Удовлетворяя «требованиям людей высших классов», художники выработали такие искусственные приемы, как заимствование, подражательность, занимательность. И в трактате, и особенно в подготовительных статьях к нему дана меткая критика подобных приемов, едко высмеяны рецепты, по которым механически создаются подделки под искусство. Эти полные остроумия страницы эстетических статей великого писателя и сегодня бьют со всей силой по натурализму и формализму в искусстве, по выкрутасам и вывертам современных западных декадентов и их подражателей.

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 422.

Борьба с декадентами и натуралистами составляет силу пафос эстетики великого художника, всем своим творчеством утверждавшего реализм в искусстве.

А. М. Горький с полным сочувствием рассказывает о том, как критиковал Толстой «новую» русскую литературу. «Я старик, — говорил он Горькому, — и, может, теперешнюю литературу уже не могу понять, но мне все же кажется, что она — не русская. Стали писать какие-то особенные стихи, — я не знаю, почему это стихи и для кого. Надо учиться стихам у Пушкина, Тютчева, Шеншина». ¹

Толстой не раз указывал на подражательный характер русской декадентской поэзии. Трактат «Что такое искусство?» направлен по преимуществу против западно-европейского и американского декадентства. Толстой считал, что русское декадентство — «заморская болезнь», и радовался, что эта болезнь «у нас не прививается». ² Однако, заканчивая свой трактат об искусстве, он с сожалением констатировал, что и в России появились «художники нового времени» — декаденты и символисты.

Толстой неоднократно выражал свое отрицательное отношение к сочинениям таких «теоретиков» русского декадентства, как Д. Мережковский, Н. Минский, Л. Шестов, В. Розанов, «веховец» Н. Бердяев и др. «Мережковский и Бердяев — ничтожные люди», — сказал он. Сочинения Льва Шестова он назвал «декадентской философией».

«Все это декадентство — полное сумасшествие», — сказал Толстой, прочитав в журнале «Вопросы жизни» стихи Брюсова, Белого, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба ³ и др.

«Стихотворения многих современных поэтов я иначе не зову, как «ребусами», — говорил он, не находя в них «ни поэзии, ни смысла»⁴. О стихах К. Бальмонта он, по свидетельству Горького, сказал: «Это не стихи, а шарлатанея ерундистика, как говорили в средние века, — бессмысленное плетение слов». ⁵

¹ М. Горький, Избр. соч. в двух томах, М. 1935, т. 2, стр. 629.

² «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 451.

³ Д. П. Маковицкий, «Яснополяские записки», запись от 27 июля 1905 г. Не опубликовано.

⁴ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 436.

⁵ М. Горький, Избр. соч. в двух томах, М. 1935, т. 2, стр. 615.

«Что у них в головах — у Бальмонтов, Брюсовых, Белых?» — с недоумением спрашивал Толстой, отметив в одной из черновых редакций статьи об искусстве однострочное стихотворение В. Брюсова «О, закрой свои бледные ноги». Необходимо отметить, что он выделял у Брюсова реалистические произведения и хвалил их. Так, в разговоре о Брюсове летом 1906 года он сказал: «Некоторые стихи у него недурны». ¹ Ему понравились известные стихотворения Брюсова «Каменщик» и «L'ennui de vivre». ²

Толстого особенно возмущала декадентская поэзия своим демонстративным, нарочитым уходом от острых вопросов современности в «чистое искусство», а чаще всего в эротiku и откровенную порнографию. Толстой был возмущен, прочитав в «какой-то декадентской книжке» строчки:

Возьмем же штопор в упругость пробки,
И взоры женщин не станут робки...

«Чем занимаются!.. Чем занимаются!.. — вздохнул он. — Это «литература»!

Вокруг виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них — упругость пробки!» ³

Забота о том, чтобы писатели, художники, композиторы не сбивались с верного пути реалистического творчества, не уходили от правдивого изображения современности, владела Толстым постоянно. Он призывал мастеров искусства учиться не у западных декадентов, а у великих представителей русской классической литературы, музыки и живописи.

Родоначальника новой русской литературы, Пушкина, Толстой признавал своим «отцом и учителем»: «Многому я учусь у Пушкина, — он мой отец, и у него надо учиться». ⁴ О пушкинских «Повестях Белкина» Толстой говорил, что «их надо изучать и изучать каждому писателю». ⁵

¹ Д. П. М а к о в и ц к и й, «Яснополянские записки», запись от 1 июля 1906 г. Не опубликовано.

² Н. Н. Г у с е в, «Два года с Л. Н. Толстым», изд. 2-е, М. 1925, стр. 16.

³ Ив. Н а ж и в и ц, «Из жизни Л. Н. Толстого», М. 1911, стр. 88. Эти «стихи» Толстой прочитал в книжке И. Северянина «Интуитивные краски» (СПб. 1909), хранящейся в яснополянской библиотеке.

⁴ «Дневник С. А. Толстой. 1860—1891», М. 1928, стр. 35.

⁵ «Новый сборник писем Л. Н. Толстого», под ред. Грузинского, М. 1912, стр. 13.

Толстой причислял, как он выражался, «себя грешного» к той линии русской литературы, которая возглавлялась именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

По трактату «Что такое искусство?» нельзя составить полного и отчетливого представления об отношении Толстого ко всей русской литературе и искусству. В нем мы не встретим тех высоких оценок, которые Толстой давал произведениям Пушкина и Гоголя, Лермонтова и Герцена, Тургенева и Гончарова, Островского и Щедрина. В трактат, разумеется, еще не могли войти оценки творчества Чехова и Горького, относящиеся к 900-м годам.

Толстой с живейшим интересом относился ко всему новому, что появлялось не только в русской литературе, но и в русской живописи и музыке. Он был лично знаком с Крамским и Репиным, Суриковым и Перовым, Чайковским и Римским-Корсаковым, Станиславским и Немировичем-Данченко и со многими другими выдающимися представителями искусства.

Суждения Толстого о русской живописи, музыке, театре, как и о русской литературе, еще не собраны воедино и не изучены. Но, даже бегло знакомясь с ними, нельзя не вынести впечатления, что все симпатии Толстого-художника были отданы не модернистам, а корифеям русского реалистического искусства. Так, например, о «новых» композиторах он говорил: «Я их решительно не понимаю... Что же это за музыка, которая доставляет удовольствие лишь тем, кто ее делает? Я, конечно, не беру на себя смелость судить об этом, но я много слышал, сам играл, занимался, и на меня эта новая музыка не производит ровно никакого впечатления. Глинка — другое дело, здесь и мелодия и всё». ¹

Толстой мечтал о будущем обществе как общезнанию свободных, равноправных тружеников. В таком обществе, говорил он, «художниками, производящими искусство, будут тоже не так, как теперь, только те редкие, выбранные из малой части народа, люди богатых классов или близких к ним, а все те даровитые люди из всего народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности». «Деятельность художника, — мечтал Толстой, — будет тогда доступна для всех людей». Это станет возможным и потому также, что «все будут

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 463.

в первоначальных народных школах обучаться музыке и живописи (пению и рисованию) наравне с грамотой». ¹

Народ будет ценителем искусства. И это не только не ослабит художественную силу произведений искусства, но, напротив, техника их намного усовершенствуется. «Она усовершенствуется потому, что все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут образцы совершенства».

Избрав предметом изображения жизнь трудящегося человека, «искусство будущего, — говорит Толстой, — не только не обеднеет, а, напротив, бесконечно обогатится содержанием». Содержанием искусства будут не исключительные, изысканные чувства праздных людей, а чувства, общие всем трудящимся людям. «Форма же искусства будет такая, которая была бы доступна всем людям».

В этих высказываниях Толстого об искусстве будущего со всей определенностью выразились его эстетические убеждения, к которым он пришел, став выразителем идей, настроений и чаяний патриархального русского крестьянства. В поэтическом народном творчестве он нашел величайшие художественные ценности и признал их идеалом художественного совершенства. «Песни, сказки, былины, — утверждал он, — будут читать, пока будет русский язык... Язык, которым говорит народ и в котором есть звуки для выражения всего, что только может сказать поэт, мне мил. Язык этот кроме того, а это главное, — есть лучший поэтический регулятор». Толстой признавался, что под влиянием народной поэзии он «изменил приемы своего писания и языка». «Люблю определенное, ясное и красивое, и умеренное, — заявлял он, — и все это нахожу в народной поэзии и языке, в жизни, и обратное в нашем».

Трудовая жизнь крестьянства стала для Толстого образцом и идеалом жизни, поэтическое творчество народа — художественным, эстетическим идеалом.

«Наше утонченное искусство, — писал Толстой, — могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство... Освободите узников капитала, и нельзя будет производить такого утонченного искусства... а сделайте этих рабов потребителями искусства и искус-

¹ Стр. 180.

ство перестанет быть утонченным, потому что предъявят ему другие требования».

Толстой не сомневался в том, что трудовой народ, освобожденный от капиталистического рабства, отвергнет упадочное буржуазное искусство. Но Толстой не знал настоящих путей освобождения трудящихся. Он, как указывает В. И. Ленин, явно не понял революции и явно от нее отстранился.¹ «Отречение от политики» привело Толстого к созданию таких рецептов спасения человечества, которые приносили самый непосредственный и глубокий вред революционному движению. Его рецепты спасения искусства при помощи обновленной религии содержали в себе также худшие стороны толстовщины.

Страстная мечта великого писателя о демократизации искусства, о его приближении к народу не могла осуществиться при общественном строе, основанном на угнетении и эксплуатации трудящихся. Правящие классы царской России все сделали для того, чтобы народные массы были начисто *«ограблены в смысле образования, света и знания»*.²

Только Великая Октябрьская Социалистическая революция, открывшая для всего человечества путь в новый мир, до конца разрешила проблему народности искусства. Впервые в истории ценителем искусства стал освобожденный народ. Создавая искусство социалистического реализма, наши советские писатели и художники наследуют лучшие традиции искусства критического реализма, величайшим представителем которого был и остается Лев Толстой. Борьба Толстого за подлинно реалистическое, правдивое искусство, суровое обличение антинародного «господского» искусства; резкая критика декадентства и натурализма, безидейности и формализма в литературе, живописи, музыке; критика ремесленничества и всяческих подделок под настоящие художественные произведения, — все эти сильные стороны эстетики великого писателя сохранили свое значение до наших дней. Критическое изучение эстетики Толстого, освоение его громадного творческого опыта помогут нашим писателям и художникам в борьбе с современным упадочным буржуазным искусством, в достижении новых творческих успехов.

К. Ломунов.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 179.

² Там же, т. 19, стр. 115.

РЕДАКЦИОННЫЕ ПОЯСНЕНИЯ

В настоящем томе печатаются: «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана», написанное в 1893—1894 годах, трактат «Что такое искусство?», написанный в 1897—1898 годах, семь черновых статей об искусстве, написанных в 1882—1896 годах («Письмо к Н. А. Александрову», «Об искусстве» — письмо к В. А. Гольцеву, «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое», «Об искусстве», «Наука и искусство», «О науке и искусстве» и «Что называют искусством»), «Предисловие к английскому изданию» трактата, написанное в марте 1898 года, а также варианты к ним.

В основном отделе тома публикуются «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана», трактат и «Предисловие к английскому изданию» трактата, черновые же статьи — в отделе «Черновое, неоконченное, неотделанное».

«Предисловие к английскому изданию» трактата в России опубликовано не было. Оно было напечатано лишь в сборнике «Свободного слова», № 1, изд. В. Г. Черткова, Purleigh 1898.

Черновые статьи, при жизни Толстого не опубликованные (за исключением одного отрывка, включенного В. А. Гольцевым в его статью «О прекрасном в искусстве» — «Русская мысль» 1889, № 9, стр. 68—69) и напечатанные частью (первые две статьи) А. К. Чертковой в сборнике «Толстой и о Толстом», № 1, М. 1928, и полностью Б. М. Энгельгардтом в «Литературном наследстве», 37-38', М. 1939, в настоящем издании печатаются впервые по рукописям Толстого.

О принципах печатания текста трактата подробно говорится в «Текстологических комментариях».

Варианты к трактату и статьям об искусстве в подавляющем большинстве публикуются впервые.

Все тексты печатаются по общепринятой орфографии, но с воспроизведением больших букв и с сохранением особенностей правописания Толстого.

При воспроизведении текстов, не печатавшихся при жизни Толстого (произведения, окончательно не отделанные, неоконченные, только начатые и черновые тексты), соблюдаются следующие правила.

Текст воспроизводится с соблюдением всех особенностей правописания, которое не унифицируется.

Слова, не написанные явно по рассеянности, печатаются в прямых скобках.

В местоимении «что» над «о» ставится знак ударения в тех случаях, когда без этого было бы затруднено понимание. Это ударение не оговаривается в сноске.

Условные сокращения типа «к-ый», вместо «который», и слова, написанные неполностью, воспроизводятся полностью, причем дополняемые буквы ставятся в прямых скобках лишь в тех случаях, когда редактор сомневается в чтении.

Описки (пропуски букв, перестановки букв, замены одной буквы другой) не воспроизводятся и не оговариваются в сносках, кроме тех случаев, когда редактор сомневается, является ли данное написание опиской.

Слова, написанные явно по рассеянности дважды, воспроизводятся один раз, но это оговаривается в сноске.

После слов, в чтении которых редактор сомневается, ставится знак вопроса в прямых скобках: [?].

На месте неразобранных слов ставится [1, 2, 3 и т. д. неразобр.], где цифры обозначают количество неразобранных слов.

Из зачеркнутого в рукописи воспроизводится (в сноске) лишь то, что имеет существенное значение.

Незачеркнутое явно по рассеянности (или зачеркнутое сухим пером) рассматривается как зачеркнутое и не оговаривается.

Более или менее значительные по размерам места (абзац или несколько абзацев, глава или главы), перечеркнутые (одной чертой или двумя чертами, крест-накрест и т. п.) воспроизводятся не в сноске и ставятся в ломаных < > скобках, но в отдель-

ных случаях допускается воспроизведение и зачеркнутых слов в ломаных скобках в тексте, а не в сноске.

Написанное в скобках воспроизводится в круглых скобках.

Подчеркнутое воспроизводится курсивом.

В отношении пунктуации: 1) воспроизводятся все точки, знаки восклицательные и вопросительные, тире, двоеточия и многоточия (кроме случаев явно ошибочного написания); 2) из запятых воспроизводятся лишь поставленные согласно с общепринятой пунктуацией; 3) ставятся все знаки в тех местах, где они отсутствуют с точки зрения общепринятой пунктуации, причем отсутствующие тире, двоеточия, кавычки и точки ставятся в самых редких случаях.

При воспроизведении многоточий Толстого ставится столько же точек, сколько стоит у Толстого.

Воспроизводятся все абзацы. Делаются отсутствующие абзацы в самых редких случаях, с оговоркой в сноске: *Абзац редактора.*

Примечания и переводы иностранных слов и выражений, принадлежащие Толстому, печатаются в сносках (петитом) без скобок. Редакторские переводы иностранных слов и выражений печатаются в прямых скобках.

Переводы французских текстов сделаны А. В. Звенигородским.

Обозначения: *, **, * *, * * * в оглавлении томов, на титулах и в тексте, как при названиях произведений, так и при номерах вариантов, означают: * — что печатается впервые; ** — что напечатано после смерти Толстого; * * * — что не вошло ни в одно из собраний сочинений Толстого, и * * * — что печаталось со значительными сокращениями и искажениями текста.

П Р О И З В Е Д Е Н И Я

1882—1898

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА

Кажется, в 1881 году Тургенев, в бытность свою у меня, достал из своего чемодана французскую книжечку под заглавием «Maison Tellier»¹ и дал мне.

«Прочтите как-нибудь», — сказал он как будто небрежно, точно так же, как он за год перед этим дал мне книжку «Русского Богатства», в которой была статья начинающего Гаршина. Очевидно, как и по отношению к Гаршину, так и теперь он боялся в ту или другую сторону повлиять на меня и хотел¹⁰ знать ничем не подготовленное мое мнение.

«Это молодой французский писатель, — сказал он, — посмотрите, недурно; он вас знает и очень ценит», — прибавил он, как бы желая задобрить меня. «Он, как человек, напоминает мне Дружинина. Такой же, как и Дружинин, прекрасный сын, прекрасный друг, un homme d'un commerce sûr,² и кроме того, он имеет сношения с рабочими, руководит ими, помогает им. Даже и своим отношением к женщинам он напоминает Дружинина». И Тургенев рассказал мне нечто удивительное и неизом-²⁰верное о поступках Мопассана в этом отношении.

Время это, 1881 год, было для меня самым горячим временем внутренней перестройки всего моего мирозерцания, и в перестройке этой та деятельность, которая называется художественной и которой я прежде отдавал все свои силы, не только потеряла для меня прежде приписываемую ей важность, но стала прямо неприятна мне по тому несвойственному месту, которое

¹ [«Дом Теллье»]

² [человек, на которого можно положиться,]

она занимала в моей жизни и занимает вообще в понятиях людей богатых классов.

И потому в то время меня совершенно не интересовали такие произведения, как то, которое мне рекомендовал Тургенев. Но, чтобы сделать ему удовольствие, я прочел переданную им мне книжку.

По первому же рассказу «Maison Tellier», несмотря на неприличный и ничтожный сюжет рассказа, я не мог не увидеть в авторе того, что называется талантом.

10 Автор обладал тем особенным, называемым талантом, даром, который состоит в способности усиленного, напряженного внимания, смотря по вкусам автора, направляемого на тот или другой предмет, вследствие которого человек, одаренный этой способностью, видит в тех предметах, на которые он направляет свое внимание, нечто новое, такое, чего не видят другие. Этим-то даром видеть в предметах то, чего не видят другие, очевидно, обладал Мопассан. Но, судя по тому томику, который я прочел, он, к сожалению, был лишен главного из трех, кроме таланта, необходимых условий для истинного художественного произ-
20 ведения. Из этих трех условий: 1) правильного, т. е. нравственного, отношения автора к предмету, 2) ясности изложения или красоты формы, что одно и то же, и 3) искренности, т. е. непритворного чувства любви или ненависти к тому, что изображает художник, из этих трех условий Мопассан обладал только двумя последними и был совершенно лишен первого. Он не имел правильного, т. е. нравственного, отношения к описываемым предметам. Судя по тому, что я прочел, я убедился, что Мопассан обладал талантом, т. е. даром внимания, открывающим ему в предметах и явлениях жизни те свойства их, которые
30 не видны другим людям; обладал тоже прекрасной формой, т. е. выражал ясно, просто и красиво то, что хотел сказать; обладал и тем условием достоинства художественного произведения, без которого художественное произведение не производит действия, — искренностью, т. е. не притворялся, что любит или ненавидит, а точно любил и ненавидел то, что описывал. Но, к сожалению, будучи лишен первого, едва ли не главного, условия достоинства художественного произведения, правильного, нравственного, отношения к тому, что он изображал,
40 т. е. знания различия между добром и злом, он любил и изображал то, чего не надо было любить и изображать, и не любил.

и не изображал того, что надо было любить и изображать. Так, в этом томике автор описывал с большой подробностью и любовью то, как женщины соблазняют мужчин и мужчины женщин, даже какие-то трудно понимаемые пакости, которые изображены в «*La femme de Paul*»,¹ и не только с равнодушием, но с презрением, как животных, описывал рабочий деревенский народ.

В особенности поразителен был этим незнанием различия между добром и злом рассказ «*Une partie de campagne*»,² в котором представляется в виде самой милой и забавной шутки 10 подробное описание того, как два катавшиеся в лодке с голыми руками господина одновременно соблазнили: один — старую мать, а другой — молодую девушку, ее дочь.

Сочувствие автора, очевидно, всё время до такой степени на стороне этих двух негодяев, что он не то что игнорирует, но прямо не видит того, что должны были перечувствовать соблазненные мать, девушка дочь, отец и молодой человек, очевидно, жених дочери, и потому получается не только возмутительное описание отвратительного преступления в виде забавной шутки, но и самое событие описано ложно, потому что 20 описана только одна самая ничтожная сторона предмета: удовольствие, полученное негодяями.

В этом же томике есть рассказ «*Histoire d'une fille de ferme*»,³ который Тургенев особенно рекомендовал мне и который особенно не понравился мне также по неправильному отношению автора к предмету. Автор, очевидно, видит во всех тех рабочих людях, которых он описывает, только животных, не поднимающихся выше половой и материнской любви, и потому от описания его получается неполное, искусственное впечатление.

Непонимание жизни и интересов рабочего народа и представление людей из него в виде полуживотных, движимых только чувственностью, злобой и корыстью, составляет один из главных и очень важных недостатков большинства новейших французских авторов, в том числе и Мопассана, не только в этом, но и во всех других его рассказах, где он касается народа, и всегда описывает его как грубых, тупых животных, над кото-

¹ [«Подруга Поля»,]

² [«Поездка за город»,]

³ [«История одной батрачки»,]

рыми можно только смеяться. Конечно, французским авторам лучше знать свойства своего народа, чем мне. Но несмотря на то, что я русский и не жил с французским народом, я все-таки утверждаю, что, описывая так свой народ, французские авторы неправы и что французский народ не может быть таким, каким они его описывают. Если существует Франция такая, какою мы ее знаем, с ее истинно великими людьми и теми великими вкладами, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами; и потому я не верю тому, что мне пишут в романах, как «La terre»,¹ и в рассказах Мопассана, так же как не поверил бы тому, что бы мне рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента. Очень может быть, что эти высокие качества народа не таковы, какими мне их описывают в «La petite Fadette» и в «La Mare aux diables»,² но качества эти есть, это я твердо знаю, и писатель, описывающий народ только так, как описывает его Мопассан, описывая с сочувствием только *hanches* и *gorges*³ бретонских служанок и с отвращением, и насмешкой жизнь рабочих людей, делает большую ошибку в художественном отношении, потому что описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны и совершенно упускает из вида другую — самую важную, духовную сторону, составляющую сущность предмета.

В общем, чтение переданной мне Тургеньевым книжечки оставило меня совершенно равнодушным к молодому сочинителю.

Так мне тогда противны показались рассказы: «Une partie de campagne» и «La femme de Paul», и «L'histoire d'une fille de ferme», что я тогда и не заметил прекрасный рассказ «Le papa de Simon»⁴ и превосходный, по описанию ночи, рассказ «Sur l'eau».⁵

«Мало ли в наше время, когда так много охотников писать, людей с талантом, не знающих, к чему приложить его, или смело

¹ [«Земля».]

² Рассказы Жорж Запд. [«Маленькая Фадетта» и «Чортова лужа».]

³ [ляжки и груди]

⁴ [«Папа Симона»]

⁵ [«На реке».]

прикладывающих его к тому, что вовсе не должно и не нужно описывать», — думал я. И так и сказал Тургеневу. И так и за-
был про Мопассана.

Первое, что после этого попало мне из писаний Мопассана, было «Une vie»,¹ которую мне кто-то посоветовал прочесть. Эта книга сразу заставила меня переменить мнение о Мопассане, и с этих пор я уже с интересом читал всё то, что было подписано этим именем. «Une vie» — превосходный роман, не только несравненно лучший роман Мопассана, но едва ли не лучший французский роман после «Misérables»² Гюго. В романе этом, кроме замечательной силы таланта, т. е. того особенного, напряженного внимания, направленного на предмет, вследствие которого автор видит совершенно новые черты в той жизни, которую он описывает, в романе этом почти в равной степени соединяются все три условия истинного художественного произведения: 1) правильное, т. е. нравственное, отношение автора к предмету, 2) красота формы и 3) искренность, т. е. любовь к тому, что описывает автор. Тут уже смысл жизни не представляется автору в похождениях различных распутников и распутниц, тут содержание составляет, как и говорит заглавие, описание жизни загубленной, невинной, готовой на всё прекрасное, милой женщины, загубленной именно той самой грубой, животной чувственностью, которая в прежних рассказах представлялась автору как бы центральным, надо всем властвующим явлением жизни, и всё сочувствие автора на стороне добра.

Форма, прекрасная и в первых рассказах, здесь доведена до такой высокой степени совершенства, до которой не доходил, по моему мнению, ни один французский писатель-прозаик. И кроме того, и главное, здесь автор действительно любит и сильно любит ту добрую семью, которую он описывает, и действительно ненавидит того грубого самца, который разрушает счастье и спокойствие этой милой семьи и в особенности героини романа.

От этого-то так живы и памяты все события и лица этого романа: и слабая, добрая, опустившаяся мать, и благородный, слабый, милый отец, и еще более милая в своей простоте и непреувеличенности и готовности на всё хорошее дочь, их взаимные отношения, их первое путешествие; их слуги, соседи, расчет-

¹ [«Жизнь»,]

² [«Отверженные»]

ливый и грубо чувственный, скупой, мелочный, наглый жених, как всегда, обманывающий невинную девушку обычной пошлой идеализацией самого грубого чувства; женитьба, Корсика с прелестными описаниями природы, потом деревенская жизнь, грубая измена мужа, его захватывание власти над именем, его столкновение с тестем, уступчивость добрых и победа наглости, отношение к соседям. Всё это — сама жизнь со всею ее сложностью и разнообразием. Но мало того, что всё это живо и прекрасно описано, во всем этом сердечный, патетический тон, 10 невольно заражающий читателя. Чувствуется, что автор любит эту женщину и любит ее не за ее внешние формы, а за ее душу, за то, что в ней есть хорошего, сострадает ей и мучится за нее, и чувство это невольно передается читателю. И вопросы: зачем, за что погублено это прекрасное существо? Неужели так и должно быть? сами собой возникают в душе читателя и заставляют вдумываться в значение и смысл человеческой жизни.

Несмотря на фальшивые ноты, попадающиеся в романе, как, например, подробное описание кожи молодой девушки или невозможные и ненужные подробности о том, как, по совету 20 аббата, оставленная жена стала вновь матерью, подробности, разрушающие всё обаяние чистоты героини; несмотря также на мелодраматическую и неестественную историю мести оскорбленного мужа, несмотря на эти пятна, роман не только показался мне прекрасным, но я увидал из-за него уже не талантливого болтуна и шутника, не знающего и не хотящего знать, что хорошо и что дурно, каким представлялся мне Мопассан по первой книжечке, а серьезного, глубоко вглядывающегося в жизнь человека и уже начинающего разбираться в ней.

Следующий за этим роман Мопассана, прочтенный мною, был 30 «*Bel ami*». ¹

«*Bel ami*» — очень грязная книга. Автор, очевидно, дает себе в ней волю в описании того, что привлекает его, и иногда как бы теряет основную, отрицательную точку зрения на своего героя и переходит на его сторону, но в общем «*Bel ami*», как и «*Une vie*», имеет в основе своей серьезную мысль и чувство. В «*Une vie*» основная мысль это — недоумение перед жестокой бессмысленностью страдальческой жизни прекрасной женщины, загубленной грубой чувственностью мужчины; здесь это —

¹ [«Милый друг».]

не только недоумение, но негодование автора перед благоденствием и успехом грубого, чувственного животного, этой самой чувственностью делающего карьеру и достигающего высокого положения в свете, негодование и перед развращенностью всей той среды, в которой его герой достигает успеха. Там автор спрашивает как будто: за что, зачем загублено прекрасное существо? отчего это случилось? Здесь он как будто отвечает на это: погибло и погибает всё чистое и доброе в нашем обществе, потому что общество это развратно, безумно и ужасно.

Последняя сцена романа: свадьба в модной церкви торжествующего, украшенного орденом почетного легиона, негодя с молодой чистой девушкой, дочерью соблазненной им старой и прежде безупречной матери семейства, свадьба, благословляемая епископом и признаваемая чем-то хорошим и должным всеми окружающими, выражает эту мысль с необыкновенной силой. В романе этом, несмотря на загромождение его грязными подробностями, в которых, к сожалению, как будто *se plaît*¹ автор, видны те же серьезные запросы автора от жизни.

Прочтите разговор старого поэта с Duroy,² когда они после обеда выходят, кажется, от Вальтеров. Старый поэт обнажает ²⁰ жизнь перед своим молодым собеседником и показывает ее такую, какая она есть, с вечным неизбежным спутником и концом ее — смертью.

«Она уже держит меня, *la gueuse*,³ — говорит он про смерть, — она уж повышатаала мне зубы, повыдергала волосы, поискалечила члены и уже вот-вот готова проглотить. Я уже в ее власти, она только играет мною, как кошка мышью, зная, что мне не уйти от нее. Слава, богатство, на что это нужно, когда нельзя купить на них женской любви. Ведь только одна женская любовь стоит того, чтобы жить. И ее-то отнимает она. Отнимет ее, ³⁰ а потом здоровье, силы и самую жизнь. И всем то же. И больше ничего».

Таков смысл речей стареющего поэта. Но Duroy, счастливый любовник всех тех женщин, которые нравятся ему, так полон похотливой энергии и силы, что он и слышит и не слышит, и понимает и не понимает слов старого поэта. Он слышит и пони-

¹ [находит удовольствие]

² [Дюруа,]

³ [злодейка,]

мает, но источник похотливой жизни бьет из него с такою силою, что эта несомненная истина, обещающая ему тот же конец, не смущает его.

Это-то внутреннее противоречие, кроме сатирического значения романа «Bel ami», составляет главный смысл его. Эта же мысль светится в прекрасных сценах смерти чахоточного журналиста. Автор ставит себе вопрос: что такое эта жизнь? как разрешается это противоречие между любовью к жизни и знанием неизбежной смерти? и не отвечает на него. Он как будто ищет, ждет и не решает ни в ту, ни в другую сторону. И потому нравственное отношение к жизни и в этом романе продолжает быть правильным.

Но в следующих за этими романах это нравственное отношение к жизни начинает путаться, оценка явлений жизни начинает колебаться, затемняться и в последних романах уже совершенно извращается.

В «Mont-Oriol»¹ Мопассан как будто соединяет мотивы двух предшествующих романов и повторяет себя по содержанию. Несмотря на прекрасные, исполненные тонкого юмора описания модного курорта и докторской в нем деятельности, здесь тот же самец Paul, такой же пошлый и безжалостный, как и муж в «Une vie», и та же обманутая, загубленная, кроткая, слабая, одинокая, всегда одинокая, милая женщина, и то же равнодушное торжество ничтожества и пошлости, как и в «Bel ami».

Мысль та же, но нравственное отношение автора к описываемому уже значительно ниже, в особенности первого романа. Внутренняя оценка автора того, что хорошо и что дурно, начинает путаться. Несмотря на всё рассудочное желание автора быть беспристрастно объективным, негодяй Paul, очевидно, пользуется всем сочувствием автора. И от этого история любви этого Paul'a, его старания соблазнить и успех в этом производят фальшивое впечатление. Читатель не знает, чего хочет автор: показать ли всю пустоту и подлость Paul'a, равнодушно отвертывающегося от женщины и оскорбляющего ее потому только, что талия ее испортилась от беременности его ребенком, или, напротив, показать, как приятно и легко жить так, как живет этот Paul.

¹ [«Монт-Ориоль»]

В следующих за этим романах: «Pierre et Jean»,¹ «Fort comme la mort»² и «Notre soeur»³ нравственное отношение автора к своим лицам еще более путается и в последнем уже совсем теряется. На всех этих романах уже лежит печать равнодушия, поспешности, выдуманности и, главное, опять того отсутствия правильного, нравственного, отношения к жизни, которое было в первых его писаниях. Начинается это с того самого времени, с которого устанавливается и репутация Мопассана, как модного автора, и он подвергается тому ужасному в наше время соблазну, которому подвергается всякий известный писатель,¹⁹ тем более такой привлекательный, как Мопассан. С одной стороны, успех первых романов, похвалы газетные, лесть общества, в особенности женщин, с другой, — всё более и более увеличивающиеся размеры вознаграждений, никогда все-таки не поспевающие за постоянно увеличивающимися потребностями, с третьей, — назойливость редакторов, перебивающих друг друга, льстящих, упрашивающих и не судящих уж о достоинстве предлагаемых произведений автора, а с восторгом принимающих всё, что подписано раз установившимся в публике именем. Все эти соблазны так велики, что, очевидно, одурманивают автора: он поддается им и хотя продолжает по форме также, иногда еще лучше, отделывать свои романы и даже любит то, что он описывает, но любит то, что он описывает, уже не потому, что оно добро и нравственно, т. е. любимо всеми, и ненавидит то, что описывает, не потому, что оно зло и ненавидимо всемп, а только потому, что одно нравится, а другое случайно не нравится ему.

На всех романах Мопассана, начиная с «Bel ami», уже лежит эта печать поспешности и, главное, выдуманности. С этого времени Мопассан уже не делает того, что он делал в своих 20 первых двух романах: не берет в основу своих романов известные нравственные требования и на основании их описывает деятельность своих лиц, а пишет свои романы так, как пишут все романисты-ремесленники, т. е. придумывает наименее интересные и наименее патетичнейшие или наименее современные лица и положения и составляет из них роман, украшая его всеми теми

¹ [«Пьер и Жан»,]

² [«Сильна как смерть»]

³ [«Наше сердце»]

наблюдениями, которые ему удалось сделать и которые подходят к канве романа, нисколько не заботясь о том, как относятся к требованиям нравственности описываемые события. Таковы и «Pierre et Jean», и «Fort comme la mort», и «Notre soeur».

Как мы ни привыкли читать во французских романах о том, как семьи живут втроем и всегда есть любовник, про которого все знают, кроме мужа, для нас остается все-таки совершенно непонятым, каким образом все мужья всегда дураки, сосус и ridicules, ¹ а все любовники, которые, в конце концов, женятся и делаются мужьями, не только не ridicules и не сосус, но героичны? И еще менее понятно то, каким образом все женщины распутные, а все матери святые?

А на этих самых неестественных и невероятных и, главное, глубокобезнравственных положениях построены «Pierre et Jean» и «Fort comme la mort». И потому страдания лиц, находящихся в этих положениях, мало трогают нас. Мать Pierr'a и Jean'a, могшая провести всю жизнь, обманывая мужа, возбуждает к себе мало сочувствия, когда она должна признаться сыну ²⁰ в своем грехе, и еще меньше, когда она сама себя оправдывает, утверждая, что она не могла не воспользоваться представлявшимся ей случаем счастья. Еще менее можем мы сочувствовать господину, который в «Fort comme la mort» всю жизнь обманывал своего друга, развращал его жену и теперь сокрушается о том, что он, состаревшись, не может развратить и дочь своей любовницы. Последний же роман — «Notre soeur» — не имеет в себе даже и никакой внутренней задачи, кроме описания различных оттенков половой любви. Описывается пресыщенный, праздный развратник, который не знает, чего ему нужно, ³⁰ и который то сходится с такой же еще более развратной, даже без оправдания чувственности, умственно развратной женщиной, то расходится с ней и сходится с служанкой, то опять сходится и, как кажется, живет с обеими. Если в «Pierre et Jean» и «Fort comme la mort» есть еще трогательные сцены, то этот последний роман возбуждает уже только отвращение.

Вопрос в первом романе Мопассана, в «Une vie», стоит так. Вот человеческое существо доброе, умное, милое, готовое на всё хорошее, и существо это для чего-то приносится в жертву:

¹ [рогоносцы и смешные.]

сначала грубому, мелочному, глупому животному мужу, а потом такому же сыну, и бесцельно гибнет, ничего не дав миру. Зачем это? Автор ставит так вопрос и как будто не дает ответа. Но весь роман его, все чувства сострадания к ней и отвращения к тому, что погубило ее, уже служат ответом на его вопрос. Если есть один человек, который понял ее страдания и высказал это, то уже оно искуплено, как говорит Иов своим друзьям, когда они говорили, что никто не узнает об его страдании. Узнал, понял страдание, и оно искуплено. А здесь автор узнал, понял и показал людям это страдание. И страдание искуплено 10 тем, что, как скоро оно понято людьми, оно, рано или поздно, но будет уничтожено.

В следующем романе «*Vel ami*» стоит уже не вопрос, за что страдание достойному, а вопрос: за что богатство и слава недостойному? И что такое эти богатства и слава и как они приобретаются? И точно так же вопрос этот уже включает в себе ответ, состоящий в отрицании всего того, что так высоко ценится толпой. Содержание второго романа этого еще серьезно, но нравственное отношение автора к описываемому предмету уже значительно ослабевает, и тогда как в первом романе только кое- 20 где попадаются пятна чувственности, портящие роман, в «*Vel ami*» пятна эти разрастаются, и многие главы написаны одной грязью, которая как будто нравится автору.

В следующем, в «*Mont-Oriol*», вопросы: зачем, за что страдания милой женщины и успех и радость дикого самца? уже не ставятся, а как будто признается, что так это и должно быть, и нравственные требования уже почти не чувствуются, а являются без всякой надобности и не вызванные никаким художественным требованием грязные, чувственные описания. Пора- 30 зительным примером этого нарушения художественности, вследствие неправильности отношений автора к предмету, может с особенной яркостью служить подробное в этом романе описание вида героини в ванне. Описание это ни на что не нужно, ничем не связано, ни с внешним, ни с внутренним смыслом романа: на розовом теле выскакивают пузырьки.

— Ну и что ж? — спрашивает читатель.

— Больше ничего, — отвечает автор. — Я описываю, потому что мне нравятся такие описания.

В следующих двух романах: «*Pierre et Jean*» и «*Fort comme la mort*» уже не видно никакого нравственного требования. 40

А оба романа построены на разврате, обмане и лжи, которые приводят действующих лиц к трагическим положениям.

В последнем романе «Notre soeur» положение действующих лиц самое уродливое, дикое и безнравственное, и лица эти ни с чем уже не борются, а только ищут наслаждений — тщеславных и чувственных, половых, и автор как будто вполне сочувствует их стремлениям. Единственный вывод, который можно сделать из этого последнего романа, тот, что самое большое счастье в жизни это — половое общение и что поэтому надо
10 наиприятнейшим образом пользоваться этим счастьем.

Еще более поразительно это безнравственное отношение к жизни в полуромане «Yvette». ¹ Содержание этого ужасного по своей безнравственности произведения следующее: прелестная девочка, невинная по душе, но развращенная только по формам, усвоенным ею в развратной среде матери, вводит в заблуждение развратника. Он влюбляется в нее, но, воображая себе, что девушка эта сознательно болтает тот скабрёзный вздор, которому она научилась в обществе матери и повторяет его, как попугай, не понимая его, воображая себе, что девушка
20 эта развратна, грубо предлагает ей связь. Это предложение ужасает, оскорбляет ее (она любит его), открывает ей глаза на положение свое и своей матери, и она глубоко страдает. Прекрасно описано глубокотрогательное положение: столкновение красоты невинной души с развратом мира, и на этом можно бы и кончить, но автор без всякой, ни внешней, ни внутренней надобности, продолжая повествование, заставляет этого господина проникнуть ночью к девушке и развратить ее. Очевидно, автор в первой части романа был на стороне девочки, а во второй вдруг перешел на сторону развратника. И одно впечатление
30 разрушает другое. И весь роман распадается, рассыпается, как непромешанный хлеб.

Во всех романах своих после «Bel ami» (я не говорю теперь о его мелких рассказах, которые составляют его главную заслугу и славу, о них после) Мопассан, очевидно, поддался царствовавшей не только в его круге в Париже, но царствующей везде и теперь между художниками, теории о том, что для художественного произведения не только не нужно иметь никакого ясного представления о том, что хорошо и что дурно, но

¹ [«Иветта».]

что, напротив, художник должен совершенно игнорировать всякие нравственные вопросы, что в этом даже некоторая заслуга художника.

По этой теории художник может или должен изображать то, что истинно, то, что есть, или то, что красиво, что, следовательно, ему нравится, или даже то, что может быть полезно, как материал, для «науки», но что заботиться о том, что нравственно или безнравственно, хорошо или дурно — не есть дело художника.

Помню, знаменитый художник живописи показывал мне свою ¹⁰ картину, изображавшую религиозную процессию. Всё было превосходно написано, но не было видно никакого отношения художника к своему предмету.

— Что же, вы считаете, что эти обряды хороши и их нужно совершать или не нужно? — спросил я художника.

Художник, с некоторой снисходительностью к моей наивности, сказал мне, что не знает этого и не считает нужным знать; его дело изображать жизнь.

— Но вы любите по крайней мере это?

— Не могу сказать. 20

— Что же, вы ненавидите эти обряды?

— Ни то, ни другое, — с улыбкой сострадания к моей глупости, отвечал современный высоко-культурный художник, изображающий жизнь, не понимая ее смысла, и не любя, и не ненавидя ее явления. Так же, к сожалению, думал и Мопассан.

В предисловии своем к «Pierre et Jean» он говорит: «Писателю говорят: «*Consolez moi, amusez moi, attristez moi, attendrissez moi, faites moi rêver, faites moi rire, faites moi frémir, faites moi pleurer, faites moi penser. Seuls quelques esprits d'élites demandent à l'artiste: faites moi quelque chose de beau dans ³⁰ la forme qui vous conviendra le mieux d'après votre tempérament*». ¹

Удовлетворяя этому-то требованию избранных умов, и писал Мопассан свои романы, наивно воображая, что то, что считается

¹ «Утешайте меня, забавляйте меня, опечальте меня, растрогайте меня, заставьте меня мечтать, заставьте меня смеяться, заставьте меня содрогнуться, заставьте меня плакать, заставьте меня думать. Только некоторые избранные умы говорят художнику: сделайте мне что-нибудь прекрасное в той форме, которая наиболее свойственна вам, соответственно вашему темпераменту».

прекрасным в его кругу, и есть то прекрасное, которому должно служить искусство.

В том же кругу, в котором вращался Мопассан, этим прекрасным, которому должно служить искусство, считалось и считается преимущественно женщина, молодая, красивая, большею частью обнаженная женщина, и половое общение с ней. Так это считалось не только всеми сотоварищами Мопассана по «искусству»: и живописцами, и скульпторами, и романистами, и поэтами, но и философами-учителями молодых поколений. Так, знаменитый Ренан в сочинении своем «Marc Aurèle» прямо говорит следующее.

Осуждая христианство за его непонимание женской красоты, он говорит («Marc Aurèle», стр. 555): «Le défaut du christianisme apparait bien ici, il est trop uniquement moral; la beauté chez lui est tout-à-fait sacrifiée. Or, aux yeux d'une philosophie complète la beauté, loin d'être un avantage superficiel, un danger, un inconvénient est un don de Dieu comme la vertu. Elle vaut la vertu; la femme belle exprime aussi bien une face du but divin, une des fins de Dieu, que l'homme de génie ou la femme vertueuse. Elle le sait et de là sa fierté. Elle sent instinctivement le trésor infini qu'elle porte en son corps; elle sait bien, que sans esprit, sans talent, sans grave vertu, elle compte entre les premières manifestations de Dieu: et pourquoi lui interdire de mettre en valeur le don, qui lui a été fait, de sertir le diamant qui lui est échu?»

La femme en se parant, accomplit un devoir; elle pratique un art, art exquis, en un sens le plus charmant des arts. Ne nous laissons pas égarer par le sourire que certains mots provoquent chez *les gens frivoles*. On décerne la palme du génie à l'artiste grec qui a su résoudre le plus délicat des problèmes, orner le corps humain, c'est à dire orner la perfection même, et l'on ne veut voir qu'une affaire de chiffons dans l'essai de collaborer à la plus belle oeuvre de Dieu, à la beauté de la femme! La toilette de la femme avec tous ses raffinements, est du grand art à sa manière.

Les siècles et les pays, qui savent y réussir, — sont les grands siècles, les grands pays et le christianisme montra par l'exclusion dont il frappa ce genre de recherches que l'idéal social qu'il concevait ne deviendrait le cadre d'une société complète que bien plus tard, quand la révolte des gens du monde aurait brisé le

joug étroit imposé primitivement à la secte par un piétisme exalté». ¹

(Так что, по мнению этого руководителя молодых поколений, только теперь парижские портные и парикмахеры исправили ошибку, сделанную христианством, и восстановили красоту в ее настоящем и высоком значении.)

Для того же, чтобы не было сомнения о том, в каком смысле должна разумеется красота, тот же самый знаменитый писатель, историк и ученый написал драму «L'Abbesse de Jouarre», ² в которой показал, что половое общение с женщиной есть служение 10 этой красоте, т. е. высокое и хорошее дело. В драме этой, поразительной своей бездарностью и в особенности грубостью в разговорах Дарси с Абессою, из которых с первых слов видно, о какой любви говорит этот господин с будто бы невинной и высоко нравственной девушкой, несколько не оскорбляющейся этим,

¹ «Здесь ясно виден недостаток христианства. — Оно слишком исключительно нравственно; красота им совершенно упущена из вида. А между тем, для совершенной философии, красота не только не есть внешнее преимущество, опасность, неудобство, — красота есть дар Божий, так же как и добродетель. Она стоит добродетели; красивая женщина точно так же выражает одну из сторон божественной цели, одно из намерений Бога, как и гениальный мужчина или добродетельная женщина. Она знает это и потому гордится этим. Она инстинктивно чувствует то бесконечное сокровище, которое она несет в своем теле; она хорошо знает, что и без ума, без талантов, без серьезных добродетелей она составляет одно из лучших проявлений божества: как же запретить ей выставить в лучшем свете полученный ею дар, запретить оправить тот бриллиант, который ей достался?»

Женщина, парижанка, исполняет обязанность; она совершает дело искусства, утонченного искусства, в известном смысле прелестнейшего из искусств. И пусть не смущают нас те улыбки, которые возбуждаются у легкомысленных людей некоторыми выражениями. Мы считаем гениальным того греческого художника, который сумел разрешить труднейшую из задач, украсить человеческое тело, т. е. украсить само совершенство, и хотим видеть только дело тряпок в попытке сотрудничества прекраснейшему творению Божью, — красоте женщины! Наряд женщины, со всеми ее утонченностями, есть в своем роде великое искусство.

Века и народы, которые достигают этого, — суть великие века и великие народы, и христианство показало своим исключением этого рода стремлений, что социальный идеал, который оно себе ставило, делается руководителем совершенного общества только гораздо позднее, когда возмущение людей мира разобьет то узкое иго, которое было первоначально наложено на секту восторженным пиетизмом».

² [«Жуарская аббатисса»,]

в драме этой показывается, что самые высоко нравственные люди в виду смерти, к которой они приговорены, за несколько часов до нее, не могут ничего сделать более прекрасного, как предаться своей животной страсти.

Так что в том кругу, в котором вырос и воспитался Мопассан, изображение женской красоты и любви, совершенно серьезно и как давно решенное и признанное самыми умными и учеными людьми, считалось и считается истинной задачей самого высокого искусства — *le grand art*.

10 Вот этой-то ужасающей по своей нелепости теории и подчинился Мопассан, когда он стал модным писателем. И, как и должно было ожидать, в романах ложный идеал этот привел Мопассана к ряду ошибок и к всё более и более слабым произведениям.

В этом сказалось коренное различие, которое существует между требованиями романа и рассказа. Роман имеет задачей, даже внешней задачей, описание целой человеческой жизни или многих человеческих жизней, и потому пишущий роман должен иметь ясное и твердое представление о том, что хорошо
20 и что дурно в жизни, а этого не было у Мопассана; напротив, по теории, которой он держался, считалось, что этого-то и не должно быть. Если бы он был романист, как некоторые бездарные писатели чувственных романов, он без таланта спокойно описывал бы дурное за хорошее, и романы его были бы цельны и интересны для людей таких же взглядов, как и автор. Но Мопассан был талант, т. е. видел вещи в их сущности, и потому невольно открывал истину: видел невольно дурное в том, что хотел считать хорошим. От этого-то во всех романах его, за исключением первого, сочувствие его постоянно колеблется: то
30 выставляя дурное за хорошее, то признавая дурное дурным, а хорошее хорошим, то беспрестанно перескакивая с одного на другое. А это разрушает самую основу всякого художественного впечатления, ту *charpente*, на которой оно стоит. Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что всё построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно
40 целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть

не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем, или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим только душу самого художника. Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто ты такой, а «ну-ка, что 10 можешь ты сказать мне еще нового? с какой новой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?» И потому писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения. Он может много и прекрасно писать, но художественного произведения не будет. Так это и было с Мопассаном в его романах. В первых его двух романах, в особенности в первом, «Une vie», было это ясное, определенное и новое отношение к жизни, и было художественное произведение, но как скоро он, подчинившись модной тео- 20 рии, решил, что этого отношения автора к жизни совсем не нужно, и стал писать только для того, чтобы *faire quelque chose de beau*,¹ так его романы перестали быть художественными произведениями. В «Une vie» и «Bel ami» автор знает, кого надо любить и кого ненавидеть, и читатель соглашается с ним и верит ему, верит в те лица и события, которые ему описываются. Но в «Notre coeur» и в «Yvette» автор не знает, кого надо любить, кого ненавидеть; не знает этого и читатель. А не зная этого, читатель и не верит в описываемые события и не интересуется ими. И потому, за исключением первых, даже, строго 30 говоря, одного первого романа, все романы Мопассана, как романы, слабы; и если бы Мопассан оставил нам только свои романы, то он был бы только поразительным образцом того, как может погибнуть блестящее дарование вследствие той ложной среды, в которой оно развивалось, и тех ложных теорий об искусстве, которые придумываются людьми, не любящими и потому не понимающими его. Но, к счастью, Мопассан писал мелкие рассказы, в которых он не подчинился ложной, приня-

¹ [создать нечто прекрасное,]

той им теории, и писал не *quelque chose de beau*, а то, что умиляло или возмущало его нравственное чувство. И по этим рассказам, не по всем, но по лучшим из них, видно, как росло это нравственное чувство в авторе.

И в том-то и удивительное свойство всякого истинного таланта, если он только под влиянием ложной теории не насилует себя, что талант учит обладателя его, ведет его вперед по пути нравственного развития, заставляет его любить то, что достойно любви, и ненавидеть то, что достойно ненависти. Художник 10 только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть. Носитель таланта — человек — может ошибаться, но талант, если ему только будет дан ход, как давал ему ход Мопассан в своих рассказах, открывает, обнажит предмет и заставит полюбить его, если он достоин любви, и возненавидеть его, если он достоин ненависти. С каждым истинным художником, когда он под влиянием среды 20 начинает описывать не то, что должно, случается то, что случилось с Валаамом, который, желая благословить, стал проклинать то, что должно было проклинать, и, желая проклинать, стал благословлять то, что должно было благословлять; он невольно сделает не то, что хочет, а то, что должно. И это случилось с Мопассаном.

Едва ли был другой такой писатель, столь искренно считавший, что всё благо, весь смысл жизни в женщине, в любви, и с такой силой страсти описывавший со всех сторон женщину и ее любовь, и едва ли был когда-нибудь писатель, который до такой ясности и точности показал все ужасные стороны того самого явления, которое казалось ему самым высоким и дающим наибольшее благо жизни. Чем больше он вникал в это явление, тем больше разоблачалось это явление, соскакивали с него его покровы и оставались только ужасные последствия и еще более ужасная его сущность.

Прочтите его сына-идиота, ночь с дочерью («L'ermite»¹), моряк с сестрой («Le port»²), «Оливковое поле», «La petite Roque»,³ англичанку «Miss Harriet»,⁴ «Monsieur Parent»,⁵

¹ [«Отшельник»]

² [«Порт»]

³ [«Маленькая Рок»,]

⁴ [«Мисс Гарриет»,]

⁵ [«Господин Паран»,]

«L'armoire»¹ (девочка, заснувшая в шкапе), свадьбу в «Sur l'eau»² и последнее выражение всего: «Un cas de divorce».³ То самое, что говорил Марк Аврелий, придумывая средство разрушить в представлении привлекательность этого греха, это самое яркими художественными образами, переворачивающими душу, делает Мопассан. Он хотел восхвалять любовь, но чем больше узнавал, тем больше проклинал ее. Он проклинает ее и за те бедствия и страдания, которые она несет с собою, и за те разочарования и, главное, за ту подделку настоящей любви, за тот обман, который есть в ней и от которого тем сильнее страдает человек, чем доверчивее он предается этому обману.

Могучий нравственный рост автора в продолжение его литературной деятельности написан неизгладимыми чертами в этих прелестных мелких рассказах и в лучшей книге его «Sur l'eau».

И не в одном этом развенчивании, невольном, и потому тем более сильном, развенчивании половой любви виден этот нравственный рост автора; он виден во всех тех всё более и более высоких нравственных требованиях, которые он предъявляет к жизни.

Не в одной половой любви он видит внутреннее противоречие между требованиями животного и разумного человека, он видит его во всем устройстве мира.

Он видит, что мир, материальный мир, такой, какой он есть, не только не лучший из миров, но, напротив, мог бы быть совершенно другим — эта мысль поразительно выражена в «Notre»⁴ — и не удовлетворяет требованиям разума и любви, видит, что есть какой-то другой мир или хотя требования такого другого мира в душе человека.

Он мучается не только неразумностью материального мира и некрасивостью его, он мучается нелюбовностью, разъединенностью его. Я не знаю более хватающего за сердце крика отчаяния, сознающего свое одиночество, заблудившегося человека, как выражение этой мысли в прелестнейшем рассказе «Solitude».⁵

Явление, более всего мучившее Мопассана, к которому он возвращается много раз, есть мучительное состояние одиночества, духовного одиночества человека, той преграды, которая

¹ [«Шкаф»]

² [«На воде»]

³ [«Развод».]

⁴ [«Орли»]

⁵ [«Одиночество».]

стоит между человеком и другими, преграды, как он говорит, тем мучительнее чувствуемой, чем теснее сближение телесное.

Что же мучает его? И чего он хотел бы? Что разрушает эту преграду, что прекращает это одиночество? Любовь, не женская, опостылевшая ему любовь, но любовь чистая, духовная, божеская. И ее-то ищет Мопассан, к ней-то, к этой, давно явно открытой для всех спасительнице жизни, мучительно рвется он из тех пут, которыми он чувствует себя связанным.

Он не умеет еще назвать то, чего он ищет, не хочет назвать 10 этого одними устами, чтобы не осквернить своей святости. Но его неназываемое стремление, выражающееся ужасом перед одиночеством, зато так искренно, что заражает и влечет к себе сильнее, чем многие и многие только устами произносимые проповеди любви.

Трагизм жизни Мопассана в том, что, находясь в самой ужасной по своей уродливости и безнравственности среде, он силою своего таланта, того необыкновенного света, который был в нем, выбивался из мировоззрений этой среды, был уже близок к освобождению, дышал уже воздухом свободы, но, истратив на эту 20 борьбу последние силы, не будучи в силах сделать одного последнего усилия, погиб, не освободившись.

Трагизм этой гибели в том, в чем он и теперь продолжает быть для большинства так называемых культурных людей нашего времени.

Люди вообще никогда не жили без объяснения смысла проживаемой ими жизни. Всегда и везде являлись передовые, высоко одаренные люди, пророки, как их называют, которые объясняли людям этот смысл и значение их жизни, и всегда 30 люди рядовые, средние люди, не имеющие сил для того, чтобы самим уяснить себе этот смысл, следовали тому объяснению жизни, которое открывали им их пророки.

Смысл этот 1800 лет тому назад объяснен христианством просто, ясно, несомненно и радостно, как то доказывает жизнь всех тех, которые признали этот смысл и следуют тому руководству жизни, которое вытекает из этого смысла.

Но вот явились люди, перетолковавшие этот смысл так, что он стал бессмыслицей. И люди поставлены в дилемму: или признать христианство, как его толкует католицизм, Lourdes,¹ папа,

¹ [Лурд.]

догмат бессеменного зачатия и т. п., или оставаться жить, руководясь поучениями Ренана и ему подобных, т. е. жить без всякого руководства и понимания жизни, предаваясь только своим похотям, покуда они сильны, и привычкам, когда ослабли похоти.

И люди, рядовые люди, избирают то или другое, иногда и то и другое, сначала распущенность, потом католицизм. И люди живут так поколениями, прикрываясь различными теориями, сочиненными не для того, чтобы узнать истину, а для того, чтобы скрыть ее. И рядовым, в особенности тупым людям — хорошо.

Но есть и другие люди — их мало, они редки — такие, каким¹⁰ был Мопассан, которые сами своими глазами видят вещи, как они есть, видят их значение, видят скрытые для других противоречия жизни и живо представляют себе то, к чему неизбежно должны привести их эти противоречия, и вперед уже ищут разрешений их. Ищут их везде, но только не там, где они есть, в христианстве, потому что христианство представляется им пережитою, отжитою нелепостью, отталкивающей их своим безобразием. И тщетно стараясь сами одни найти эти разрешения, приходят к убеждению, что разрешений этих нет, что свойство жизни заключается в том, чтобы нести всегда в себе эти неразрешимые противоречия. И придя к такому решению, если люди эти — слабые, не энергические натуры, они мирятся с такой бессмысленной жизнью, даже гордятся этим положением, считая свое незнание достоинством, культурностью; если же это такие энергические, правдивые и даровитые натуры, каков был Мопассан, они не выдерживают этого и так или иначе уходят из этой нелепой жизни.

В роде того, как если бы жаждущие в пустыне люди искали воды везде, но только не около тех людей, которые, стоя над ключом, оскверняли бы его и предлагали бы вонючую грязь³⁰ вместо воды, которая, не переставая, течет там, позади этой грязи. В этом положении был Мопассан. Он не мог верить; даже ему, очевидно, никогда и в голову не приходило, чтобы истина, которую он искал, была уже давно открыта и так близка от него; не мог и верить тому, чтобы мог человек жить в таком противоречии, в котором он чувствовал себя живущим.

Жизнь по тем теориям, в которых он воспитался, которые окружали его, которые подтверждались всеми похотями его молодого и духовно и физически сильного существа, состоит в наслаждении, из которых главное — женщина и ее любовь, и в двой-⁴⁰

ном еще отраженном наслаждении, в изображении этой любви и возбуждении ее в других. Всё это было бы хорошо, но вот вглядываясь в эти наслаждения, выступают среди них совсем чуждые, враждебные этой любви и этой красоте явления: женщина зачем-то уродуется, безобразно беременеет, грязно рождает, потом дети, невольные дети, потом обманы, жестокости, потом нравственные страдания, потом просто старость и потом смерть.

И потом, точно ли красота эта — красота? А потом, зачем всё это? Ведь это хорошо бы было, если бы можно было остановить жизнь. А она идет. А что такое значит: идет жизнь? Идет жизнь, значит: волосы падают, седеют, зубы портятся, морщины, запах изо рта. Даже прежде, чем всё кончится, всё становится ужасным, отвратительным, видны размазанные румяна, белила, пот, вонь, безобразие. Где же то, чему я служил? Где же красота? А она — всё. А нет ее — ничего нет. Нет жизни.

Но мало того, что нет жизни в том, в чем казалась жизнь, сам начинаешь уходить из нее, сам слабеешь, дуреешь, разлагаешься, другие на твоих глазах выхватывают у тебя те наслаждения, в которых было всё благо жизни. Мало и этого: начинает брезжить какая-то другая возможность жизни, что-то другое, какое-то другое единение с людьми, со всем миром, такое, при котором не может быть всех этих обманов, что-то другое такое, которое не может ничем нарушиться, которое истинно и всегда прекрасно. Но этого не может быть. Это только дразнящий вид оазиса, когда мы знаем, что его нет и что всё песок.

Мопассан дожил до того трагического момента жизни, когда начиналась борьба между ложью той жизни, которая окружала его, и истиною, которую он начинал сознавать. Начинались уже в нем приступы духовного рождения.

И вот эти-то муки рождения и выражены в тех лучших произведениях его, в особенности в тех мелких рассказах, которые мы и печатаем в этом издании.

Если бы ему суждено было не умереть в муках рождения, а родиться, он бы дал великие поучительные произведения, но и то, что он дал нам в своем процессе рождения, уже многое. Будем же благодарны этому сильному, правдивому человеку и за то, что он дал нам.

2-го апреля, Воронеж.

Лев Толстой.

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

1897—1898

I

Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов.

Подробно и тотчас же, как это совершилось, описывается, как такая-то актриса или актер в такой-то драме, комедии или опере играл или играла такую или иную роль, и какие выказали ¹⁰ достоинства, и в чем содержание новой драмы, комедии или оперы, и их недостатки и достоинства. С такою же подробностью и заботливостью описывается, как спел или сыграл на фортепиано или скрипке такой-то артист такую-то пьесу и в чем достоинства и недостатки этой пьесы и его игры. В каждом большом городе всегда есть если не несколько, то уже наверное одна выставка новых картин, достоинства и недостатки которых с величайшим глубокомыслием разбираются критиками и знатоками. Каждый день почти выходят новые романы, стихи, отдельно и в журналах, и газеты считают своим долгом в под-²⁰робности давать отчеты своим читателям об этих произведениях искусства.

На поддержание искусства в России, где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры. Во Франции на искусства назначается 8 миллионов, тоже в Германии и Англии. В каждом большом городе строятся огромные здания для музеев, академий, консерваторий, драматических

школ, для представлений и концертов. Сотни тысяч рабочих — плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — целые жизни проводят в тяжелом труде для удовлетворения требований искусства, так что едва ли есть какая-нибудь другая деятельность человеческая, кроме военной, которая поглощала бы столько сил, сколько эта.

Но мало того, что такие огромные труды тратятся на эту деятельность, — на нее, так же как на войну, тратятся прямо жизни человеческие: сотни тысяч людей с молодых лет посвящают все свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертеть ногами (танцоры); другие (музыканты) на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать всё, что они увидят; четвертые на то, чтобы уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому слову подыскать рифму. И такие люди, часто очень добрые, умные, способные на всякий полезный труд, дичают в этих исключительных, одуряющих занятиях и становятся тушыми ко всем серьезным явлениям жизни, односторонними и вполне довольными собой специалистами, умеющими только вертеть ногами, языком или пальцами.

Но мало и этого. Вспоминаю, как я был раз на репетиции одной из самых обыкновенных новейших опер, которые ставятся на всех театрах Европы и Америки.

Я пришел, когда уже начался первый акт. Чтобы войти в зрительную залу, я должен был пройти через кулисы. Меня провели по темным ходам и проходам подземелья огромного здания, мимо громадных машин для перемены декораций и освещения, где я видел во мраке и пыли что-то работающих людей. Один из этих рабочих с серым, худым лицом, в грязной блузе, с грязными рабочими, с оттопыренными пальцами, руками, очевидно усталый и недовольный прошел мимо меня, сердито упрекая в чем-то другого. Поднявшись вверх по темной лестнице, я вышел на подмости за кулисы. Между сваленными декорациями, занавесами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенных и наряженных мужчин в костюмах с обтянутыми ляжками и икрами и женщин, как всегда, с оголенными насколько возможно телами. Всё это были певцы, хористы, хо-

ристки и балетные танцовщицы, дожидавшиеся своей очереди. Руководитель мой провел меня через сцену и мост из досок через оркестр, в котором сидело человек сто всякого рода музыкантов, в темный партер. На возвышении между двумя лампами с рефлекторами сидел на кресле, с палочкой, пред пюпитром, начальник по музыкальной части, управляющий оркестром и певцами и вообще постановкой всей оперы.

Когда я пришел, представление уже началось, и на сцене изображалось шествие индейцев, привезших невесту. Кроме наряженных мужчин и женщин, на сцене бегали и суетились¹⁰ еще два человека в пиджаках: один — распорядитель по драматической части и другой, с необыкновенною легкостью ступавший мягкими башмаками и перебегавший с места на место, — учитель танцев, получавший жалованья в месяц больше, чем десять рабочих в год.

Три начальника эти слаживали пение, оркестр и шествие. Шествие, как всегда, совершалось парами с фольговыми аллебардами на плечах. Все выходили из одного места и шли кругом и опять кругом, и потом останавливались. Шествие долго не ладилось: то индейцы с аллебардами выходили слишком поздно,²⁰ то слишком рано, то выходили во-время, но слишком скучивались уходя, то и не скучивались, но не так располагались по бокам сцены, и всякий раз всё останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествие речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрыв рот, пел: «я невесту сопровожда-а-аю». Пропоеет и махнет рукой — разумеется обнаженной — из-под мантии. И шествие начинается, но тут валторна в аккорде речитатива делает не то, и дирижер, вздрогнув, как от совершившегося несчастья, стучит палочкой по пюпитру. Всё останавливается, и дирижер, поворотившись³⁰ к оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, как бранятся извозчики, за то, что он взял не ту ноту. И опять всё начинается сначала. Индейцы с аллебардами опять выходят, мягко шагая в своих странных обувях, опять певец поет: «я невесту провожа-а-аю». Но тут пары стали близко. Опять стук палочкой, брань, и опять сначала. Опять: «я невесту провожа-а-аю», опять тот же жест обнаженной руки из-под мантии, и пары, опять мягко ступая, с аллебардами на плечах, некоторые с серьезными и грустными лицами, некоторые переговариваясь и улыбаясь, расстанавливаются кругом⁴⁰

и начинают петь. Всё, казалось бы, хорошо, но опять стучит палочка, и дирижер страдающим и озлобленным голосом начинает ругать хористов и хористок: оказывается, что при пении хористы не поднимают изредка рук в знак одушевления. «Что, вы умерли, что ли? Коровы! Что, вы мертвые, что не шевелитесь?» — Опять сначала, опять «невесту сопровожда-а-аю», и опять хористки поют с грустными лицами и поднимают то одна, то другая руки. Но две хористки переговариваются — опять усиленный стук палочки. «Что, вы сюда разговаривать 10 пришли? Можете дома сплетничать. Вы там, в красных штанах, стать ближе. Смотреть на меня. Сначала». Опять: «я невесту сопровожда-а-аю». И так продолжается час, два, три. Вся такая репетиция продолжается шесть часов сряду. Стуки палочки, повторения, размещения, поправки певцов, оркестра, шествий, танцев и всё приправленное злобною бранью. Слова: «ослы, дураки, идиоты, свиньи», обращенные к музыкантам и певцам, я слышал в продолжение одного часа раз сорок. И несчастный, физически и нравственно изуродованный человек, флейтист, валторна, певец, к которому обращены ругательства, молчит 20 и исполняет приказанное: повторяет 20 раз «я невесту сопровожда-а-аю» и 20 раз поет одну и ту же фразу и опять шагает в своих желтых башмаках с аллебардой через плечо. Дирижер знает, что эти люди так изуродованы, что ни на что более не годны, как на то, чтобы трубить и ходить с аллебардой в желтых башмаках, а вместе с тем приучены к сладкой, роскошной жизни и всё перенесут, только бы не лишиться этой сладкой жизни, — и потому он спокойно отдается своей грубости тем более, что он видел это в Париже и Вене и знает, что лучшие дирижеры так делают, что это музыкальное предание великих артистов, 30 которые так увлечены великим делом своего искусства, что им некогда разбирать чувств артистов.

Трудно видеть более отвратительное зрелище. Я видел, как на работе выгрузки товаров один рабочий ругает другого за то, что тот не поддержал навалившейся на него тяжести, или при уборке сена староста выругает работника за то, что тот неверно вывершивает стог, и рабочий покорно молчит. И как ни неприятно видеть это, неприятность смягчается сознанием того, что тут дело делается нужное и важное, что ошибка, за которую ругает начальник работника, может испортить нужное 40 дело.

Что же здесь делается, и для чего и для кого? Очень может быть, что он, дирижер, тоже измучен, как тот рабочий; даже видно, что он точно измучен, но кто же велит ему мучиться? Да и из-за какого дела он мучается? Опера, которую они репетировали, была одна из самых обыкновенных опер для тех, кто к ним привык, но одна из величайших нелепостей, которые только можно себе представить: индейский царь хочет жениться, ему приводят невесту, он переряжается в певца, невеста влюбляется в мнимого певца и в отчаянии, а потом узнает, что певец сам царь, и все очень довольны.

10

Что никогда таких индейцев не было и не могло быть и что то, что они изображали, не только не похоже на индейцев, но и ни на что на свете, кроме как на другие оперы, в этом не может быть никакого сомнения; что так речитативом не говорят и квartetом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми аллебардами, в туфлях, парами, нигде, кроме как в театре, не ходят, что никогда так не сердятся, так не умиляются, так не смеются, так не плачут и что никого в мире все эти представления тронуть не могут, в этом не может быть никакого сомнения.

20

Невольно приходит в голову вопрос: для кого это делается? Кому это может нравиться? Если и есть в этой опере изредка хорошенькие мотивы, которые было бы приятно послушать, то их можно бы было спеть просто без этих глупых костюмов и шествий, и речитативов, и махания руками. Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям.

30

И вся эта гадкая глупость изготавливается не только не с доброй веселостью, не с простотой, а с злобой, с зверской жестокостью.

Говорят, что это делается для искусства, а что искусство есть очень важное дело. Но правда ли, что это искусство и что искусство есть такое важное дело, что ему могут быть принесены такие жертвы? Вопрос этот особенно важен потому, что искусство, 40

ради которого приносятся в жертву труды миллионов людей и самые жизни человеческие и, главное, любовь между людьми, это самое искусство становится в сознании людей всё более и более чем-то неясным и неопределенным.

Критика, в которой любители искусства прежде находили опору для своих суждений об искусстве, в последнее время стала так разноречива, что если исключить из области искусства всё то, за чем сами критики различных школ не признают права принадлежности к искусству, то в искусстве почти ничего ¹⁰ не останется.

Как богословы разных толков, так художники разных толков исключают и уничтожают сами себя. Послушайте художников теперешних школ, и вы увидите во всех отраслях одних художников, отрицающих других: в поэзии — старых романтиков, отрицающих парнасцев и декадентов; парнасцев, отрицающих романтиков и декадентов; декадентов, отрицающих всех предшественников и символистов; символистов, отрицающих всех предшественников и магов, и магов, отрицающих всех своих предшественников; в романе — натуралистов, психологов, натуралистов, отрицающих друг друга. То же и в драме, живописи и музыке. Так что искусство, поглощающее огромные труды народа и жизни человеческих и нарушающее любовь между ними, не только не есть нечто ясно и твердо определенное, но понимается так разноречиво своими любителями, что трудно сказать, что вообще разумеется под искусством и в особенности хорошим, полезным искусством, таким, во имя которого могут быть принесены те жертвы, которые ему приносятся.

II

Для всякого балета, цирка, оперы, оперетки, выставки, картины, концерта, печатания книги нужна напряженная работа тысяч и тысяч людей, подневольно работающих часто губительную и унижительную работу. ³⁰

Ведь хорошо было бы, если бы художники всё свое дело делали сами, а то им всем нужна помощь рабочих не только для производства искусства, но и для их большею частью роскошного существования, и так или иначе они получают ее или в виде платы от богатых людей, или в виде субсидий от прави-

тельства, которые даются им, как, например, у нас, миллионами на театры, консерватории, академии. Деньги же эти собираются с народа, у которого продают для этого корову и который никогда не пользуется теми эстетическими наслаждениями, которые дает искусство.

Ведь хорошо было греческому или римскому художнику, даже нашему художнику первой половины нашего столетия, когда были рабы и считалось, что так надо, с спокойным духом заставлять людей служить себе и своему удовольствию; но в наше время, когда во всех людях есть хотя бы смутное сознание о равноправности всех людей, нельзя заставлять людей подневольно трудиться для искусства, не решив прежде вопроса, правда ли, что искусство есть такое хорошее и важное дело, что оно выкупает это насилие?

А то ужасно подумать, что очень ведь может случиться, что искусству приносятся страшные жертвы трудами, жизнями людскими, нравственностью, а искусство это не только не полезное, но вредное дело.

И потому для общества, среди которого возникают и поддерживаются произведения искусства, нужно знать, всё ли то действительно искусство, что выдается за таковое, и всё ли то хорошо, что есть искусство, как это считается в нашем обществе, а если и хорошо, то важно ли оно и стоит ли тех жертв, которые требуются ради него. И еще более необходимо знать это всякому добросовестному художнику, чтобы быть уверенным в том, что всё то, что он делает, имеет смысл, а не есть увлечение того маленького кружка людей, среди которого он живет, возбуждая в себе ложную уверенность в том, что он делает хорошее дело, и что то, что он берет от других людей в виде поддержания своей большею частью очень роскошной жизни, вознаградится теми 30 произведениями, над которыми он работает. И потому ответы на эти вопросы особенно важны в наше время.

Что же такое это искусство, которое считается столь важным и необходимым для человечества, что для него можно приносить те жертвы не только трудов и жизней человеческих, но и добра, которые ему приносятся?

Что такое искусство? Как, что такое искусство? Искусство — это архитектура, ваение, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, ответит обыкновенно средний человек, любитель искусства, или даже сам художник, предполагая, что дело, о котором 40

он говорит, совершенно ясно и одинаково понимается всеми людьми. Но в архитектуре, спросите вы, бывают постройки простые, которые не составляют предмета искусства, и, кроме того, постройки, имеющие претензии на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачные, уродливые и которые поэтому не могут быть признаны предметами искусства. В чем же признак предмета искусства?

Точно то же и в ваянии, и в музыке, и в поэзии. Искусство во всех видах граничит, с одной стороны, с практически полезным, 10 с другой — с неудачными попытками искусства: Как отделить искусство от того и другого? Средний образованный человек нашего круга и даже художник, не занимавшийся специально эстетикой, не затруднится и этим вопросом. Ему кажется, что всё это разрешено давно и всем хорошо известно.

«Искусство есть такая деятельность, которая проявляет красоту», ответит такой средний человек.

«Но если в этом состоит искусство, то балет, оперетка есть ли тоже искусство?» спросите вы.

«Да, — хотя и с некоторым сомнением ответит средний человек. — Хороший балет и грациозная оперетка тоже искусство 20 в той мере, в которой они проявляют красоту».

Но не спрашивая даже далее среднего человека о том, чем отличается хороший балет и грациозная оперетка от неграциозной, — вопросы, на которые ему было бы очень трудно ответить, — если вы спросите того же среднего человека, можно ли признать искусством деятельность костюмера и парикмахера, украшающего фигуры и лица женщин в балете и оперетке, и портного Ворта, парфюмера и повара, он в большей части случаев отвергнет принадлежность деятельности портного, парик- 30 махера, костюмера и повара к области искусства. Но в этом средний человек ошибется именно потому, что он средний человек, а не специалист и не занимался вопросами эстетики. Если бы он занимался ими, то он увидел бы у знаменитого Ренана в книге его «*Març Aurèle*»¹ рассуждение о том, что портняжное искусство есть искусство и что очень ограничены и тупы те люди, которые в наряде женщины не видят дела высшего искусства. «*C'est le grand art*»,² говорит он. Кроме того, средний человек

¹ [«Марк Аврелий»]

² [«Это высшее искусство»,]

узнал бы, что во многих эстетиках, как, например, в эстетике ученого профессора Кралика «Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik»¹ и у Гюйо в «Les problèmes de l'esthétique»,² искусством признается искусство костюмерное, вкусовое и осязательное.

«Es folgt nun ein Fünfblatt von Künsten, die der subjectiven Sinnlichkeit entkeimen» (следует пятилистник искусств, вырастающий из субъективной чувственности), говорит Кралик (стр. 175). «Sie sind die ästhetische Behandlung der fünf Sinne».³

Эти пять искусств следующие:

Die Kunst des Geschmacksinns — искусство чувства вкуса (стр. 175).

Die Kunst des Geruchsinnns — искусство чувства обоняния (стр. 177).

Die Kunst des Tastsinns — искусство чувства осязания (стр. 180).

Die Kunst des Gehörsinns — искусство чувства слуха (стр. 182).

Die Kunst des Gesichtsinns — искусство чувства зрения (стр. 184).

О первом, о Kunst des Geschmacksinns, говорится следующее:

«Man hält zwar gewöhnlich nur zwei oder höchstens drei Sinne für würdig, den Stoff künstlerischer Behandlung abzugeben, aber ich glaube nur mit bedingtem Recht. Ich will kein allzu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch manch andere Künste, wie zum Beispiel die Kochkunst, kennt».⁴

И далее:

«Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem thierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte

¹ [«Мировая красота, опыт всеобщей эстетики»]

² [«Задачи эстетики»,]

³ [«Искусство представляет эстетическую обработку того, что воспринимается пятью нашими чувствами».]

⁴ [«Обыкновенно признается, что вещество может достойным образом подлежать эстетической обработке лишь посредством двух, много трех чувств; я, однако, думаю, что это едва ли правильно. Я не придаю особенного значения тому, что в общепитии нам известны названия других искусств, как, например, поваренное искусство».]

Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudrückenden Idee». ¹

Автор признает, как и Ренан, eine Kostümkunst (200) и др.

Таково же мнение и очень высоко ценимого некоторыми писателями нашего времени французского писателя Гюйо. В своей книге «Les problèmes de l'esthétique» он серьезно говорит о том, что ощущения осязания, вкуса и обоняния дают или могут давать впечатления эстетические:

«Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche 10 une notion, que l'oeil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthétique considérable: celle du doux, du soyeux, 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 velouté de sa peau entre comme élément essentiel».

«Chacun de nous probablement avec un peu d'attention se rappellera des jouissances du goût, qui ont été de véritables jouissances esthétiques». ²

И он рассказывает, как выпитый им в горах стакан молока 20 дал ему *эстетическое* наслаждение.

Так что понятие искусства, как проявление красоты, совсем не так просто, как оно кажется, особенно теперь, когда в это понятие красоты включают, как это делают новейшие эстетики, и наши ощущения осязания, вкуса и обоняния.

¹ [«Но когда поваренному искусству удастся из трупa животного сделать во всех отношениях объект чувства вкуса, то несомненно, что этим достигается некоторое эстетическое удовлетворение. Итак, основной принцип искусства чувства вкуса (проявляющегося в так называемом поваренном искусстве), состоит в следующем: всё съедобное должно быть обработано как воплощение известной идеи и должно в каждом данном случае соответствовать идее, подлежащей выражению.»]

² [«Чувство осязания хотя и не различает цвета предметов, однако дает понятие о том, чего глаз сам по себе не может передать и что не лишено большого эстетического значения, а именно: оно дает нам понятие о *мягкости, шелковистости и гладкости* предметов.»]

Красоту бархата характеризует его мягкость при прикосновении к нему не менее, чем его блеск. В наше представление о красоте женщины шелковистость ее кожи входит как существенный элемент.

Немного порывшись в наших воспоминаниях, каждый из нас вспомнит об испытанных им наслаждениях вкуса, которые были настоящими эстетическими наслаждениями.»]

Но средний человек или не знает, или не хочет знать этого и твердо убежден в том, что все вопросы искусства очень просто и ясно разрешаются признанием красоты содержанием искусства. Для среднего человека кажется ясным и понятным то, что искусство есть проявление красоты; и красотой объясняются для него все вопросы искусства.

Но что же такое красота, которая составляет, по его мнению, содержание искусства? Как она определяется и что это такое?

Как это бывает во всяком деле, чем неяснее, запутаннее понятие, которое передается словом, тем с большим апломбом и самоуверенностью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что не стоит и говорить о том, что собственно оно значит. Так поступают обыкновенно относительно вопросов суеверно-религиозных, и так поступают люди в наше время и по отношению к понятию красоты. Предполагается, что то, что разумеется под словом красота, всем известно и понятно. А между тем это не только неизвестно, но после того, как об этом предмете в течение 150 лет — с 1750 г., времени основания эстетики Баум-¹⁰гартеном — написаны горы книг самыми учеными и глубоко-мысленными людьми, вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым и с каждым новым сочинением по эстетике решается новым способом. Одна из последних книг, которую я между прочим читал по эстетике, — это недурная книжечка Julius Mithalter,¹ называющаяся «Rätsel des Schönen» (загадка прекрасного). И заглавие это совершенно верно выражает положение вопроса о том, что такое красота. Значение слова красота осталось загадкой после 150-летнего рассуждения тысяч ученых людей о значении этого слова. Немцы³⁰ решают эту загадку по-своему, хотя и на сотни разных ладов; физиологи-эстетики, преимущественно англичане Спенсер-Грант-Алленской школы — тоже каждый по-своему; французы-эклектики и последователи Гюйо и Тэна — тоже каждый по-своему, и все эти люди знают все предшествовавшие решения и Баумгартена, и Канта, и Шеллинга, и Шиллера, и Фихте, и Винкельмана, и Лессинга, и Гегеля, и Шопенгауэра, и Гартмана, и Шасслера, и Кузена, и Левека и др.

¹ [Юлиус Митхальтер,]

Что же такое это странное понятие красоты, которое кажется таким понятным тем, которые не думают о том, что говорят, а в определении которого не могут сойтись в продолжение полутора века все самого разнообразного направления философы разных народов? Что такое понятие красоты, на котором основано царствующее учение об искусстве?

Под словом красота по-русски мы разумеем только то, что нравится нашему зрению. Хотя в последнее время и начали говорить: «некрасивый поступок», «красивая музыка», но это не¹⁰ по-русски.

Русский человек из народа, не знающий иностранных языков, не поймет вас, если вы скажете ему, что человек, который отдал другому последнюю одежду или что-нибудь подобное, поступил «красиво», или, обманув другого, поступил «некрасиво», или что песня «красива». По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший; музыка может быть приятная и хорошая, и неприятная и нехорошая, но ни красивую, ни некрасивую музыка быть не может.

Красивым может быть человек, лошадь, дом, вид, движение,²⁰ но про поступки, мысли, характер, музыку, если они нам очень нравятся, мы можем сказать, что они хороши, и нехороши, если они нам не нравятся; «красиво» же можно сказать только о том, что нравится зрению. Так что слово и понятие «хороший» включает в себе понятие «красивого», но не наоборот: понятие «красивого» не покрывает понятия «хорошего». Если мы говорим «хороший» о предмете, который ценится по своему внешнему виду, то мы этим говорим и то, что предмет этот красивый; но если мы говорим «красивый», то это совсем не означает того, чтобы предмет этот был хорошим.

³⁰ Таково значение, приписываемое русским языком — стало быть, русским народным смыслом — словам и понятиям — хороший и красивый.

Во всех же европейских языках, в языках тех народов, среди которых распространено учение о красоте, как сущности искусства, слова «beau», «schön», «beautiful», «bello», удержав значение красоты формы, стали означать и хорошеество — доброту, т. е. стали заменять слово «хороший».

Так что в этих языках уже совершенно естественно употребляются выражения, как «belle âme, schöne Gedanken, beautiful deed»; для определения же красоты формы языки эти не имеют

соответствующего слова, и они должны употреблять соединение слов «beau par la forme»¹ и т. п.

Наблюдение над тем значением, которое имеет слово «красота», «красивый» в нашем языке так же, как и в языках народов, среди которых установилась эстетическая теория, показывает нам, что слову «красота» придано этими народами какое-то особенное значение, именно — значение хорошего.

Замечательно при этом то, что с тех пор, как мы, русские, ближе и ближе усваиваем европейские взгляды на искусство, и в нашем языке начинается совершаться та же эволюция, и, уже 10 совершенно уверенно и никого не удивляя, говорят и пишут о красивой музыке и некрасивых поступках и даже мыслях, тогда как 40 лет тому назад, в моей молодости, выражения «красивая музыка» и «некрасивые поступки» были не только не употребительны, но непонятны. Очевидно, это новое, придаваемое европейскою мыслью красоте значение начинает усваиваться и русским обществом.

В чем же состоит это значение? Что же такое красота, как ее понимают европейские народы?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, выпишу здесь хоть 20 маленькую часть тех определений красоты, которые наиболее распространены в существующих эстетиках. Очень прошу читателя не поскучать и прочесть эти выписки или, что было бы еще лучше, прочесть хоть какую-нибудь ученую эстетику. Не говоря о пространных эстетиках немцев, для этой цели очень хороша немецкая книга Кралаика, английская Найта и французская Левека. Прочесть же какую-нибудь ученую эстетику необходимо для того, чтобы самому составить себе понятие о разнообразии суждений и о той ужасающей неясности, которая царствует в этой области суждений, а не верить в этом важном вопросе 30 на слово другому.

Вот что говорит, например, о характере всех эстетических исследований немецкий эстетик Шасслер в предисловии к своей знаменитой пространной и обстоятельной книге эстетики:

«Едва ли в какой-либо области философских наук, — говорит он, — можно встретить такие грубые до противоположности способы исследования и способы изложения, как в области эстетики. С одной стороны, изящная фразистость без всякого

¹ [«красивый по форме»]

содержания, отличающаяся большею частью самой односторонней поверхностностью; с другой стороны, при бесспорной глубине исследования и богатстве содержания, отталкивающая неуклюжесть философской терминологии, облекающая самые простые вещи в одежду отвлеченной научности как бы для того, чтобы сделать их достойными вступления в освещенные чертоги системы, и наконец, между этими обоими приемами исследования и изложения, третий, составляющий как бы переход от одного к другому, прием, состоящий в эклектизме, щеголяющем то изящною фразистостью, то педантической научностью... Такой же формы изложения, которая бы не впадала ни в один из этих трех недостатков, а была бы истинно конкретной и при существенном содержании выражала бы его ясным и популярным философским языком, нигде нельзя реже встретить, как в области эстетики». ¹

Стоит прочесть хоть самую книгу того же Шасслера, чтобы убедиться в справедливости его суждения.

«Il n'y a pas de science, — говорит также об этом предмете французский писатель Верон в предисловии к своей очень хорошей книге эстетики, — qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux rêveries des métaphysiciens. Depuis Platon jusqu'aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendants, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles». ²

Суждение это более чем справедливо, как убедится в этом читатель, если потрудится прочесть следующие выписанные мной из главных писателей об эстетике определения красоты.

³⁰ Я не буду выписывать определений красоты, приписываемых древним: Сократу, Платону, Аристотелю и до Плотина,

¹ Schassler: «Kritische Geschichte der Aesthetik», 1872, I, p. XIII. [Шасслер: «Критическая история эстетики».]

² Véron: «L'esthétique», 1878, p. V. [Верон: «Эстетика».]

[«Ни одна наука не была до такой степени порабощена мечтаниями метафизики, как эстетика. Со времен Платона и вплоть до общепринятых учений нашего времени из искусства постоянно делали какую-то амальгаму из фантазий о сущности вещей и трансцендентальных тайн, находивших свое окончательное выражение в абсолютной концепции прекрасного, этого неизменного и божественного прототипного идеала действительности».]

потому что в сущности у древних не существовало того понятия красоты, отделенного от добра, которое составляет основу и цель эстетики нашего времени. Приурочивая суждения древних о красоте к нашему понятию — красота, как это делается обыкновенно в эстетике, мы придаем словам древних смысл, который они не имели (смотри об этом прекрасную книгу Bénard'a — «L'esthétique d'Aristote» и Walter'a — «Geschichte der Aesthetik im Altertum»¹).

III

Начну с основателя эстетики, Баумгартена (1714—1762).¹⁰

По Баумгартену,² объект логического познания есть *истина*; объект эстетического (т. е. чувственного) познания есть *красота*. Красота есть совершенное (абсолютное), познанное чувством. Истина есть совершенное, познанное рассудком. Добро есть совершенное, достигаемое нравственной волей.

Определяется красота, по Баумгартену, соответствием, т. е. порядком частей во взаимном их отношении между собой и в их отношении к целому. Цель же самой красоты в том, чтобы нравиться и возбуждать желание (*Wohlgefallen und Erregung eines Verlangens*), — положение, прямо противоположное главному²⁰ свойству и признаку красоты, по Канту.

Относительно же проявления красоты Баумгартен полагает, что высшее осуществление красоты мы познаём в природе, и потому подражание природе, по Баумгартену, есть высшая задача искусства (то же положение, прямо противоположное суждениям позднейших эстетиков).

Пропуская мало замечательных последователей Баумгартена: Мейера, Эшенбурга, Эбергартта, которые только несколько изменяют взгляды учителя, отделяя приятное от красивого, выписываю определения красоты у явившихся тотчас же после³⁰ Баумгартена писателей, совершенно иначе определяющих красоту. Писатели эти были Шюц, Зульцер, Мендельсон, Мориз. Писатели эти признают, в противоположность главному положению Баумгартена, целью искусства не красоту, а добро. Так, Зульцер (1720—1779) говорит, что прекрасным может быть

¹ [Бенар, «Эстетика Аристотеля» и Вальтер, «История эстетики древности».]

² См. Schassler, упом. соч., стр. 361.



признано только то, что содержит в себе добро. По Зульцеру,¹ цель всей жизни человечества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитанием нравственного чувства, и этой цели должно быть подчинено искусство. Красота есть то, что вызывает и воспитывает это чувство.

Почти так же понимает красоту и Мендельсон (1729—1786). Искусство, по Мендельсону,² есть доведение прекрасного, познаваемого смутным чувством, до истинного и доброго. Цель же искусства есть нравственное совершенство.

10 Для эстетиков этого направления идеал красоты есть прекрасная душа в прекрасном теле. Так что у этих эстетиков совершенно стирается деление Совершенного (абсолютного) на его три формы: Истины, Добра и Красоты, и Красота опять сливается с Добром и Истиной.

Но такое понимание красоты не только не удерживается позднейшими эстетиками, но является эстетика Винкельмана, опять совершенно противоположная этим взглядам, самым решительным и резким образом отделяющая задачи искусства от цели добра и ставящая целью искусства внешнюю и даже одну пластическую красоту.

20 По знаменитому сочинению Винкельмана (1717—1767), закон и цель всякого искусства есть только красота, совершенно отдельная и независимая от добра. Красота же бывает трех родов: 1) красота форм, 2) красота идеи, выражающаяся в положении фигуры (относительно пластического искусства), и 3) красота выражения, которая возможна только при присутствии первых двух условий; эта красота выражения есть высшая цель искусства, которая и осуществлена в античном искусстве, вследствие чего искусство теперешнее должно стремиться к подражанию древнему.³

Так же понимают красоту Лессинг, Гердер, потом Гёте и все выдающиеся эстетики Германии до Канта, со времени которого начинается опять иное понимание искусства.

В Англии, Франции, Италии, Голландии в это же время, независимо от писателей Германии, зарождаются свои эстетические теории, столь же неясные и противоречивые, но все эстетики

¹ См. Schassler, упом. соч., стр. 361.

² Ibid., 369.

³ Ibid., 388—390.

точно так же, как и немецкие, кладущие в основу своих соображений понятие красоты, понимают красоту как нечто абсолютно существующее и более или менее сливающееся с добром или имеющее с ним один и тот же корень. В Англии почти в одно время с Баумгартеном, даже несколько раньше, пишут об искусстве Шэфтсбери, Гутчисон, Гом (Home), Бёрк, Гогарт и др.

По Шэфтсбери (1670—1713) то, что красиво, то гармонично и пропорционально; что красиво и пропорционально, то правдиво (true); что же красиво и в одно и то же время правдиво, то приятно и хорошо (good). Красота, по Шэфтсбери, познается только 19 духом. Бог есть основная красота, — красота и добро исходят из одного источника. ¹ Так что, по Шэфтсбери, хотя красота и рассматривается как нечто отдельное от добра, она опять сливается с ним в нечто нераздельное.

По Гутчисону (1694—1747), в его «Origin of our ideas of beauty and virtue», ² цель искусства есть красота, сущность которой состоит в проявлении единства во множестве. В познании же того, что есть красота, нас руководит этический инстинкт (an internal sense). Инстинкт же этот может быть противоположен эстетическому. Так что, по Гутчисону, красота уже не всегда ²⁰ совпадает с добром и отделяется от него и бывает противоположна ему. ³

По Гому (Home) (1696—1782), красота есть то, что приятно. И потому красота определяется только вкусом. Основание же верного вкуса заключается в том, что наибольшее богатство, полнота, сила и разнообразие впечатлений заключается в наиболее ограниченных пределах. В этом идеал совершенного произведения искусства.

По Бёрку (Burke) (1730—1797), «Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful», ⁴ величественное ³⁰ и прекрасное, которые составляют цель искусства, имеют своим основанием чувство самосохранения и чувство общности. Эти чувства, рассматриваемые в их источниках, суть средства для поддержания рода через индивидуум. Первое достигается питанием, защитой и войной, второе — общением и размноже-

¹ Knight: «The Philosophy of the Beautiful», I, p. 165—166. [Найт: «Философия прекрасного».]

² [«Происхождение наших идей о красоте и добродетели».]

³ Schassler, 289, Knight, 168—9.

⁴ [«Происхождение наших идей о величественном и прекрасном».]

нием. И потому самосохранение и связанная с ним война есть источник величественного, общественность и связанная с ней половая потребность служат источником красоты. ¹

Таковы главные английские определения искусства и красоты в XVIII веке.

В это же время во Франции пишут об искусстве Père André, Бате и потом Дидро, Даламбер, отчасти Вольтер.

¹⁶ По Père André («Essai sur le Beau») (1741), есть три рода красоты: 1) красота божественная, 2) естественная природная красота и 3) красота искусственная. ²

По Бате (1713—1780), искусство состоит в подражании красоте природы и цель его есть наслаждение. ³ Таково же и определение искусства Дидро. Решителем того, что прекрасно, предполагается вкус, так же как и у англичан. Законы же вкуса не только не устанавливаются, но признается, что это невозможно. Такого же мнения держатся Даламбер и Вольтер. ⁴

По итальянскому эстетiku этого же времени Пагано (Pagano) искусство есть соединение в одно красот, рассеянных в природе. Способность видеть эти красоты есть вкус, способность соединять их в одно целое есть художественный гений. Красота, по Пагано, сливается с добром так, что красота есть проявляющееся добро, добро же есть внутренняя красота.

По мнению же других итальянцев — Муратори (Muratori) (1672—1750), «Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti» ⁵ и в особенности Спалетти ⁶ («Saggio sopra la bellezza», ⁷ 1765), искусство сводится к эгоистическому ощущению, основанному, как и у Бёрка, на стремлении к самосохранению и обществу.

Из голландцев замечателен Гемстергюйс (Hemsterhuis, 1720—
³⁰ 1790), имевший влияние на немецких эстетиков и Гёте. По его учению, красота есть то, что доставляет наибольшее наслаждение, а доставляет наибольшее наслаждение то, что дает нам наи-

¹ Кралик: «Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik», 304—6. К. Kralik, 124.

² Knight, 101.

³ Schassler, 316.

⁴ Knight, 102—4.

⁵ [«Размышления о хорошем вкусе в науке и искусстве»]

⁶ Spaletti: Schassler, 328.

⁷ [«Исследование о красоте»,]

большее число идей в наикратчайшее время. Наслаждение прекрасным есть высшее познание, до которого может достигнуть человек, потому что оно дает в кратчайшее время наибольшее количество перцепций. ¹

Таковы были теории эстетики вне Германии в продолжение прошлого столетия. В Германии же после Винкельмана является опять совершенно новая эстетическая теория Канта (1724—1804), более всех других уясняющая сущность понятия красоты, а потому и искусства.

Эстетика Канта основана на следующем: человек, по Канту, ¹⁰ познает природу вне себя и себя в природе. В природе вне себя он ищет истины, в себе он ищет добра, — одно есть дело чистого разума, другое — практического разума (свободы). Кроме этих двух орудий познания, по Канту, есть еще способность суждения (*Urtheilskraft*), которая составляет суждения без понятий и производит удовольствие без желания: «*Urtheil ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren*». Эта-то способность и составляет основу эстетического чувства. Красота же, по Канту, в субъективном смысле, есть то, что, без понятия и без практической выгоды, вообще необходимо нравится, в объективном же ²⁰ смысле это есть форма целесообразного предмета в той мере, в которой он воспринимается без всякого представления о цели. ²

Так же определяется красота последователями Канта, между прочим Шиллером (1759—1805). По Шиллеру, много писавшему об эстетике, цель искусства есть, так же как и по Канту, красота, источник которой есть наслаждение без практической пользы. Так что искусство может быть названо игрой, но не в смысле ничтожного занятия, а в смысле проявления красоты самой жизни, не имеющей другой цели, кроме красоты. ³

Кроме Шиллера, наиболее замечательными из последователей ³⁰ Канта в области эстетики были Jean Paul и Вильгельм Гумбольдт, хотя и ничего не прибавившие к определению красоты, но уяснившие различные виды ее, как драму, музыку, комическое и т. п. ⁴

После Канта пишут об эстетике, кроме второстепенных философов, Фихте, Шеллинг и Гегель и их последователи. По Фихте

¹ Schassler, 334, 333.

² Ibid., 525—28.

³ Knight, 61—63.

⁴ Schassler, 740—43.

(1762—1814), сознание прекрасного вытекает из следующего. Мир, т. е. природа, имеет две стороны: он есть произведение нашей ограниченности и он есть произведение нашей свободной идеальной деятельности. В первом смысле мир ограничен, во втором — он свободен. В первом смысле всякое тело ограничено, искажено, сжато, стеснено, и мы видим уродливость, во втором мы видим внутреннюю полноту, жизненность, возрождение, — видим красоту. Так что уродство или красота предмета, по Фихте, зависят от точки зрения созерцающего. И потому
10 красота и находится не в мире, а в прекрасной душе (schöner Geist). Искусство и есть проявление этой прекрасной души, и цель его есть образование не только ума — это дело ученого, не только сердца — это дело нравственного проповедника, — но всего человека. И потому признак красоты лежит не в чем-либо внешнем, а в присутствии в художнике прекрасной души.¹

За Фихте в том же направлении определяют красоту Фридрих Шлегель и Адам Мюллер. По Шлегелю (1778—1829), красота в искусстве понимается слишком неполно, односторонне и оторванно; красота находится не только в искусстве, но и в при-
20 роде, но и в любви, так что истинное прекрасное выражается в соединении искусства, природы и любви. Поэтому нераздельно с эстетическим искусством Шлегель признает искусство нравственное и философское.²

По Адаму Мюллеру (1779—1829), есть две красоты: одна — общественная красота, которая притягивает людей, как солнце притягивает планеты, — это красота преимущественно античная, и другая красота — индивидуальная, которая делается таковой, потому что созерцающий делается сам солнцем, притягивающим красоту, — это красота нового искусства. Мир,
30 в котором согласованы все противоречия, есть высшая красота. Всякое произведение искусства есть повторение этой всемирной гармонии.³ Высшее искусство есть искусство жизни.⁴

Следующий за Фихте и его последователями, одновременный с ним философ, имевший большое влияние на эстетические понятия нашего времени, был Шеллинг (1775—1854). По Шеллингу, искусство есть произведение или последствие того мировоззре-

¹ Ibid., 769—71.

² Ibid., 87.

³ Kralik, 148.

⁴ Ibid., 820.

ния, по которому субъект превращается в свой объект, или объект делается сам своим субъектом. Красота есть представление бесконечного в конечном. И главный характер произведения искусства есть бессознательная бесконечность. Искусство есть соединение субъективного с объективным, природы и разума, бессознательного с сознательным. И потому искусство есть высшее средство познания. Красота есть созерцание вещей самих в себе, как они находятся в основе всех вещей (in den Urbildern). Прекрасное производит не художник своим знанием или волей, а производит в нем сама идея красоты.¹ 19

Из последователей Шеллинга самый заметный был Зольгер (1780—1819) («Vorlesungen über Aesthetik»²). По Зольгеру, идея красоты есть основная идея всякой вещи. В мире мы видим только извращение основной идеи, — искусство же фантазией может подняться до высоты основной идеи. И потому искусство есть подобие творчества.³

По другому последователю Шеллинга — Краузе (1781—1832), истинная реальная красота есть проявление идеи в индивидуальной форме; искусство же есть осуществление красоты в сфере человеческого свободного духа. Высшая степень искусства есть искусство жизни, которое направляет свою деятельность на украшение жизни для того, чтоб это было прекрасное место жительства для прекрасного человека.⁴

После Шеллинга и его последователей начинается новое до сих пор — во многих сознательно, а в большинстве бессознательно — удержавшееся эстетическое учение Гегеля. Учение это не только не более ясно и определено, чем прежние учения, но еще более, если это возможно только, туманно и мистично.

По Гегелю (1770—1831), Бог проявляется в природе и искусстве в форме красоты. Бог выражается двояко: в объекте и субъекте, в природе и духе. Красота же есть просвечивание идеи через материю. Истинно прекрасное есть только дух и всё то, что причастно духу, и потому красота природы есть только отражение красоты, свойственной духу: прекрасное имеет только духовное содержание. Но проявиться духовное должно в чувственной форме. Чувственное же проявление духа есть

¹ Schassler, 828—29, 834, 841.

² [«Чтения по эстетике»]

³ Ibid., 891.

⁴ Ibid., 917.

только видимость (Schein). И эта-то видимость есть единственная действительность прекрасного. Так что искусство есть осуществление этой видимости идеи, и есть средство, вместе с религией и философией, приводить в сознание и высказывать глубочайшие задачи людей и высшие истины духа.

Истина и красота, по Гегелю, одно и то же; разница только в том, что истина есть сама идея, как она сама в себе существует и мыслима. Идея же, проявляемая во вне, для сознания становится не только истинной, но и прекрасной. Прекрасное есть проявление идеи.¹

За Гегелем следуют многочисленные последователи его: Вейсе, Арнольд Руге, Розенкранц, Теодор Фишер и др.

По Вейсе (1801—1867), искусство есть внесение (Einbildung) абсолютно духовной сущности красоты во внешнюю мертвую и безразличную материю, понятие которой, помимо внесенной в нее красоты, представляет из себя отрицание всякого существования самого в себе (Negation alles Fürsichsein's).

В идее истины, — говорит Вейсе, — лежит противоречие субъективной и объективной стороны познания; в том, что единое я познает Всесущее. Это противоречие может быть устранено через понятие, которое соединяло бы в одно момент всеобщности и единства, распадающийся на два в понятии истины. Такое понятие была бы примиренная (aufgehoben) истина, — красота и есть такая примиренная истина.²

По Руге (1802—1880), строгому последователю Гегеля, красота есть сама себя выражающая идея. Дух, созерцая сам себя, находит себя выраженным или вполне — и тогда это полное выражение себя есть красота, или не вполне — и тогда в нем является потребность изменить свое несовершенное выражение, и тогда дух становится творческим искусством.³

По Фишеру (1807—1887), красота есть идея в форме ограниченного проявления. Идея же сама не нераздельна, а составляет систему идей, которые представляются восходящей и нисходящей линией. Чем выше идея, тем больше она содержит красоты, но и самая низкая содержит красоту, потому что составляет необходимое звено системы. Высшая форма идеи есть

¹ Ibid., 946, 984—85, 990, 1085.

² Ibid., 955—56, 966.

³ Ibid., 1017.

личность и потому высшее искусство есть то, которое имеет предметом высшую личность. ¹

Таковы немецкие теории эстетики в одном гегелевском направлении; но этим не исчерпываются эстетические рассуждения: рядом с гегелианскими теориями одновременно появляются в Германии теории красоты, не только не признающие положение Гегеля о красоте, как о проявлении идеи, и об искусстве, как выражении этой идеи, но прямо противоположные такому взгляду, отрицающие его и смеющиеся над ним. Таковы Гер-
барт и в особенности Шопенгауэр. ¹⁰

По Гербарту (1766—1841), красоты самой в себе нет и не может быть, а есть только наше суждение и надо найти основы этого суждения (*aesthetisches Elementarurtheil* ²). И эти основы суждений находятся в отношении впечатлений. Есть известные отношения, которые мы называем прекрасными, и искусство состоит в нахождении этих отношений — одновременных в живописи, пластике и архитектуре, и последовательных и одновременных в музыке, и только последовательных в поэзии. В противоположность прежним эстетикам, по Гербарту, часто прекрасные предметы суть те, которые совершенно ничего не выра-
жают, как, например, радуга, которая прекрасна ради своей линии и красок, а никак не по отношению значения своего мифа, как Ирис или радуга Ноя. ³

Другим противником Гегеля был Шопенгауэр, отрицавший всю систему Гегеля и его эстетику.

По Шопенгауэру (1788—1860), воля объективируется в мире на различных ступенях, и хотя чем выше ступень ее объективирования, тем она прекраснее, каждая ступень имеет свою красоту. Отрешение от своей индивидуальности и созерцание одной из этих ступеней проявления воли дает нам сознание красоты. ³⁰
Все люди, по Шопенгауэру, обладают способностью познавать эту идею на различных ее ступенях и этим освобождаться на время от своей личности. Гений же художника имеет эту способность в высшей степени и потому проявляет высшую красоту. ⁴

¹ Ibid., 1065—66.

² [эстетическое элементарное суждение]

³ Ibid., 1097—1100.

⁴ Ibid., 1124, 1107.

За этими, более выдающимися, писателями следуют в Германии менее оригинальные и имевшие менее влияния писатели, как: Гартман, Кирхман, Шнассе, отчасти Гельмгольц, Бергман, Юнгман и бесчисленное количество других.

По Гартману (1842), красота лежит не во внешнем мире, не в вещи самой в себе, и тоже не в душе человека, а в кажущемся (Schein), которое производится художником. Вещь сама в себе не красива, но художник превращает ее в красоту. ¹

По Шнассе (1798—1875), красоты нет в мире. В природе есть только приближение к ней. Искусство дает то, чего природа не может дать. В деятельности свободного я, сознающего гармонию, которой нет в природе, проявляется красота. ²

Кирхман написал эстетику опытную. По Кирхману (1802—1884), есть шесть областей истории: 1) область знания, 2) область богатства, 3) область нравственности, 4) веры, 5) политики и 6) красоты. Деятельность в этой области есть искусство. ³

По Гельмгольцу (1821), писавшему о красоте по отношению к музыке, красота достигается в музыкальном произведении неизменно только следованием законам, — законы же эти неизвестны художнику, так что красота проявляется в художнике бессознательно и не может быть подвергнута анализу. ⁴

По Бергману (1840) в его «Ueber das Schöne» ⁵ (1887), красоту определить объективно невозможно: красота познается субъективно, и потому задача эстетики состоит в том, чтобы определить, что кому нравится. ⁶

По Юнгману (ум. 1885), красота есть, во-первых, сверхчувственное свойство, во-вторых, красота производит в нас удовольствие одним созерцанием, в-третьих, красота есть основание любви. ⁷

30 Французские и английские и других народов теории эстетики в последнее время в главных своих представителях следующие:

Во Франции за это время выдающиеся писатели по эстетике были: Cousin, Jouffroy, Pictet, Ravaisson, Levéque. ⁸

¹ Knight, 81—82.

² Ibid., 83.

³ Schassler, 1122.

⁴ Knight, 85—86.

⁵ [«О красоте»]

⁶ Knight, 88.

⁷ Ibid., 88.

⁸ [Кузен, Жуффруа, Пикте, Равессон, Левек.]

Cousin (1792—1867) — эклектик и последователь немецких идеалистов. По его теории, красота всегда имеет основу нравственную. Cousin опровергает положение о том, что искусство есть подражание и что прекрасно то, что нравится. Он утверждает, что красота может быть определена сама в себе и что сущность ее состоит в разнообразии и в единстве.¹

После Cousin писал об эстетике Jouffroy (1796—1842). Jouffroy тоже последователь немецкой эстетики и ученик Cousin. По его определению, красота есть выражение невидимого посредством естественных знаков, которые его проявляют. Видимый мир есть одежда, посредством которой мы видим красоту.²

Швейцарец Pictet,³ писавший об искусстве, повторяет Гегеля и Платона, полагая красоту в непосредственном и свободном проявлении божественной идеи, проявляющей себя в чувственных образах.

Lévêque — последователь Шеллинга и Гегеля. По Лёвеку, красота есть нечто невидимое, скрывающееся в природе. Сила или дух есть проявление упорядоченной энергии.⁴

Такие же неопределенные суждения о сущности красоты высказывал и французский метафизик Ravaisson, который признает красоту конечною целью мира. «La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret».⁵ По его мнению, красота есть цель мира.

«Le monde entier est l'oeuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses que par l'amour qu'elle met en elles».⁶

Я нарочно не перевожу этих метафизических выражений, потому что, как ни туманны немцы, — французы, когда они начинают немцев и подражают им, далеко еще превосходят их, соединяя в одно разнородные понятия и безразлично подставляя одно под другое. Так, французский философ Renouvier,³⁰ тоже рассуждая о красоте, говорит: «Ne craignons pas de dire, qu'une vérité, qui ne serait pas belle, n'est qu'on jeu logique de

¹ Ibid., 112.

² Ibid., 116.

³ Ibid., 118.

⁴ Ibid., 123—124.

⁵ «La philosophie en France» (p. 232).

[«Самая божественная и в особенности самая совершенная красота содержит в себе тайну».]

⁶ [«Весь мир есть произведение абсолютной красоты, являющейся причиной всех вещей лишь через ту любовь, которую она в них влагает».]

notre esprit et que la seule vérité solide et digne de ce nom c'est la beauté». ¹

Кроме этих идеалистических эстетиков, писавших и пишущих под влиянием немецкой философии, во Франции за последнее время имели влияние на понимание искусства и красоты еще Тэн, Гюйо, Шербюлье, Костер, Верон.

По Тэну (1828—1893), красота есть проявление существенного характера какой-либо значительной идеи, более совершенное, чем то, в каком она выражается в действительности. ²

10 По Гюйо (1854—1888), красота не есть нечто чуждое самому предмету, не есть паразитное растение на нем, а есть самое расцветание того существа, на котором она проявляется. Искусство же есть выражение жизни разумной и сознательной, вызывающей в нас, с одной стороны, самые глубокие ощущения существования, с другой — чувства самые высокие и мысли самые возвышенные. Искусство поднимает человека из личной жизни в жизнь всеобщую посредством не только участия в одинаковых чувствах и верованиях, но посредством одинаковых чувств. ³

20 По Шербюлье, искусство есть деятельность, удовлетворяющая 1) нашей врожденной любви к образам (apparences), 2) вносящая в эти образы идеи и 3) доставляющая наслаждение одновременно нашим чувствам, сердцу и разуму. Красота же, по Шербюлье, не присуща предметам, а есть акт нашей души. Красота есть иллюзия. Нет абсолютной красоты, но кажется прекрасным то, что кажется нам характерным и гармоничным.

По Костеру, идеи красоты, добра и истины врожденны. Эти идеи просвещают наш ум и тождественны с Богом, который и есть добро, истина и красота. Идея же красоты включает в себя 30 единство сущности, разнообразие составляющих элементов и порядок, который вносит единство в разнообразие проявлений жизни. ⁴

¹ [«Не побоялся сказать, что истина, которая не была бы красива, есть логическая игра нашего ума, и не более того; и что единственная, твердо обоснованная истина, достойная этого названия, есть красота.»] («Du fondement de l'induction».)

² Taine, «Philosophie de l'art», t. I, 1893, p. 47. [Тэн, «Философия искусства».]

³ Knight, 139—141.

⁴ Knight, 134.

Приведу для полноты еще некоторые из самых последних писаний об искусстве.

«La psychologie de beau et de l'art», par Mario Pilo ¹ (1895). По Mario Pilo, красота есть произведение наших физических чувств, цель искусства есть наслаждение, но наслаждение это почему-то непременно считается высоко нравственным.

Потом «Essais sur l'art contemporain», par H. Fierens Gevaert ² (1897), по которому искусство зависит от своей связи с прошедшим и от религиозного идеала, который ставит себе художник настоящего, придавая своему произведению форму своей индивидуальности.

Потом Sar Peladan «L'art idealiste et mystique» ³ (1894). По Пеладану, красота есть одно из выражений Бога. «Il n'y a pas d'autre Réalité, que Dieu, il n'y a pas d'autre Vérité, que Dieu, il n'y a pas d'autre Beauté, que Dieu» ⁴ (р. 33). Книга эта очень фантастическая и очень невежественная, но характерная по своим положениям и по некоторому успеху, который она имеет среди французской молодежи.

Таковы все до самого последнего времени распространенные во Франции эстетики, из которых исключение, по своей ясности ²⁰ и разумности, представляет книга Véron «L'esthétique» ⁵ (1878), хотя и не точно определяющая искусство, но по крайней мере устранившая из эстетики туманное понятие абсолютной красоты.

По Верону (1825—1889), искусство есть проявление чувства (émotion), передающегося во вне сочетанием линий, форм, красок или последовательностью жестов, звуков или слов, подчиненных известным ритмам. ⁶

В Англии за это время всё чаще и чаще писатели об эстетике определяют красоту не свойственными ей качествами, а вкусом, ³⁰ и вопрос о красоте заменяется вопросом о вкусе.

После Reid'a (1704—1796), который признавал красоту только в зависимости от созерцающего, Алиссон в своей книге «On

¹ [«Психология прекрасного и искусства» Марио Пило]

² [«Опыты о современном искусстве» Фьерена Жевара]

³ [«Идеалистическое и мистическое искусство» Сара Пеладана]

⁴ [«Нет реальности кроме Бога, нет истины кроме Бога, нет красоты кроме Бога»]

⁵ [«Эстетика» Верона]

⁶ «L'esthétique», р. 106.

the nature and principles of taste»¹ (1790) доказывает то же самое. То же, с другой стороны, утверждает Эразм Дарвин (1731—1802), дед знаменитого Чарльса. Он говорит, что мы находим прекрасным то, что связывается в нашем представлении с тем, что мы любим. В том же направлении и книга Ричарда Найта «Analytical inquiry into the principles of taste»² (1805).

И в том же направлении большинство теорий английских эстетиков. Выдающимися писателями по эстетике были в Англии в начале нынешнего столетия отчасти Ч. Дарвин, Спенсер,¹⁰ Морлей, Грант-Аллен, Керд, Найт.

По Ч. Дарвину (1809—1883), «Descent of Man»³ (1871), красота есть чувство, свойственное не одному человеку, но и животным, и потому и прародителям человека. Птицы украшают свои гнезда и оценивают красоту в своих парах. Красота имеет влияние на браки. Красота включает в себя понятие различных характеров. Происхождение искусства музыки есть призыв самцами своих самок.⁴

По Спенсеру (1820), происхождение искусства есть игра — мысль, высказанная еще Шиллером. В низших животных вся энергия жизни растрачивается на поддержание и продолжение жизни; в человеке же остается, после удовлетворения этих потребностей, еще излишек силы. Этот-то излишек и употребляется на игру, переходящую в искусство. Игра есть подобие настоящего действия; то же есть искусство.

Источник эстетического наслаждения есть: 1) то, что упражняет чувство (зрение или другое чувство) самым полным образом, с наименьшим ущербом при наибольшем упражнении; 2) есть наибольшее разнообразие вызываемых чувств и 3) соединение двух первых с вытекающим из них представлением.⁵

³⁰ По Todhunter'у («The Theory of the Beautiful»,⁶ 1872), красота есть бесконечная привлекательность, которую мы познаем и разумом, и энтузиазмом любви. Признание же красоты красотою зависит от вкуса и не может быть ничем определено. Единственное приближение к определению — это наибольшая куль-

¹ [«О природе и принципах вкуса»]

² [«Аналитическое исследование принципов вкуса»]

³ [«Происхождение человека»]

⁴ Knight, 238.

⁵ Ibid., 239—240.

⁶ [Тодхунтер, «Теория прекрасного»,]

турность людей; тому же, что есть культурность, нет определения. Сущность же искусства, того, что трогает нас посредством линий, красок, звуков, слов, не есть произведение слепых сил, но сил разумных, стремящихся, помогая друг другу, к разумной цели. Красота есть примирение противоречий. ¹

По Морлею (Morley, «Sermons preached before the University of Oxford», ² 1876), красота находится в душе человека. Природа говорит нам о божественном, и искусство есть это иероглифическое выражение божественного. ³

По Гранту-Аллену («Physiological Aesthetics», ⁴ 1877), продолжателю Спенсера, красота имеет физическое происхождение. Он говорит, что эстетическое удовольствие происходит от созерцания прекрасного, понятие же прекрасного получается от физиологического процесса. Начало искусства — это игра; при избытке физических сил человек отдается игре, при избытке восприимчивых сил человек отдается деятельности искусства. Прекрасное есть то, что дает наибольшее возбуждение при наименьшей трате. Различие оценки прекрасного происходит от вкуса. Вкус может быть воспитан. Надо верить суждению «the finest nurtured and most discriminative men», т. е. наиболее тонко воспитанным и наиболее разборчивым людям (способным лучше оценивать). Эти люди образуют вкус будущего поколения. ⁵

По Керду («Essay on Philosophy of Art», ⁶ 1883), красота дает нам средства полного постигновения объективного мира без соображений с другими частями мира, как это неизбежно для науки. И поэтому искусство уничтожает противоречие между единством и множеством, между законом и явлением, субъектом и объектом, соединяя их в одно. Искусство есть проявление и утверждение свободы, потому что оно свободно от темноты и непостижимости конечных вещей. ⁷

По Найту (Knight, «Philosophy of the Beautiful», ⁸ II, 1893),

¹ Ibid., 240—243.

² [Морлей, «Проповеди, читанные при Оксфордском университете»,]

³ Ibid., 247.

⁴ [«Физиологическая эстетика»,]

⁵ Ibid., 250—252.

⁶ [«Опыт о философии искусства»,]

⁷ Ibid., 258—259.

⁸ [«Философия прекрасного»,]

красота есть, как у Шеллинга, соединение объекта с субъектом, есть извлечение из природы того, что свойственно человеку, и сознание в себе того, что обще всей природе.

Выписанные здесь суждения о красоте и искусстве далеко не исчерпывают всего того, что написано об этом предмете. Кроме того, каждый день являются новые писатели об эстетике, и в суждениях этих новых писателей та же странная заколдованная неясность и противоречивость в определении красоты. Одни по инерции продолжают мистическую эстетику Баумгартена и Гегеля с разными видоизменениями; другие переносят вопрос в область субъективную и отыскивают основы прекрасного в деле вкуса; третьи — эстетики самой последней формации — отыскивают начало красоты в физиологических законах; четвертые, наконец, рассматривают вопрос уже совершенно независимо от понятия красоты. Так, по Сэлли («*Studies in Psychology and Aesthetics*», ¹ 1874), понятие красоты совершенно упраздняется, так как искусство, по определению Сэлли, есть произведение остающегося или переходящего предмета, способного доставить деятельную радость и приятное впечатление некоторому количеству зрителей и слушателей независимо от получаемых от этого выгод. ²

IV

Что же выходит из всех этих высказанных в науке эстетики определений красоты? 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, если не считать этих неудовлетворительных попыток объективных определений, — все эстетические определения красоты сводятся к двум основным воззрениям: первое — то, что красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного — Идеи, Духа, Воли, Бога, и другое — то, что красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды.

¹ [«Исследования по психологии и эстетике»,]

² *Ibid.*, 243.

Первое определение было принято Фихте, Шеллингом, Гегелем, Шопенгауэром и философствующими французами: Cousin, Jouffroy, Ravaisson и др., не называя второстепенных философов-эстетиков. Этого же объективно-мистического определения красоты придерживается и большая половина образованных людей нашего времени. Это очень распространенное, особенно среди людей прежнего поколения, понимание красоты.

Второе понимание красоты, как известного рода получаемого нами удовольствия, не имеющего целью личной выгоды, распространено преимущественно между английскими эстетиками и разделяется другой половиной, преимущественно более молодой, нашего общества.

Так что существует, как это и не может быть иначе, только два определения красоты: одно — объективное, мистическое, сливающее это понятие с высшим совершенством, с Богом, — определение фантастическое и ничем не обоснованное; другое, напротив, очень простое и понятное, субъективное, считающее красотой то, что нравится (к слову *нравится* я не прибавляю: «без цели, выгоды», потому что слово *нравится* подразумевает само собой это отсутствие соображений о выгоде).²⁰

С одной стороны, красота понимается как нечто мистическое и очень возвышенное, но, к сожалению, очень неопределенное и потому включающее в себя и философию, и религию, и самую жизнь, как это происходит у Шеллинга и Гегеля и у немецких и французских их последователей; или, с другой стороны, как оно и должно быть признано, по определению Канта и его последователей, красота есть только получаемое нами особого рода бескорыстное наслаждение. И тогда понятие красоты, хотя и кажется очень ясным, к сожалению также неточно, потому что расширяется в другую сторону, а именно — включает в себя и наслаждения от питья, еды, ощущения нежной кожи и т. п., как это признается у Гюйо, Кралика и др.

Правда, что, следя за развитием в эстетике учения о красоте, можно заметить, что сначала, со времени основания науки эстетики, преобладает метафизическое определение красоты, а что чем ближе к нашему времени, тем более и более выясняется опытное, в последнее время принимающее физиологический характер определение, так что встречаются даже такие эстетики, как Véron и Sully, пытающиеся совершенно обойтись без понятия красоты. Но такие эстетики имеют очень мало успеха,²⁰

и в большинстве как публики, так и художников и ученых твердо держится понятие красоты так, как оно определяется в большинстве эстетик, т. е. или как нечто мистическое или метафизическое, или как особого рода наслаждение.

Что же такое в сущности это понятие красоты, которого так упорно для определения искусства держатся люди нашего круга и времени?

Красотой в смысле субъективном мы называем то, что составляет нам известного рода наслаждение. В объективном же смысле красотой мы называем нечто абсолютно совершенное, вне нас существующее. Но так как узнаем мы вне нас существующее абсолютно совершенное и признаем его таковым только потому, что получаем от проявления этого абсолютно совершенного известного рода наслаждение, то объективное определение есть не что иное, как только иначе выраженное субъективное. В сущности и то и другое понимание красоты сводится к получаемому нами известного рода наслаждению, т. е. что мы признаем красотою то, что нам нравится, не вызывая в нас вождения. Казалось бы, при таком положении дела естественно было бы науке об искусстве не довольствоваться определением искусства, основанным на красоте, т. е. на том, что нравится, и искать общего, приложимого ко всем произведениям искусства определения, на основании которого можно бы было решать принадлежность или непринадлежность предметов к искусству. Но как может видеть читатель из приведенных мною выписок из эстетик и еще яснее из самих эстетических сочинений, если он потрудится прочитать их, такого определения нет. Все попытки определить абсолютную красоту саму в себе, как подражание природе, как целесообразность, как соответствие частей, симметрию, гармонию, единство в разнообразии и др., или ничего не определяют, или определяют только некоторые черты некоторых произведений искусства и далеко не покрывают всего того, что все люди всегда считали и теперь считают искусством.

Объективного определения красоты нет; существующие же определения, как метафизическое, так и опытное, сводятся к субъективному определению и, как ни странно сказать, к тому, что искусством считается то, что проявляет красоту; красота же есть то, что нравится (не возбуждая вождения). Многие эстетики чувствовали недостаточность и шаткость та-

кого определения и, чтобы обосновать его, спрашивали себя, почему — что нравится, и вопрос о красоте переводили на вопрос о вкусе, как это делали Гутчисон, Вольтер, Дидро и другие. Но все попытки определения того, что есть вкус, как может видеть читатель и из истории эстетики и из опыта, не могут привести ни к чему, и объяснения того, почему одно нравится одному и не нравится другому и наоборот, нет и не может быть. Так что вся существующая эстетика состоит не в том, чего можно бы ждать от умственной деятельности, называющей себя наукой, — именно в том, чтоб определить свойства и законы искусства или 10 прекрасного, если оно есть содержание искусства, или свойства вкуса, если вкус решает вопрос об искусстве и о достоинстве его, и потом на основании этих законов признавать искусством те произведения, которые подходят под эти законы, и откидывать те, которые не подходят под них, — а состоит в том, чтобы, раз признав известный род произведений хорошими, потому что они нам нравятся, составить такую теорию искусства, по которой все произведения, которые нравятся известному кругу людей, вошли бы в эту теорию. Существует художественный канон, по которому в нашем кругу любимые произведения при- 20 знаются искусством (Фидиас, Софокл, Гомер, Тициан, Рафаэль, Бах, Бетховен, Дант, Шекспир, Гёте и др.), и эстетические суждения должны быть таковы, чтобы захватить все эти произведения. Суждения о достоинстве и значении искусства, основанные не на известных законах, по которым мы считаем то или другое хорошим или дурным, а на том, совпадает ли оно с установленным нами канонам искусства, встречаются беспрепятственно в эстетической литературе. Читаю на-днях очень недурную книгу Фолькельта. Рассуждая о требованиях нрав- 30 ственного в произведениях искусства, автор прямо говорит, что предъявление требований нравственного к искусству неправильно, и в доказательство этого приводит то, что если бы допустить это требование, то Ромео и Джульетта Шекспира и Вильгельм Мейстер Гёте не подошли бы под определение хорошего искусства. А так как и то и другое входят в канон искусства, то требование это несправедливо. И потому надо найти такое определение искусства, при котором эти произведения подошли бы под него, и, вместо требования нравствен- ного, Фолькельт ставит основой искусства требование значи- тельного (Bedeutungsvolles).

Все существующие эстетики составлены по этому плану. Вместо того, чтобы дать определение истинного искусства и потом, судя по тому, подходит или не подходит произведение под это определение, судить о том, что есть и что не есть искусство, известный ряд произведений, почему-либо нравящихся людям известного круга, признается искусством, и определение искусства придумывается такое, которое покрывало бы все эти произведения. Замечательное подтверждение этого приема я встретил недавно еще в очень хорошей книге «История искусства XIX века» Мутера. Приступая к описанию прерафаэлитов, декадентов и символистов, уже принятых в канон искусства, он не только не решается осудить это направление, но усердно старается расширить свою раму так, чтобы включить в нее прерафаэлитов, и декадентов, и символистов, представляющихся ему законной реакцией против крайностей натурализма. Какие бы ни были безумства в искусстве, раз они приняты среди высших классов нашего общества, тотчас же вырабатывается теория, объясняющая и узаконяющая эти безумства, как будто никогда не было в истории эпох, в которые в известных, исключительных кругах людей не было принимаемо и одобряемо ложное, безобразное, бессмысленное искусство, не оставившее никаких следов и совершенно забытое впоследствии. А до какой степени может дойти бессмысленность и безобразие искусства, особенно когда оно знает, что оно считается, как в наше время, непогрешимым, мы видим по тому, что делается теперь в искусстве нашего круга.

Так что 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.

Для того, чтобы определить какую-либо человеческую деятельность, надо понять смысл и значение ее. Для того же, чтобы понять смысл и значение какой-либо человеческой деятельности, необходимо прежде всего рассматривать эту деятельность саму в себе, в зависимости от ее причин и последствий, а не по отношению только того удовольствия, которое мы от нее получаем.

Если же мы признаем, что цель какой-либо деятельности есть только наше наслаждение, и только по этому наслаждению определяем ее, то, очевидно, определение это будет ложно. Это самое и произошло в определении искусства. Ведь, разбирая

вопрос о пище, никому в голову не придет видеть значение пищи в том наслаждении, которое мы получаем от принятия ее. Всякий понимает, что удовлетворение нашего вкуса никак не может служить основанием определения достоинства пищи и что поэтому мы никакого права не имеем предполагать, что те обеды с каенским перцем, лимбургским сыром, алкоголем и т. п., к которым мы привыкли и которые нам нравятся, составляют самую лучшую человеческую пищу.

Точно так же и красота, или то, что нам нравится, никак не может служить основанием определения искусства, и ряд предметов, доставляющих нам удовольствие, никак не может быть образцом того, чем должно быть искусство.

Видеть цель и назначение искусства в получаемом нами от него наслаждении — всё равно, что приписывать, как это делают люди, стоящие на самой низшей степени нравственного развития (дикие, например), цель и значение пищи в наслаждении, получаемом от принятия ее.

Точно так же, как люди, считающие, что цель и назначение пищи есть наслаждение, не могут узнать настоящего смысла еды, так и люди, считающие целью искусства наслаждение, не могут узнать его смысла и назначения, потому что они приписывают деятельности, имеющей свой смысл в связи с другими явлениями жизни, ложную и исключительную цель наслаждения. Люди поняли, что смысл еды есть питание тела, только тогда, когда они перестали считать целью этой деятельности наслаждение. То же и с искусством. Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение. Признание целью искусства красоты или известного рода наслаждения, получаемого от искусства, не только не содействует определению того, что есть искусство, но, напротив, переводя вопрос в область совершенно чуждую искусству — в метафизические, психологические, физиологические и даже исторические рассуждения о том, почему такое-то произведение нравится одним, а такое не нравится или нравится другим, делает это определение невозможным. И как рассуждения о том, почему один любит грушу, а другой мясо, никак не содействует определению того, в чем состоит сущность питания, так и решение вопросов о вкусе в искусстве (к которому невольно сводятся рассуждения об искусстве) не только не содействует уяснению того, в чем состоит

та особенная человеческая деятельность, которую мы называем искусством, но делает это уяснение совершенно невозможным.

На вопрос о том, что такое то искусство, в жертву которому приносятся труды миллионов людей, самые жизни людские и даже нравственность, мы получили из существующих эстетик ответы, которые все сводятся к тому, что цель искусства есть красота, красота же познаётся наслаждением, получаемым от нее, и что наслаждение искусством есть хорошее и важное дело. Т. е. что наслаждение хорошо потому, что оно наслаждение.

¹⁰ Так что то, что считается определением искусства, вовсе и не есть определение искусства, а есть только уловка для оправдания как тех жертв, которые приносятся людьми во имя этого воображаемого искусства, так и эгоистического наслаждения и безнравственности существующего искусства. И потому-то, как ни странно это сказать, несмотря на горы книг, написанных об искусстве, точного определения искусства до сих пор не было сделано. Причиной этому то, что в основу понятия искусства положено понятие красоты.

V

²⁰ Что же такое искусство, если откинуть путающее всё дело понятие красоты? Последние и наиболее понятные определения искусства, независимые от понятия красоты, будут следующие: искусство есть возникшая еще в животном царстве от полового чувства и от склонности к игре деятельность (Шиллер, Дарвин, Спенсер), сопровождаемая приятным раздражением нервной энергии (Грант-Аллен). Это будет определение физиолого-эволюционное. Или: искусство есть проявление во вне, посредством линий, красок, жестов, звуков, слов, эмоций, испытываемых человеком (Véron). Это будет определение опытное. По ³⁰ самым последним определениям Sully искусство будет «the production of some permanent object or passing action, which is fitted not only to supply an active enjoyment to the producer, but to convey a pleasurable impression to a number of spectators or listeners quite apart from any personal advantage to be derived from». ¹

¹ [«производство некоторого пребывающего или переходящего предмета, способного не только доставлять деятельное удовольствие произ-

Несмотря на преимущество этих определений перед определениями метафизическими, основанными на понятии красоты, определения эти все-таки далеко не точны. Первое определение физиолого-эволюционное неточно потому, что оно говорит не о самой деятельности, составляющей сущность искусства, а о происхождении искусства. Определение же по физиологическому воздействию на организм человека неточно потому, что под его определение могут быть подведены многие другие деятельности человека, как это и происходит в новых эстетиках, в которых к искусству причисляют приготовление 10 красивых одежд и приятных духов и даже кушаний. Определение опытное, полагающее искусство в проявлении эмоций, неточно потому, что человек может проявить посредством линий, красок, звуков, слов свои эмоции и не действовать этим проявлением на других, и тогда это проявление не будет искусством.

Третье же определение Sully неточно потому, что под производство предметов, доставляющих удовольствие производителю и приятное впечатление зрителям или слушателям без выгоды для них, может быть подведено показывание фокусов, гимнастических упражнений и другие деятельности, которые 20 не составляют искусства, и, наоборот, многие предметы, впечатление от которых получается неприятное, как, например, мрачная, жестокая сцена в поэтическом описании или на театре, составляют несомненные произведения искусства.

Неточность всех этих определений происходит от того, что во всех этих определениях, так же как и в определениях метафизических, целью искусства ставится получаемое от него наслаждение, а не назначение его в жизни человека и человечества.

Для того, чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него, как на средство наслаждения, 30 а рассматривать искусство, как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой.

Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно, но еще и приятное впечатление известному количеству зрителей или слушателей совершенно независимо от какой-нибудь получаемой при этом личной выгоды.»]

менно с ним прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление.

Как слово, передающее мысли и опыты людей, служит средством единения людей, так точно действует и искусство. Особенность же этого средства общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства.

Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство.

Самый простой пример: человек смеется — и другому человеку становится весело; плачет — человеку, слышащему этот плач, становится грустно; человек горячится, раздражается, а другой, глядя на него, приходит в то же состояние. Человек высказывает своими движениями, звуками голоса бодрость, решительность или, напротив, уныние, спокойствие, — и настроение это передается другим. Человек страдает, выражая стонами и корчами свое страдание, — и страдание это передается другим; человек высказывает свое чувство восхищения, благоговения, страха, уважения к известным предметам, лицам, явлениям, — и другие люди заражаются, испытывают те же чувства восхищения, благоговения, страха, уважения к тем же предметам, лицам, явлениям.

Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства.

Если человек заражает другого и других прямо непосредственно своим видом или производимыми им звуками в ту самую минуту, как он испытывает чувство, заставляет другого человека зевать, когда ему самому зеваешь, или смеяться, или плакать, когда сам чему-либо смеется или плачет, или страдать, когда сам страдает, 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.

Так, самый простой случай: мальчик, испытавший, положим, страх от встречи с волком, рассказывает эту встречу и, для того, чтобы вызвать в других испытанное им чувство, изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес, свою без-

заботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т. п. Всё это, если мальчик вновь при рассказе переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их пережить всё, что и пережил рассказчик, — есть искусство. Если мальчик и не видал волка, но часто боялся его, и, желая вызвать чувство испытанного им страха в других, придумал встречу с волком и рассказывал ее так, что вызвал своим рассказом то же чувство в слушателях, какое он испытывал, представляя себе волка, — то это тоже искусство. Точно так же будет искусство то, когда человек, испытыв в действительности или в воображении ужас страдания или прелесть наслаждения, изобразил на полотне или мраморе эти чувства так, что другие заразились ими. И точно так же будет искусство, если человек испытал или вообразил себе чувство веселья, радости, грусти, отчаяния, бодрости, уныния и переходы этих чувств одного в другое и изобразил звуками эти чувства так, что слушатели заражаются ими и переживают их так же, как он переживал их.

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. Чувство самоотречения и покорности судьбе или Богу, передаваемое драмой; или восторга влюбленных, описываемое в романе; или чувство сладострастия, изображенное на картине; или бодрости, передаваемой торжественным маршем в музыке; или веселья, вызываемого пляской; или комизма, вызываемого смешным анекдотом; или чувство тишины, передаваемое вечерним пейзажем или убаюкивающей песней, — всё это искусство.

Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство.

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. 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.

Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах.

- 10 Как благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами, всякий человек может узнать всё то, что в области мысли сделало для него всё человечество, может в настоящем, благодаря способности понимать чужие мысли, стать участником деятельности других людей и сам, благодаря этой способности, может передать усвоенные от других и свои, возникшие в нем, мысли современникам и потомкам; так точно и благодаря способности человека заражаться посредством искусства чувствами других людей, ему делается доступно в области чувства всё то, что пережило до него человечество, де-
- 20 лаются доступны чувства, испытываемые современниками, чувства, пережитые другими людьми тысячи лет тому назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям.

Не будь у людей способности воспринимать все те переданные словами мысли, которые были передуманы прежде жившими людьми, и передавать другим свои мысли, люди были бы подобны зверям или Каспару Гаузеру.

Не будь другой способности человека — заражаться искусством, люди едва ли бы не были еще более дикими и, главное, разрозненными и враждебными.

- 36 И потому деятельность искусства есть деятельность очень важная, столь же важная, как и деятельность речи, и столь же распространенная.

Как слово действует на нас не только проповедями, речами и книгами, а всеми теми речами, которыми мы передаем друг другу наши мысли и опыты, так и искусство, в обширном смысле слова, проникает всю нашу жизнь, и мы только некоторые проявления этого искусства называем искусством, в тесном смысле этого слова.

- 40 Мы привыкли понимать под искусством только то, что мы читаем, слышим и видим в театрах, концертах и на выставках,

здания, статуи, поэмы, романы... Но всё это есть только самая малая доля того искусства, которым мы в жизни общаемся между собой. Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшений жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий. Всё это деятельность искусства. Так что называем мы искусством в тесном смысле этого слова не всю деятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выделяем из всей этой деятельности и которой придаем особенное значение. 10

Такое особенное значение придавали всегда все люди той части этой деятельности, которая передавала чувства, вытекающие из религиозного сознания людей, и эту-то малую часть всего искусства называли искусством в полном смысле этого слова.

Так смотрели на искусство люди древности: Сократ, Платон, Аристотель. Так же смотрели на искусство и пророки еврейские, и древние христиане; так же понималось оно и понимается магометанами и так же понимается религиозными людьми народа в наше время. 20

Некоторые учителя человечества, как Платон в своей «Республике», и первые христиане, и строгие магометане, и буддисты часто даже отрицали всякое искусство.

Люди, смотрящие так на искусство в противоположность нынешнему взгляду, по которому считается всякое искусство хорошим, как скоро оно доставляет наслаждение, считали и считают, что искусство, в противоположность слову, которое можно не слушать, до такой степени опасно тем, что оно заражает людей против их воли, что человечество гораздо меньше потеряет, если всякое искусство будет изгнано, чем если будет 30 допущено какое бы то ни было искусство.

Такие люди, отрицавшие всякое искусство, очевидно, были не правы, потому что отрицали то, чего нельзя отрицать, — одно из необходимых средств общения, без которого не могло бы жить человечество. Но не менее неправы люди нашего европейского цивилизованного общества, круга и времени, допуская всякое искусство, лишь бы только оно служило красоте, т. е. доставляло людям удовольствие.

Прежде боялись, как бы в число предметов искусства не попали предметы, развращающие людей, и запрещали его 40

всё. Теперь же только боятся, как бы не лишиться какого-нибудь наслаждения, даваемого искусством, и покровительствуют всякому. И я думаю, что последнее заблуждение гораздо грубее первого и что последствия его гораздо вреднее.

VI

Но как же могло случиться, что то самое искусство, которое в древности или только допускалось, или вовсе отрицалось, стало в наше время считаться делом всегда хорошим, если только оно доставляет удовольствие?

10 Случилось это по следующим причинам.

Оценка достоинства искусства, т. е. чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни. Определяется же благо и зло жизни тем, что называют религиями.

Человечество не переставая движется от низшего, более частного и менее ясного к высшему, более общему и более ясному пониманию жизни. И как во всяком движении, и в этом движении есть передовые: есть люди, яснее других понимающие смысл жизни, и из всех этих передовых людей всегда один, 20 более ярко, доступно, сильно — словом и жизнью — выразивший этот смысл жизни. Выражение этим человеком этого смысла жизни вместе с теми преданиями и обрядами, которые складываются обыкновенно вокруг памяти этого человека, и называется религией. 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. И потому только религии всегда служили и служат основанием оценки чувств людей. Если чувства приближают людей к тому идеалу, который 30 указывает религия, согласны с ним, не противоречат ему, — они хороши; если удаляют от него, не согласны с ним, противоречат ему, — они дурны.

Если религия полагает смысл жизни в почитании единого Бога и в исполнении того, что считается Его волей, как это было у евреев, то чувства, вытекающие из любви к этому Богу и Его закону, передаваемые искусством, — священная поэзия пророков, псалмов, повествование книги Бытия, — хорошее,

высокое искусство. Всё же, что противно этому, как передача чувств обожания чуждых богов и чувств, несогласных с законом Бога, будет считаться дурным искусством. Если же религия полагает смысл жизни в земном счастье, в красоте и силе, то передаваемые искусством радость и бодрость жизни будут считаться хорошим искусством; искусство же, передающее чувства изнеженности или уныния, будет дурным искусством, как это было признано у греков. Если смысл жизни в благе своего народа или в продолжении той жизни, которую вели предки, и в уважении к ним, то искусство, передающее чувства радости 18 жертвы личным благом для блага народа или для возвеличения предков и поддержания их преданий, будет считаться хорошим искусством; искусство же, выражающее чувства, противные этому, — дурным, как это было признано у римлян, у китайцев. Если смысл жизни в освобождении себя от уз животности, то искусство, передающее чувства, возвышающие душу и унижающие плоть, будет добрым искусством, как это считается у буддистов, и всё то, что передает чувства, усиливающие страсти тела, будет дурным искусством.

· Всегда, во всякое время и во всяком человеческом обществе 20 есть общее всем людям этого общества религиозное сознание того, что хорошо и что дурно, и это-то религиозное сознание и определяет достоинство чувств, передаваемых искусством. И потому у всех народов всегда искусство, передававшее чувства, вытекающие из общего людям этого народа религиозного сознания, признавалось хорошим и поощрялось; искусство же, передававшее чувства, несогласные с этим религиозным сознанием, признавалось дурным и отрицалось; всё же остальное огромное поле искусства, посредством которого люди общались между собою, не оценивалось вовсе и отрицалось только тогда, когда 30 оно было противно религиозному сознанию своего времени. Так это было у всех народов: у греков, у евреев, у индусов, египтян, китайцев; так это было и при появлении христианства.

Христианство первых времен признавало хорошими произведениями искусства только легенды, жития, проповеди, молитвы, песнопения, вызывавшие в людях чувства любви ко Христу, умиление перед его жизнью, желание следовать его примеру, отрешение от мирской жизни, смирение и любовь к людям; все же произведения, передававшие чувства личных 40

наслаждений, оно считало дурным, и потому отвергало всё языческое пластическое искусство, допуская пластические изображения только символические.

Так это было среди христиан первых веков, принявших учение Христа в его если не вполне истинном, то все-таки в неизвращенном, не языческом виде, в каком оно было принято впоследствии. Но кроме этих христиан, со времени огульного, по повелению властей, обращения народов в христианство, как это было при Константине, Карле Великом, Владимире, —
10 появилось другое, более близкое к язычеству, чем к учению Христа, церковное христианство. И это церковное христианство совершенно иначе, на основании своего учения, стало расценивать чувства людей и произведения искусства, передававшие их. Церковное христианство это не только не признавало основных и существенных положений истинного христианства — непосредственного отношения каждого человека к Отцу и вытекающего из этого братства и равенства всех людей и потому замены всякого рода насилия смирением и любовью, но, напротив, установив подобную языческой мифологии небесную
20 иерархию и поклонение ей, Христу, богородице, ангелам, апостолам, святым, мученикам и не только этим божествам, но и их изображениям, церковное христианство сущностью своего учения поставило слепую веру в церковь и в постановления ее.

Как ни чуждо было это учение истинному христианству, как ни низменно оно было не только в сравнении с истинным христианством, но и с мировоззрением таких римлян, как Юлиан, оно все-таки для варваров, принявших его, было учением более высоким, чем их прежние почитания богов, героев, добрых и злых духов. И потому учение это было религией для тех варваров, которые приняли его. И вот на основании этой-то религии расценивалось и искусство того времени; искусство, передававшее набожное почитание богородицы, Иисуса, святых, ангелов, слепую веру и покорность церкви, страх перед мучениями и надежду на блаженство загробной жизни, считалось хорошим; искусство же противное этому считалось всё дурным.

Учение, на основании которого возникло это искусство, было извращенное учение Христа; но искусство, возникшее на этом извращенном учении, было все-таки настоящее искусство, потому что соответствовало религиозному мировоззрению народа,
40 среди которого оно возникло.

Художники средних веков, живя той же основой чувств, религией, как и массы народа, передавая испытываемые ими чувства и настроения в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, поэзии, драме, были истинными художниками, и деятельность их, основываясь на высшем, доступном тому времени и разделяемом всем народом понимании, была хотя и низким для нашего времени, но все-таки истинным и общим всему народу искусством.

И так это было до того времени, пока не явилось в высших, богатых, более образованных сословиях европейского общества 10 сомнение в истинности того понимания жизни, которое выражалось церковным христианством. Когда же, после Крестовых походов, высшего развития папской власти и злоупотреблений ею, после ознакомления с мудростью древних, люди богатых классов, с одной стороны, увидели разумную ясность учения древних мудрецов, с другой стороны, увидели несоответствие церковного учения с учением Христа, люди этих высших, богатых классов потеряли возможность верить, как прежде, в церковное учение.

Если они по внешности и держались все-таки форм церков- 20 ного учения, они уже не могли верить в него и держались его только по инерции и ради народа, который продолжал слепо верить в учение церкви и который люди высших классов для своей выгоды считали необходимым поддерживать в этих верованиях. Так что церковное христианское учение в известное время перестало быть общим религиозным учением всего христианского народа; одни, — высшие сословия, те самые, в руках которых были власть, богатство и потому досуг и средства производить и поощрять искусство, — перестали верить в религиозное учение церкви, народ же продолжал слепо верить 30 в него.

Высшие сословия средних веков по отношению к религии очутились в том же положении, в котором находились образованные римляне пред появлением христианства, т. е. не верили более в то, во что верил народ; сами же не имели никакого верования, которое могли бы поставить на место отжившего и потерявшего для них значение церковного учения.

Разница была только в том, что тогда как для римлян, потерявших веру в своих богов императоров и домашних богов, нельзя уже ничего более извлечь из всей той сложной мифоло- 40

гии, которую они заимствовали от всех покоренных народов, и надо было принять совершенно новое мировоззрение, — людям средних веков, усомнившимся в истинах католического церковного учения, не нужно было искать нового учения. То учение христианское, которое они в извращенной форме исповедывали, как католическую церковную веру, настолько далеко вперед начертало путь человечеству, что им нужно было только откинуть те извращения, которые затемняли учение, открытое Христом, и усвоить его если не во всем, то хоть в малой (но
10 большей той, которая была усвоена церковью) части всего его значения. Это самое и сделано было отчасти не только реформацией Виклифа, Гуса, Лютера, Кальвина, но всем тем течением нецерковного христианства, представителями которого были с первых времен и павликиане, и богомилы, и потом вальденцы, и все другие не церковные христиане, так называемые сектанты. Но это могли сделать и сделали люди бедные, не властвующие. Только редкие из богатых и сильных, как Франциск Ассизский и другие, несмотря на то, что учение это разрушало их выгодное положение, принимали христианское учение в этом
20 его жизненном значении. Большинство же людей высших классов, хотя и потеряло уже в глубине души веру в церковное учение, не могло или не хотело этого сделать, потому что сущность того христианского мирозерцания, которое им предстояло усвоить, отрекшись от церковной веры, было учение о братстве и потому равенстве людей, а такое учение отрицало те преимущества, которыми они жили, в которых выросли, воспитались и к которым привыкли. Не веря в глубине души в то церковное учение, которое отжило свой век и не имело уже для них истинного смысла, и не в силах будучи принять истинное
30 христианство, люди этих богатых, властвующих классов — папы, короли, герцоги и все сильные мира — остались без всякой религии, только с внешними формами ее, которые они поддерживали, считая это для себя не только выгодным, но и необходимым, так как учение это оправдывало те преимущества, которыми они пользовались. В сущности же люди эти не верили ни во что, так же как ни во что не верили образованные римляне первых веков. А между тем в руках этих людей находились власть и богатство, и эти-то люди и поощряли искусство и руководили им. И вот среди этих-то людей стало вырастать искусство, расцениваемое уже не по тому, насколько оно выражает

чувства, вытекающие из религиозного сознания людей, а только по тому, насколько оно красиво; другими словами — насколько оно доставляет наслаждение.

Не будучи более в состоянии верить в церковную религию, обличавшую свою ложь, и не будучи в состоянии принять истинное христианское учение, отрицавшее всю их жизнь, богатые и властвующие люди эти, оставшись без всякого религиозного понимания жизни, невольно вернулись к тому языческому мировоззрению, которое полагает смысл жизни в наслаждении личности. И совершилось в высших классах то, что называется ¹⁰ «возрождением наук и искусств» и что в сущности есть не что иное, как не только отрицание всякой религии, но и признание ненужности ее.

Церковное, в особенности католическое, вероучение есть такая связанная система, которую нельзя изменять и исправлять, не разрушая всего. Как только возникло сомнение в непогрешимости пап, — а это сомнение возникло тогда у всех образованных людей, — так неизбежно возникло сомнение и в истинности католического предания. А сомнение в истинности предания разрушало не только папство и католичество, но и всю ²⁰ церковную веру со всеми ее догматами, божественностью Христа, воскресения, троицы, уничтожало авторитет писания, потому что писание признавалось священным только потому, что так решило предание.

Так что большинство людей высших классов того времени, даже папы и духовные лица, в сущности не верили ни во что. В церковное учение люди эти не верили потому, что видели его несостоятельность; признать же нравственное, общественное учение Христа, как его признавали Франциск Ассизский, Хельчицкий и большинство сектантов, они не могли, потому что такое ³⁰ учение разрушало их общественное положение. И люди эти остались без всякого религиозного мировоззрения. А не имея религиозного мировоззрения, люди эти не могли иметь никакого другого мерила расценки хорошего и дурного искусства, кроме личного наслаждения. Признав же мерилom добра наслаждение, т. е. красоту, люди высших классов европейского общества вернулись в своем понимании искусства к грубому пониманию первобытных греков, которое осудил уже Платон. И соответственно этому пониманию среди них и составила теория искусства. 40

VII

С тех пор как люди высших классов потеряли веру в церковное христианство, мерилom хорошего и дурного искусства стала красота, т. е. получаемое от искусства наслаждение, и соответственно этому взгляду на искусство составила сама собою среди высших классов и эстетическая теория, оправдывающая такое понимание, — теория, по которой цель искусства состоит в проявлении красоты. Последователи эстетической теории, в подтверждение истинности ее, утверждают то, что теория эта ¹⁰ изобретена не ими, что теория эта лежит в сущности вещей и признавалась еще древними греками. Но утверждение это совершенно произвольно и не имеет никакого другого основания, кроме того, что у древних греков по низкой степени, сравнительно с христианским, их нравственного идеала понятие добра (τὸ ἀγαθόν) не было еще резко отлечено от понятия красивого (τὸ καλόν).

Высшее совершенство добра, не только не совпадающее с красотой, но большею частью противоположное ей, которое ²⁰ знали евреи еще во времена Исаии и которое выражено вполне христианством, было неизвестно вообще грекам; они полагали, что прекрасное непременно должно быть и доброе. Правда, передовые мыслители, Сократ, Платон, Аристотель, чувствовали, что добро может не совпадать с красотой. Сократ прямо подчинял красоту добру; Платон, чтобы соединить оба понятия, говорил о духовной красоте; Аристотель требовал от искусства нравственного воздействия на людей (κάθαρσις), но все-таки даже и эти мыслители не могли вполне отрешиться от представления о том, что красота и добро совпадают.

И потому и в языке того времени стало употребляться ³⁰ ставное слово *καλοἰαγαθία* (красота-добро), означающее это соединение.

Греческие мыслители, очевидно, начинали приближаться к тому понятию добра, которое выражено буддизмом и христианством, и путались в установлении отношений добра и красоты. Суждения Платона о красоте и добре исполнены противоречий. Эту-то самую путаницу понятий и старались люди европейского мира, потерявшие всякую веру, возвести в закон и доказать, что это соединение красоты с добром лежит в самой сущности дела, что красота и добро должны совпадать,

что слово и понятие *καλοκάγνια*, имеющее смысл для грека, но не имеющее никакого смысла для христианина, составляет высший идеал человечества. На этом недоразумении была построена новая наука — эстетика. А чтобы оправдать эту новую науку, учение древних об искусстве было так перетолковано, чтобы казалось, что эта выдуманная наука — эстетика — существовала и у греков.

В сущности же рассуждения древних об искусстве совсем не похожи на наши. Так, Bénéard в своей книге об эстетике Аристотеля совершенно верно говорит: «Pour qui veut y regarder de près, la théorie du beau et celle de l'art sont tout à fait séparées dans Aristote, comme elles le sont dans Platon et chez leurs successeurs». ¹

И действительно, рассуждения древних об искусстве не только не подтверждают нашу эстетику, но скорее отрицают ее учение о красоте. А между тем во всех эстетиках, начиная от Шасслера до Найта (Knight), утверждается, что наука о прекрасном — эстетика — начата еще древними: Сократом, Платоном, Аристотелем, и продолжалась будто бы отчасти и у эпикурейцев и стоиков: у Сенеки, Плутарха и до Плотина; ²⁰ но что по какому-то несчастному случаю наука эта как-то вдруг исчезла в IV веке и в продолжение 1500 лет отсутствовала и возродилась только после 1500-летнего промежутка в Германии, в 1750 году, в учении Баумгартена.

После Плотина, говорит Шасслер, проходит 15 столетий, во время которых нет ни малейшего научного интереса к миру красоты и искусства. Эти полторы тысячи лет, говорит он, пропали для эстетики и для выработки ученого построения этой науки. ²

¹ [«При тщательном рассмотрении теории красоты и искусства будет ясно, что они совершенно разделены между собою, как у Аристотеля, так и у Платона и у их преемников».] Bénéard, «L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs», Paris, 1889, p. 28. [Бенар, «Эстетика Аристотеля и его приемников», Париж.]

² «Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunstphilosophischen Betrachtungen des Plato und Aristoteles und die des Plotins fällt, kann zwar auffällig erscheinen; dennoch kann man eigentlich nicht sagen, dass in dieser Zwischenzeit überhaupt von ästhetischen Dingen nicht die Rede gewesen, oder dass gar ein völliger Mangel an Zusammenhang zwischen den Kunstanschauungen des letztgenannten Philosophen und denen des essteren existire. Freilich wurde die von Aristoteles begründete

В сущности же ничего подобного нет. Наука эстетики, наука о прекрасном, никогда не исчезала и не могла исчезнуть, потому что ее никогда не было; было только то, что греки, точно так же, как и все люди, всегда и везде считали искусство, как и всякое дело, хорошим только тогда, когда искусство это служило добру (как они понимали добро), и дурным, когда оно было противно этому добру. Сами же греки были так мало нравственно развиты, что добро и красота им казались совпадающими, и на этом отсталом мировоззрении греков построена наука эстетики, выдуманная людьми XVIII века и специально обделанная в теорию Баумгартемом. У греков (как в этом может убедиться всякий, кто прочтет прекрасную книгу Bénard'a об Аристотеле

Wissenschaft in Nichts dadurch gefördert; immerhin aber zeigt sich in jener Zwischenzeit noch ein gewisses Interesse für ästhetische Fragen. Nach Plotin aber (die wenigen, ihm in der Zeit nahestehenden Philosophen, wie Longin, Augustin u. s. w. kommen, wie wir gesehen, kaum in Betracht, und schliessen sich übrigens in ihrer Anschauungsweise an ihn an), vergehen nicht fünf, sondern fünfzehn Jahrhunderte, in denen von irgend einem wissenschaftlichen Interesse für die Welt des Schönen und der Kunst nichts zu spüren ist.

«Diese anderthalbtausend Jahre, innerhalb deren der Weltgeist durch die mannigfachsten Kämpfe hindurch zu einer völlig neuen Gestaltung des Lebens sich durcharbeitete, sind für die Aesthetik, hinsichtlich des weiteren Ausbaus dieser Wissenschaft, verloren».

«Критische Geschichte der Aesthetik» von Max Schassler. Berlin, 1872, стр. 253, § 25.

[«Пробел в пять столетий, отделяющий эстетические взгляды Платона и Аристотеля от взглядов Плотина, кажется удивительным. Однако нельзя утверждать, что в этот промежуток времени совершенно не было речи об эстетических вопросах, или что существует абсолютное отсутствие связи во взглядах на искусство последующих философов с взглядами первых. Если основанная Аристотелем наука в полной мере и не развивалась дальше, то все же некоторый интерес к эстетическим вопросам имел место. Однако после Плотина (о немногих следующих за ним по времени философах, о Лонгине, Августине и др., едва ли стоит упоминать, да они и примыкают к нему по своим взглядам) прошло не пять, а пятнадцать столетий, на протяжении которых не видно какого-либо заметного следа научного интереса к эстетическим вопросам.

Эти полтора тысячелетия, в течение которых мировой дух выработал в разнообразной борьбе совершенно новые формы жизни, не дали ничего для эстетики, в смысле ее дальнейшего научного развития».

«Критическая история эстетики» Макса Шасслера, Берлин, 1872, стр. 253, § 25.]

и его последователях и Walter'a о Платоне) никогда не было никакой науки эстетики.

Эстетические теории и самое название этой науки возникли около 150 лет тому назад среди богатых классов христианского европейского мира, одновременно у разных народов: итальянцев, голландцев, французов, англичан. Основателем же, учредителем ее, приведшим ее в научную, теоретическую форму, был Баумгартен.

Со свойственною немцам внешнею педантическою обстоятельностью и симметричностью он придумал и изложил эту удивительную теорию. И ничья теория, несмотря на свою поразительную неосновательность, не пришлась так по вкусу культурной толпе и не принята была с такою готовностью и таким отсутствием критики. Теория эта так пришлась по вкусу людям высших классов, что до сих пор, несмотря на свою совершенную произвольность и недоказанность своих положений, повторяется и учеными, и неучеными как что-то несомненное и само собою разумеющееся.

*Habent sua fata libelli pro capite lectoris*¹ — и так же и еще больше *habent sua fata* отдельные теории от того состояния заблуждения, в котором находится общество, среди и ради которого придуманы эти теории. Если теория оправдывает то ложное положение, в котором находится известная часть общества, то, как бы ни была неосновательна теория и даже очевидно ложна, она воспринимается и становится верою этой части общества. Такова, например, знаменитая, ни на чем не основанная теория Мальтуса о стремлении населения земного шара к увеличению в геометрической, а средств пропитания в арифметической прогрессии, и вследствие этого о перенаселении земного шара; такова же выросшая на Мальтусе теория борьбы за существование и подбора, как основания прогресса человечества. Такова же теперь столь распространенная теория Маркса о неизбежности экономического прогресса, состоящего в поглощении всех частных производств капитализмом. Как ни безосновательны такого рода теории и как ни противны они всему тому, что известно человечеству и сознается им, как ни очевидно безнравственны они, — теории эти принимаются на веру без критики и проповеваются с страстным увле-

¹ [Книги имеют свою судьбу по разумению читателей]

чением, иногда веками, до тех пор, пока не уничтожатся те условия, которые они оправдывают, или не сделается слишком очевидной нелепость проповедуемых теорий. Такова же и эта удивительная теория баумгартеновской троицы, Добра, Красоты и Истины, по которой оказывается, что самое лучшее, что может сделать искусство народов, проживших 1800-летнюю христианскую жизнь, состоит в том, чтобы идеалом своей жизни избрать тот, который имел 2000 лет тому назад полудикий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший наготу человеческого тела и строивший приятные на вид здания. Все эти несообразности никем не замечаются. Ученые люди пишут длинные туманные трактаты о красоте, как одном из членов эстетической троицы: красоты, истины и добра. Das Schöne, das Wahre, das Gute—Le Beau, le Vrai, le Bon — с заглавными буквами повторяется и философами, и эстетиками, и художниками, и частными людьми, и романистами, и фельетонистами, и всем кажется, что, произнося эти сакраментальные слова, они говорят о чем-то вполне определенном и твердом, — таком, на чем можно основывать свои суждения. В сущности же слова эти не только не имеют никакого определенного смысла, но мешают тому, чтобы придать существующему искусству какой-нибудь определенный смысл, и нужны только для того, чтобы оправдать то ложное значение, которое мы приписываем искусству, передающему всякого рода чувства, как только эти чувства доставляют нам удовольствие.

Стоит только отрешиться на время от привычки считать эту троицу столь же истинной, как и троицу религиозную, и спросить себя о том, что мы все всегда разумеем под тремя словами, составляющими эту троицу, чтобы несомненно убедиться в совершенной фантастичности соединения этих трех совершенно различных и, главное, несоизмеримых по значению слов и понятий в одно.

Добро, красота и истина ставятся на одну высоту, и все эти три понятия признаются основными и метафизическими. Между тем в действительности нет ничего подобного.

Добро есть вечная, высшая цель нашей жизни. Как бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, т. е. к Богу.

Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом.

Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет всё остальное.

Красота же, если мы не довольствуемся словами, а говорим о том, что понимаем, — красота есть не что иное, как то, что нам нравится.

Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему, так как добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий.

Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся¹⁰ от добра. Я знаю, что на это всегда говорят о том, что красота бывает нравственная и духовная, но это только игра слов, потому что под красотой духовной или нравственной разумеется не что иное, как добро. Духовная красота, или добро, большею частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему.

Что же касается до истины, то еще менее можно приписать этому члену воображаемой троицы не только единство с добром или красотой, но даже какое-либо самостоятельное существование.²⁰

Истиной мы называем только соответствие выражения или определения предмета с его сущностью, или со всеобщим, всех людей, пониманием предмета. Что же общего между понятиями красоты и истины, с одной стороны, и добра — с другой?

Понятие красоты и истины не только не понятия, равные добру, не только не составляют одной сущности с добром, но даже не совпадают с ним.

Истина есть соответствие выражения с сущностью предмета и потому есть одно из средств достижения добра, но сама по себе истина не есть ни добро, ни красота и даже не совпадает³⁰ с ними.

Так, например, Сократ и Паскаль, да и многие другие, считали познания истины о предметах ненужных несогласными с добром. С красотой же истина не имеет даже ничего общего и большею частью противоположна ей, потому что истина, большею частью разоблачая обман, разрушает иллюзию, главное условие красоты.

И вот произвольное соединение этих трех несоизмеримых и чуждых друг другу понятий в одно послужило основанием той удивительной теории, по которой стерлось совершенно раз-⁴⁰

личие между хорошим, передающим добрые чувства, и дурным, передающим злые чувства, искусством; и одно из низших проявлений искусства, искусство только для наслаждения, — то, против которого предостерегали людей все учителя человечества, — стало считаться самым высшим искусством. И искусство стало не тем важным делом, которым оно и предназначено быть, а пустой забавой праздных людей.

VIII

Но если искусство есть человеческая деятельность, имеющая 10 целью передавать людям те высшие и лучшие чувства, до которых дожили люди, то как же могло случиться, чтобы человечество известный, довольно длинный период своей жизни — с тех пор как люди перестали верить в церковное учение и до нашего времени — прожило без этой важной деятельности, а на место ее довольствовалось ничтожною деятельностью искусства, доставляющего только наслаждение?

Для того, чтоб ответить на этот вопрос, надо прежде всего поправить обычную ошибку, которую делают люди, приписывая 20 нашему искусству значение истинного общечеловеческого искусства. Мы так привыкли наивно считать не только кавказскую породу самой лучшей породой людей, но и англосаксонскую расу, если мы англичане или американцы, и германскую, если мы немцы, и галло-латинскую, если мы французы, и славянскую, если мы русские, что мы, говоря о нашем искусстве, вполне убеждены, что наше искусство есть не только истинное, но и лучшее и единственное искусство. Но ведь наше искусство не только не есть единственное искусство, как Библия считалась прежде единственной книгой, но даже не есть искусство всего христианского человечества, а только искусство очень малого 30 отдела этой части человечества. Можно было говорить о народном еврейском, греческом, египетском и теперь можно говорить о китайском, японском, индийском искусстве, общем всему народу. Такое общее всему народу искусство было в России до Петра и было в европейских обществах до XIII, XIV веков; но с тех пор, как люди высших классов европейского общества, потеряв веру в церковное учение, не приняли истинного христианства и остались без всякой веры, нельзя уже говорить об

искусстве высших классов христианских народов, подразумевая под этим всё искусство. С тех пор, как высшие сословия христианских народов потеряли веру в церковное христианство, искусство высших классов отделилось от искусства всего народа, и стало два искусства: искусство народное и искусство господское. И потому ответ на вопрос о том, каким образом могло случиться то, чтобы человечество прожило известный период времени без настоящего искусства, заменяя его искусством, служащим одному наслаждению, состоит в том, что прожило без истинного искусства не всё человечество и даже не значительная часть его, а только высшие классы христианского европейского общества, и то очень сравнительно короткий период времени: от начала возрождения и реформации до последнего времени.

И последствием этого отсутствия истинного искусства оказалось то самое, что и должно было быть: разращение того класса, который пользовался этим искусством. Все запутанные, непонятные теории искусства, все ложные и противоречивые суждения о нем, главное — то самоуверенное коснение нашего искусства на своем ложном пути, — всё это происходит от этого вошедшего в общее употребление и принимаемого за несомненную истину, но поразительного по своей очевидной неправде утверждения, что искусство наших высших классов есть всё искусство, истинное, единственное всемирное искусство. Несмотря на то, что утверждение это, совершенно тождественное с утверждениями религиозных людей разных исповеданий, считающих, что их религия есть единственная истинная религия, совершенно произвольно и явно несправедливо, оно спокойно повторяется всеми людьми нашего круга с полной уверенностью в его непогрешимости.

Искусство, которым мы обладаем, есть всё искусство, настоящее, единственное искусство, а между тем не только две трети человеческого рода, все народы Азии, Африки, живут и умирают, не зная этого единственного высшего искусства, но, мало этого, в нашем христианском обществе едва ли одна сотая всех людей пользуется тем искусством, которое мы называем *всем* искусством; остальные же 0,99 наших же европейских народов поколениями живут и умирают в напряженной работе, никогда не вкусив этого искусства, которое притом таково, что если бы они и могли воспользоваться им, то ничего не по-

няли бы из него. Мы, по исповедуемой нами теории эстетики, признаем, что искусство есть или одно из высших проявлений Идеи, Бога, Красоты, или есть высшее духовное наслаждение; кроме того, мы признаем, что все люди имеют равные права если уже не на материальные, то на духовные блага, а между тем 0,99 наших европейских людей, поколение за поколением, живут и умирают в напряженном труде, необходимом для производства нашего искусства, не пользуясь им, и мы все-таки спокойно утверждаем, что искусство, которое мы производим, есть настоя-
10 щее, истинное, единственное, всё искусство.

На замечание о том, что если наше искусство есть истинное искусство, то весь народ должен бы был пользоваться им, обыкновенно возражают тем, что если теперь не все пользуются существующим искусством, то в этом виновато не искусство, а ложное устройство общества; что можно представить себе в будущем то, что труд физический будет отчасти заменен машинами, отчасти облегчен правильным распределением его и что работа для произведения искусства будет чередоваться; что нет надобности одним постоянно сидеть под сценой, дви-
20 гая декорации, поднимать машины и работать фортепиано и валторны, и набирать и печатать книги, а что и те, которые всё это работают, могут работать малое число часов в день, в свободное же время пользоваться всеми благами искусства.

Так говорят защитники нашего исключительного искусства, но я думаю, что они сами не верят в то, что говорят, потому что они не могут не знать и того, что наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство, —
30 и того, что только при условии напряженного труда рабочих, специалисты — писатели, музыканты, танцоры, актеры — могут доходить до той утонченной степени совершенства, до которой они доходят, и могут производить свои утонченные произведения искусства, и что только при этих условиях может быть утонченная публика, ценящая эти произведения. Освободите рабов капитала, и нельзя будет производить такого утонченного искусства.

Но если и допустить недопустимое, что могут быть найдены такие приемы, при которых искусством — тем искусством,
40 которое у нас считается искусством — будет возможно поль-

зоваться всему народу, то представляется другое соображение, по которому теперешнее искусство не может быть всем искусством, а именно то, что оно совершенно непонятно для народа. Прежде писали произведения поэтические на латинском языке, но теперешние произведения искусства так же непонятны народу, как если бы они были писаны по-санскритски. На это обыкновенно отвечают тем, что если народ теперь не понимает этого нашего искусства, то это доказывает только его неразвитость, что точно то же было со всяким новым шагом искусства. Сначала не понимали его, а потом привыкали 10 к нему.

«Так же будет с теперешним искусством: оно будет понятно, когда весь народ станет таким же образованным, как и мы, люди высших классов, производящие наше искусство», говорят защитники нашего искусства. Но утверждение это, очевидно, еще более несправедливо, чем первое, потому что мы знаем, что большинство произведений искусства высших классов, которые, как разные оды, поэмы, драмы, кантаты, пасторали, картины и т. п., восхищали людей высших классов своего времени, никогда потом и не были поняты, ни оценены большими массами, 20 а как были, так и остались забавой богатых людей того времени, только для них имевшей значение; отсюда можно заключить, что то же будет и с нашим искусством. Когда же в доказательство того, что народ со временем поймет наше искусство, приводят то, что некоторые произведения так называемой классической поэзии, музыки, живописи, прежде не нравившиеся массам, после того, как их со всех сторон предлагают этим массам, начинают им нравиться, то это доказывает только то, что толпу, да еще городскую, наполовину испорченную, всегда было легко приучить, извратив ее вкус, к какому хотите искус- 30 ству. Кроме того, искусство это производится не этой толпой и не ею избирается, а усиленно навязывается ей в тех публичных местах, в которых искусство доступно ей. Для огромного большинства всего рабочего народа наше искусство, недоступное ему по своей дороговизне, чуждо ему еще и по самому содержанию, передавая чувства людей, удаленных от свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни. То, что составляет наслаждение для человека богатых классов, непонятно, как наслаждение, для рабочего человека и не вызывает в нем никакого чувства или вызывает чувства совершенно об- 40

ратные тем, которые оно вызывает у человека праздного и пресыщенного. Так, например, чувства чести, патриотизма, влюбления, составляющие главное содержание теперешнего искусства, вызывают в человеке трудовом только недоумение и презрение или негодование. Так что, если бы даже в свободное от трудов время большинству рабочего народа дали возможность увидеть, прочесть, услышать, как это делается отчасти в городах, в картинных галереях, народных концертах, книгах, всё то, что составляет цвет теперешнего искусства, то рабочий народ
10 в той мере, в которой он рабочий, а не перешел уже отчасти в разряд извращенных праздностью людей, ничего не понял бы из нашего утонченного искусства, а если бы и понял, то большая часть того, что он понял бы, не только не возвысила бы его душу, но развратила бы ее. Так что для людей думающих и искренних не может быть никакого сомнения в том, что искусство высших классов и не может никогда сделаться искусством всего народа. И потому, если искусство есть важное дело, духовное благо, необходимое для всех людей, как религия (как это любят говорить поклонники искусства), то оно должно быть доступно всем
20 людям. Если же оно не может сделаться искусством всего народа, то одно из двух: или искусство не есть то важное дело, каким его выставляют, или то искусство, которое мы называем искусством, не есть важное дело.

Дилемма эта не разрешима, и потому умные и безнравственные люди смело разрешают ее отрицанием одной стороны ее, именно — права народных масс на пользование искусством. Люди эти прямо высказывают то, что лежит в сущности дела, а именно то, что участниками и пользователями высоко-прекрасного (по их понятиям), т. е. наивысшего наслаждения
30 искусством, могут быть только «schöne Geister», избранные, как называли это романтики, или «сверх-человеки», как называют это последователи Ницше; остальные же, грубое стадо, неспособное испытывать этих наслаждений, должно служить высоким наслаждениям этой высшей породы людей. Люди, высказывающие такие взгляды, по крайней мере не притворяются и не хотят соединить несоединимого, а прямо признают то, что есть, а именно то, что искусство наше есть только искусство одних высших классов. Так в сущности и понималось и понимается искусство всеми людьми, занятыми искусством в нашем
40 обществе.

IX

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. И из всей огромной области искусства выделилось и стало называться искусством то, что доставляет наслаждение людям известного круга.

Не говоря о тех последствиях нравственных, которые имело ¹⁰ для европейского общества такое выделение из всей области искусства, и признание важным искусством того, что не заслуживало этой оценки, это извращение искусства ослабило и довело почти до уничтожения и самое искусство. Первым последствием этого было то, что искусство лишилось свойственного ему бесконечно разнообразного и глубокого религиозного содержания. Вторым последствием было то, что оно, имея в виду только малый круг людей, потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно; и третьим, главным, то, что оно перестало быть искренно, а стало выдуманно и рассудочно. ²⁰

Первое последствие — обеднение содержания — совершилось потому, что истинное произведение искусства есть только то, которое передает чувства новые, не испытанные людьми. Как произведение мысли есть только тогда произведение мысли, когда оно передает новые соображения и мысли, а не повторяет то, что известно, точно так же и произведение искусства только тогда есть произведение искусства, когда оно вносит новое чувство (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни. Только поэтому и чувствуются так сильно детьми, юношами произведения искусства, в первый раз передающие ³⁰ им не испытанные еще ими чувства.

Так же сильно действует на людей взрослых и совершенно новое, еще никем не выраженное чувство. Источника этих чувств и лишило себя искусство высших классов, оценивая чувства не соответственно религиозному сознанию, а степенью доставляемого наслаждения. Нет ничего более старого и избитого, чем наслаждение; и нет ничего более нового, как чувства, возникающие на религиозном сознании известного времени. Оно и не может быть иначе: наслаждение человека имеет пре-

дел, поставленный ему его природой; движение же вперед человечества, — то самое, что выражается религиозным сознанием, не имеет пределов. При каждом шаге вперед, который делает человечество, — а шаги эти совершаются через всё большее и большее уяснение религиозного сознания, — испытываются людьми всё новые и новые чувства. И потому только на основании религиозного сознания, показывающего высшую степень понимания жизни людей известного периода, и могут возникать новые, не испытанные еще людьми, чувства. Из религиозного

10 сознания древнего грека вытекали действительно новые и важные и бесконечно разнообразные для греков чувства, выраженные и Гомером, и трагиками. То же самое было и для еврея, достигшего до религиозного сознания единобожия. Из этого сознания вытекали все те новые и важные чувства, выраженные пророками. То же самое было и для средневекового человека, веровавшего в церковную общину и в небесную иерархию, то же для человека нашего времени, усвоившего себе религиозное сознание истинного христианства, — сознание братства людей.

20 Разнообразие чувств, вытекающих из религиозного сознания, бесконечно, и все они новы, потому что религиозное сознание есть не что иное, как указание нового творящегося отношения человека к миру, тогда как чувства, вытекающие из желания наслаждения, не только ограничены, но давным-давно изведаны и выражены. И потому безверие высших европейских классов привело их к самому бедному, по содержанию, искусству.

Обеднение содержания искусства высших классов усилилось еще тем, что, перестав быть религиозным, искусство перестало быть и народным, и тем еще более уменьшило круг чувств,

30 которые оно передавало, так как круг чувств, переживаемых людьми властвующими, богатыми, не знающими труда поддержания жизни, гораздо меньше, беднее и ничтожнее чувств, свойственных рабочему народу.

Люди нашего кружка, эстетики, обыкновенно думают и говорят противное. Помню, как писатель Гончаров, умный, образованный, но совершенно городской человек, эстетик, говорил мне, что из народной жизни после «Записок охотника» Тургенева писать уже нечего. Всё исчерпано. Жизнь рабочего народа казалась ему так проста, что после народных рассказов Турге-

40 нева описывать там было уже нечего. Жизнь же богатых лю-

дей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой от того, что его не любят. И ему казалось, что в этой области нет конца разнообразию. И мнение это о том, что жизнь рабочего народа бедна содержанием, а наша жизнь, праздных людей, полна интереса, разделяется очень многими людьми нашего круга. Жизнь трудового человека с его бесконечно разнообразными формами труда и связанными с ними опасностями на море и под землю, с его путешествиями, общением с хозяевами, начальниками, товарищами, с людьми других исповеданий и народностей, с его борьбою с природой, дикими животными, с его отношениями к домашним животным, с его трудами в лесу, в степи, в поле, в саду, в огороде, с его отношениями к жене, детям, не только как к близким, любимым людям, но как к сотрудникам, помощникам, заменителям в труде, с его отношениями ко всем экономическим вопросам, не как к предметам умствования или тщеславия, а как к вопросам жизни для себя и семьи, с его гордостью самодовления и служения людям, с его наслаждениями 20 от отдыха, со всеми этими интересами, проникнутыми религиозным отношением к этим явлениям, — нам, не имеющим этих интересов и никакого религиозного понимания, нам эта жизнь кажется однообразной в сравнении с теми маленькими наслаждениями, ничтожными заботами нашей жизни не труда и не творчества, но пользования и разрушения того, что сделали для нас другие. Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: 30 к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов.

Прежде, при самом начале выделения исключительного искусства высших классов от народного искусства, главным содержанием искусства было чувство гордости. Так это было во время ренессанса и после него, когда главным сюжетом произведений искусства было восхваление сильных: пап, королей, герцогов. Писались оды, мадригалы, их восхваляющие, кантаты, гимны; писались их портреты и лепились их статуи в раз- 40

ных возвеличивающих их видах. Потом всё больше и больше стал входить в искусство элемент половой похоти, который сделался теперь необходимым условием всякого (за самыми малыми исключениями, а в романах и драмах и без исключения) произведения искусства богатых классов.

Еще позднее вступило в число чувств, передаваемых новым искусством, третье чувство, составляющее содержание искусства богатых классов: именно — чувство тоски жизни. Чувство это в начале нынешнего века выражалось только исключительными людьми: Байроном, Леопарди, потом Гейне, в последнее время сделалось модным и стало выражаться самыми пошлыми и обыкновенными людьми. Совершенно справедливо говорит французский критик Doumic, что главный характер произведений новых писателей — «c'est la lassitude de vivre, le mépris de l'époque présente le regret d'un autre temps aperçu à travers l'illusion de l'art, le goût du paradoxe, le besoin de se singulariser, une aspiration de raffinés vers la simplicité, l'adoration enfantine du merveilleux, la séduction malade de la rêverie, l'ébranlement des nerfs, surtout l'appel exaspéré de la sensualité»¹ («Les jeunes», René Doumic).¹ И действительно, из этих трех чувств чувственность, как самое низкое чувство, доступное не только всем людям, но и всем животным, составляет главный предмет всех произведений искусства нового времени.

От Боккаччио до Марселя Прево все романы, поэмы, стихотворения передают непременно чувства половой любви в разных ее видах. Прелюбодейние есть не только любимая, но и единственная тема всех романов. Спектакль — не спектакль, если в нем под каким-нибудь предлогом не появляются оголенные сверху или снизу женщины. Романсы, песни — это всё выражение похоти в разных степенях опоэтизирования.

Большинство картин французских художников изображают женскую наготу в разных видах. Во французской новой литературе едва ли есть страница или стихотворение, в котором не описывалась бы нагота и раза два не употреблялось ксати и

¹ [«Усталость жизни, презрение к настоящему времени, сожаление о времени прежнем, рассматриваемом сквозь иллюзии искусства, пристрастие к парадоксам, потребность выделиться, стремление утонченных людей к простоте, детское восхищение перед чудесным, болезненный соблазн мечтаний, распатанность нервов, а главное же — отчаянный призыв к чувственности» («Молодые», Рене Думик).]

некстати излюбленное понятие и слово «пи».¹ Есть такой писатель René de Gourmont,² которого печатают и считают талантливым. Чтобы иметь понятие о новых писателях, я прочел его роман «Les chevaux de Diomède».³ Это есть под ряд подробное описание половых общений, которые имел какой-то господин с разными женщинами. Нет страницы без разжигающих похоть описаний. То же самое в книге, имевшей успех, Pierre Louis «Aphrodite»,⁴ то же в недавно попавшейся мне книге Huysmans «Certains»,⁵ которая должна быть критикой живописцев; то же за самыми редкими исключениями во всех французских романах. Это всё произведения людей, больных эротической манией. Люди эти, очевидно, убеждены, что так как их вся жизнь сосредоточилась, вследствие их болезненного состояния, на размазывании половых мерзостей, то и вся жизнь мира сосредоточена на том же. Этим же больным эротической манией людям подражает весь художественный мир Европы и Америки.

Так что вследствие безверия и исключительности жизни богатых классов искусство этих классов обеднело содержанием и свелось всё к передаче чувств тщеславия, тоски жизни и, главное, половой похоти.

20

Х

Вследствие безверия людей высших классов искусство этих людей стало бедно по содержанию. Но кроме того, становясь всё более и более исключительным, оно становилось вместе с тем всё более и более сложным, вычурным и неясным.

Когда художник всенародный — такой, каким бывали художники греческие или еврейские пророки, сочинял свое произведение, то он, естественно, стремился сказать то, что имел сказать, так чтобы произведение его было понято всеми людьми. Когда же художник сочинял для маленького кружка людей,³⁰ находящегося в исключительных условиях, или даже для одного лица и его придворных, для папы, кардинала, короля, герцога,

¹ [«нагота».]

² [Рене де Гурмон,]

³ [«Лошади Диомеда».]

⁴ [Пьер Луи, «Афродита»,]

⁵ [Гюисманс, «Некие»,]

королевы, для любовницы короля, то он естественно старался только о том, чтобы подействовать на этих знакомых ему, находящихся в определенных, известных ему условиях, людей. И этот более легкий способ вызывания чувства невольно увлекал художника к тому, чтобы выражаться неясными для всех и понятными только для посвященных намеками. Во-первых, таким способом можно было сказать больше, а во-вторых, такой способ выражения заключал в себе даже некоторую особенную прелесть туманности для посвященных. Способ выражения этот, проявлявшийся в эфемизме, в мифологических и исторических напоминаниях, входил всё более и более в употребление, и в последнее время дошел до своих, кажется, крайних пределов в искусстве так называемого декадентства. В последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некрасноречивость.

Théophile Gautier¹ в своем предисловии к знаменитым «Fleurs du mal»² говорит, что Бодлер сколькo возможно изгонял из поэзии красноречие, страсть и правду, слишком верно переданную — «l'éloquence, la passion et la vérité calquée trop exactement».

И Бодлер не только высказывал это, но и доказывал это как своими стихами, так тем более прозой в своих «Petits poèmes en prose»,³ смысл которых надо угадывать как ребусы и большинство которых остаются неразгаданными.

Следующий за Бодлером поэт, тоже считающийся великим, Верлен, написал даже целый «Art poétique»,⁴ в котором советует писать вот как:

30 De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aille point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise

¹ [Геофилъ Готье]

² [«Цветы зла»]

³ [«Маленькие поэмы в прозе»,]

⁴ [«Искусство поэзии»,]

Оù l'Indécis au Précis se joint.

.....
.....

И дальше:

De la musique encore et toujours,
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sente qu'il fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thym.
Et tout le reste est littérature.¹

10

Следующий же за этими двумя, считающийся самым значительным из молодых, поэт Малларме прямо говорит, что прелесть стихотворения состоит в том, чтобы угадывать его смысл, что в поэзии должна быть всегда загадка:

«Je pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de *la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer — voilà le rêve*. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.

¹ [Музыки прежде всего, и для этого предпочитай Нечетное, более неопределенное и более растворимое в арии, без всего такого, что в ней весит или утверждает.

И надо также, чтобы ты не допускал в выборе слов какой-нибудь ошибки. Нет ничего дороже пьяной песни, где Неопределенное соединяется с Определенным.

.....
Музыки еще и всегда, чтобы твой стих был чем-то окрыленным, чтобы чувствовалось, что он истекает из души, уходящей к иным небесам, к иной любви.

Пусть будет стих твой замороженным, рассеянным в порывах утреннего ветра, который веет благоуханьем мяты и тимьяна... Остальное же всё — литература.]

....Si un être d'une intelligence moyenne et d'une préparation littéraire insuffisante ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. *Il doit y avoir toujours énigme en poésie*, et c'est le but de la littérature; il n'y en a pas d'autre, — d'évoquer les objets» («Enquête sur l'évolution littéraire», Jules Huret, p. 60—61).¹

Так что между новыми поэтами темнота возведена в догмат, как это совершенно верно говорит французский критик Думик, не признающий еще истинности этого догмата.

10 «Il serait temps aussi de finir, — говорит он, — avec cette fameuse théorie de l'obscurité que la nouvelle école a élevée en effet à la hauteur d'un dogme» («Les jeunes», études et portraits par René Doumic).²

Но не одни французские писатели думают так.

Так думают и действуют поэты и всех других национальностей: и немцы, и скандинавы, и итальянцы, и русские, и англичане; так думают все художники нового времени во всех родах искусства: и в живописи, и в скульптуре, и в музыке. Опираясь на Ницше и Вагнера, художники нового времени полагают, что
20 им не нужно быть понятыми грубыми массами, им достаточно вызвать поэтические состояния наилучше воспитанных людей: «best nurtured men», как говорит английский эстетик.

¹ [«Я думаю, что нужно, чтобы был только намек. Созерцание предметов, образы, зарождающиеся из мечтаний, вызванных этими предметами, — в этом пение. Парнасцы, те берут вещи вполне и показывают их; поэты в них недостает тайны; они лишают умы той пленительной радости, которая состоит в том, что они думают, что они сами создают. Назвать предмет — значит уничтожить три четверти наслаждения поэта, состоящего в счастье постепенного угадывания; внушение — в этом идеал.

Настоящее употребление этой тайны — в этом состоит символ: мало-помалу вызывать предмет для того, чтобы показать душевное состояние, или, наоборот, выбрать предмет и выделить из него душевное состояние посредством ряда загадок.

....Если существо умственно ограниченное и недостаточно литературно подготовленное открывает случайно такого рода книгу и хочет наслаждаться ею, то тут недоразумение, надо поставить вещи на подобающее им место. В поэзии должна быть всегда загадка, в этом цель литературы; нет никакой другой, как вызывание образов» («Исследование литературной эволюции», Жюль Гюре).]

² [«Уже настало время покончить с этой пресловутой теорией неясности, которую новая школа возводит на высоту догмы» («Молодые», этюды и портреты Рене Думика).]

Для того, чтобы то, что я говорю, не представилось голословным, приведу здесь хоть некоторые образцы французских, шедших впереди этого движения, поэтов. Поэтам этим имя легион.

Я выбрал французских новых писателей потому, что они ярче других выражают новое направление искусства и большинство европейцев подражают им.

Кроме тех, которых имена считаются уже знаменитыми, как-то: Бодлер, Верлен, некоторые имена этих поэтов следующие: Jean Moreas, Charles Maurice, Henri de Régnier, Charles Vignier, Adrien Romaille, René Ghil, Maurice Maeterlinck, C. Albert Aurier, 10 René de Gourmont, St. Pol Roux le Magnifique, Georges Rodenbach, le comte Robert de Montesquiou Fézansac.¹ Это символисты и декаденты. Потом идут маги: Joséphin Peladan, Paul Adam, Jules Bois, M. Papus² и др.

Кроме этих, есть еще 141 писатель, которых перечисляет Думик в своей книге.

Вот образцы тех из этих поэтов, которые считаются лучшими. Начинаю с самого знаменитого, признанного великим человеком, достойным памятника, — Бодлера. Вот, например, его стихотворение из его знаменитых «Fleurs du mal».

20

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues,
Qui séparent mes bras des immensités bleues.
Je m'avancé à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux.
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!³

30

¹ [Жан Мореас, Шарль Морис, Анри де Ренье, Шарль Винье, Адриен Ромайль, Рене Гиль, Морис Метерлинк, С. Альберт Орье, Рене де Гурмон, Сен Поль Ру ле Манифик, Жорж Роденбах, граф Роберт де Монтескью Фезансак.]

² [Жозеф Пеладан, Поль Адан, Жюль Буа, М. Папюс]

³ [Я боготворю тебя наравне с ночным небосводом, о сосуд скорби, о великая молчальница, и тем больше люблю тебя, прекрасная, что ты меня бежишь и что тебя, краса моих ночей, я представляю себе иронически набирающей мии, которые отделяют мои руки от голубых безмерностей. Я иду в атаку и устремляюсь на штурм, как сонмище червей на мертвое тело. И я нежно люблю, о зверь неумолимый и жестокий, вплоть до того холода, которым ты для меня еще прекраснее!]

Вот другое того же Бодлера:

Duellum.

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont élaboussé l'air de lueurs et de sang.

— Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

10 Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse,
Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
— O fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés!

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces
Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,
Et leur peau fleurira l'aridité de ronces.

— Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!
Roulons y sans remords, amazone inhumaine,
Afin d'éterniser l'adeur de notre haine! ¹

20 Для того, чтобы быть точным, я должен сказать, что в сборнике
есть стихотворения менее непонятные, но нет ни одного, кото-
рое было бы просто и могло бы быть понято без некоторого
усилия, — усилия, редко вознагражденного, так как чувства,
передаваемые поэтом, и нехорошие, и весьма низменные
чувства.

Выражены же эти чувства всегда умышленно оригинально
и нелепо. Преднамеренная темнота эта особенно заметна в прозе,
где автор мог бы говорить просто, если бы хотел.

Вот пример из его «Petits poèmes en prose». Первая пьеса
«L'étranger».

¹ [Д у э л ь.

Два воина набежали один на другого; их оружие забрызгало воздух
сверканиями и кровью. Эти игры, эти бряцания железом суть брань из-
за девицы, добычи кричащей любви.

Мечи сокрушены! как наша юность, дорогая! Но зубы, острые ногти
мстят скоро за меч и предательский клинжал.

О безумство сердец, созревшее в силу уязвленной любви!

В овраг, часто посещаемый леопардами и ягуарами, наши скатились
герои, зло сжимая друг друга, и кожа их расцветит сухой терновник.

Эта бездна есть ад наших многочисленных друзей! Скатимся туда без
угрызений, жестокая амазонка, для того чтобы увековечить пыл нашей
ненависти!]

L'étranger.

— Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, des: ton père, ta mère, ton frère ou ta soeur?

— Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.

— Tes amis?

— Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu' à ce jour inconnu.

— Ta patrie?

— J'ignore sous quelle latitude elle est située.

— La beauté?

10

— Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

— L'or?

— Je le hais, comme vous haïssez Dieu.

— Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

— J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages!..¹

Пьеса «La soupe et les nuages»² должна, вероятно, изображать непонятость поэта даже тою, кого он любит. Вот эта пьеса.

«Ma petite folle bien-aimée me donnait à diner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes²⁰ architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais à travers ma contemplation: — «Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts».

¹ [Незнакомец.

— Кого любишь ты, загадочный человек: отца или мать, брата или сестру?

— У меня нет ни отца, ни матери, ни сестры, ни брата.

— Твоих друзей?

— Вы употребили слово, смысл которого мне оставался до сих пор неизвестен.

— Твою родину?

— Я не знаю, на каком градусе широты она находится.

— Красоту?

— Я охотно любил бы ее, если б она была богиня и бессмертна.

— Золото?

— Я ненавижу его, как вы ненавидите бога.

— Эй! что же ты любишь, странный незнакомец?

— Я люблю облака... облака, проходящие там... чудесные облака!..]

² [«Суп и облака»]

Et tout-à-coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait: — «Allez-vous bientôt manger votre soupe, s... b... de marchand de nuages?»¹

Как ни искусственно это произведение, с некоторым усилием можно догадаться, что хотел сказать им автор, но есть пьесы совершенно непонятные, для меня, по крайней мере.

Вот, например, «Le Galant tireur», смысла которой я не мог ¹⁰ понять совершенно.

Le Galant tireur.

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour *tuer* le Temps.

Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun? — Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle femme, à cette mystérieuse femme, à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

²⁰ Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé: l'une d'elle s'enfonça même dans le plafond, et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: «Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien! cher ange, *je me figure que c'est vous*». Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrationnelle femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueu-
³⁰ sement la main, il ajouta:

¹ [«Моя маленькая возлюбленная сумасбродка подавала мне обед, а через открытое окно столовой я наблюдал движущиеся строения, которые бог творит из паров, чудесные здания неосязаемого. И я говорил себе совершая:

«Все эти фантазмагории почти так же прекрасны, как глаза моей возлюбленной красавицы, этой маленькой, чудовищной сумасбродки с зелеными глазами».

И вдруг меня кто-то жестоко ударил кулаком в спину, и я услышал хриплый и пленительный голос, голос истеричный и как бы осипший от водки, голос моей дорогой, маленькой возлюбленной, который говорил:

«Скоро ли вы будете есть ваш суп, с... с... торговец облаками?»]

«Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon addressel»¹

Произведения другой знаменитости, Верлена, не менее вычурны и не менее непонятны. Вот, например, 1-я из отдела «Ariettes oubliées».²

Вот эта первая ariette:³

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.

(*Favart.*)

C'est l'extase langoureuse.
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.
O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susure,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux
Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,

10

20

¹ [В е ж л и в ы й с т р е л о к .

Когда карета проезжала через лес, он велел ее остановить возле тира, говоря, что ему приятно бы было выстрелить несколько пуль, чтоб *убить* Время.

Убить это чудовище, не есть ли это самое обычное и законное занятие всякого? — И он любезно подал руку своей дорогой, прелестной и отвратительной супруге, этой таинственной женщине, которой он обязан столькими удовольствиями, столькими скорбями и, может быть, большой долей своего гения.

Несколько пуль ударились далеко от назначенной цели: одна из них даже засела в потолок; и так как милое создание безумно смеялось над неловкостью своего супруга, он резко повернулся к ней и сказал: «Наблюдайте за этой куклой, там направо, которая дерет кверху нос и принимает презрительный вид. Так вот, дорогой мой ангел, я себе представляю, что это вы». И он закрыл глаза и дал выстрел. Кукла была обезглавлена.

Тогда, склоняясь перед своей дорогой, прелестной и отвратительной женой, своей неизбежной и беспощадной Музой, и целуя ей почтительно руку, он прибавил:

«Ах, мой дорогой ангел, как я вам благодарен за мою удачу!»]

² [«Забутые песенки».]

³ [песенка]

Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas.¹

Какой это choeur des petites voix? и какой cri doux l'herbe agitée expire? И какой смысл имеет всё — остается для меня совершенно непонятно.

А вот другая ariette:

10 Dans l'interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.
Le ciel est de cuivre,
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Comme des nuées
Flottent gris les chênes
Des forêts prochaines
Parmi les buées.
20 Ce ciel est de cuivre,
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Corneille poussive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres,
Quoi donc vous arrive?
Dans interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
30 Luit comme du sable.²

[¹ Ветер в долине прекращает свое дыхание.

(Фавар.)

Это — томный экстаз, это — страстная усталость, это — вся дрожь лесов, объятых ветром, это — в серых ветках хор маленьких голосов.

О слабый прохладный ропот! Это чирикает и жужжит, это походит на нежный крик, который выдыхает беспокойная трава... Ты сказала б: под крутящейся водою глухое погромыхивание камней.

Эта душа плачет в сонной жалобе, наша, не правда ли? Моя, скажи, и твоя, которая тихо изливается кроткою песнею в этот теплый вечер.]

² [В бесконечной скуке равнины снег ненадежный блестит, как песок. Медное небо без всякого мерцания. Кажется, что луна то живет, то умирает. Как тучи, плывут мутно дубы ближайших рощ среди тумана. Медное небо без всякого мерцания. Кажется, что луна то живет, то умирает. Хриплая ворона и вы, тощие волки, в лютые зимы что с вами делается? В бесконечной скуке равнины снег ненадежный блестит, как песок.]

Как это в медном небе живет и умирает луна, и как это снег блестит как песок? Всё это уже не только непонятно, но, под предлогом передачи настроения, набор неверных сравнений и слов.

Кроме этих искусственных и неясных стихотворений, есть понятные, но зато уже совершенно плохие и по форме, и по содержанию стихотворения. Таковы все стихотворения по заглавию «La Sagesse».¹ В этих стихотворениях самое большое место занимают очень плохие выражения самых пошлых католических и патриотических чувств. В них есть, например, такие ¹⁰ строфы:

Je ne veux plus penser qu'à ma mère Marie,
Siège de la sagesse et source de pardons,
Mère de France aussi de qui nous attendons
Inébranlablement l'honneur de la patrie. ²

Прежде чем привести примеры из других поэтов, не могу не остановиться на удивительной знаменитости этих двух стихотворцев, Бодлера и Верлена, признанных теперь великими поэтами. Каким образом французы, у которых были Chénier, Musset, Lamartin, а главное Hugo, у которых недавно еще были ²⁰ так называемые парнасцы: Leconte de Lisle, Sully Prud'homme³ и др., могли приписать такое значение и считать великими этих двух стихотворцев, очень неискusstvenных по форме и весьма низких и пошлых по содержанию? Миросозерцание одного, Бодлера, состоит в возведении в теорию грубого эгоизма и замене нравственности неопределенным, как облака, понятием красоты, и красоты непременно искусственной. Бодлер предпочитал раскрашенное женское лицо натуральному, и металлические деревья и минеральное подобие воды — натуральным.

Миросозерцание другого поэта, Верлена, состоит из дряблой ³⁰ распушенности, признания своего нравственного бессилия, и, как спасение от этого бессилия, самого грубого католического идолопоклонства. Оба притом не только совершенно лишены наивности, искренности и простоты, но оба преисполнены искусственности, оригинальничанья и самомнения. Так что

¹ [«Мудрость».]

² [Я хочу думать только о матери Марии, — средоточии мудрости и источнике отпущений, матери Франции, от которой и мы непоколебимо ожидаем чести для родины.]

³ [Шенье, Мюссе, Ламартин, Гюго, Леконт де Лиль, Сюлли Прюдом]

в наименее плохих их произведениях видишь больше г-на Бодлера или Верлена, чем то, что они изображают. И эти два плохие стихотворца составляют школу и ведут за собою сотни последователей.

Объяснение этого явления только одно: то, что искусство того общества, в котором действуют эти стихотворцы, не есть серьезное, важное дело жизни, а только забава. Забава же всякая прискучивает при всяком повторении. Для того, чтобы сделать прискучивающую забаву опять возможной, надо как-нибудь обновить ее: прискучил бостон — выдумывается вист; прискучил вист — придумывается преферанс; прискучил преферанс — придумывается еще новое и т. д. Сущность дела остается та же, только формы меняются. Так и в этом искусстве: содержание его, становясь всё ограниченнее и ограниченнее, дошло, наконец, до того, что художникам этих исключительных классов кажется, что всё уже сказано и нового ничего уже сказать нельзя. И вот, чтоб обновить это искусство, они ищут новые формы.

Бодлер и Верлен придумывают новую форму, при этом подновляя ее еще неупотребительными до сих пор порнографическими подробностями. И критика и публика высших классов признает их великими писателями.

Только этим объясняется успех не только Бодлера и Верлена, но и всего декадентства.

Есть, например, стихотворения Малларме и Метерлинка, не имеющие никакого смысла и несмотря на это или, может быть, вследствие этого печатаемые не только в десятках тысяч отдельных изданий, но и в сборниках лучших произведений молодых поэтов.

30 Вот, например, сонет Малларме:

(«Pan», 1895, № 1.)

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu
Quel sépulcral naufrage (tu
Le soir, écume, mais y brave)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu.
Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute,

40

Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.¹

Стихотворение это — не исключение по непонятности. Я читал несколько стихотворений Малларме. Все они так же лишены всякого смысла.

А вот образец другого знаменитого из современных поэта, три песни Метерлинка. Выписываю тоже из журнала «Pan», 1895 г., № 2.

10

Quand il est sorti
(J'entendis la porte)
Quand il est sorti
Elle avait souri.
Mais quand il rentra
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre était là...
Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...
On est venu dire
(Mon enfant, j'ai peur)
On est venu dire
Qu'il allait partir...
Ma lampe allumée
(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumée
Me suis approchée...
A la première porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la première porte,
La flamme a tremblé...
A la seconde porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la seconde porte,

20

30

¹ [Под давящей тучей замолк бас лавы и базальта, как рабские отголоски плохо звучащей трубы.]

Какое погребальное кораблекрушение (умолк вечер, но пена еще сильна) уничтожает последним среди обломков лишенную парусов мачту!

Или это не что иное как неистовая нужда в какой-то высокой погибели, — вся пучина, которая с тщетно распростертыми крыльями, влачащаяся в белых космах, скупо затопит младенческое чрево сирены.]

La flamme a parlé...
 A la troisième porte,
 (Mon enfant, j'ai peur)
 A la troisième porte
 La lumière est morte...
 Et s'il revenait un jour
 Que faut-il lui dire?
 Dites-lui qu'on l'attendit
 Jusqu'à s'en mourir...
 10 Et s'il interroge encore
 Sans me reconnaître,
 Parlez-lui comme un soeur,
 Il souffre peut-être...
 Et s'il demande où vous êtes
 Que faut-il répondre?
 Donnez-lui mon anneau d'or
 Sans rien lui répondre...
 Et s'il veut savoir pourquoi
 La salle est déserte?
 20 Montrez-lui la lampe éteinte
 Et la porte ouverte...
 Et s'il m'interroge alors
 Sur la dernière heure?
 Dites-lui que j'ai souri
 De peur qu'il ne pleure...¹

Кто вышел, кто пришел, кто рассказывает, кто умер?

Прошу читателя не полениться прочесть выписанные мною в прибавлении I-м образцы более известных и ценимых молодых

¹ [Когда он вышел (дверь слышу я), но когда он опять вошел (лампу услышала я), но когда он опять вошел, другая была там... И я увидала смерть (душу его услышала я), и я увидала смерть, которая ждет его еще...]

Пришли сказать (дитя, мне страшно), пришли сказать, что он собирается уезжать... С зажженной лампой (дитя, мне страшно), с зажженной лампой я подошла... У первой двери (дитя, мне страшно), у первой двери пламя задрожало... У второй двери (дитя, мне страшно), у второй двери пламя заговорило... У третьей двери (дитя, мне страшно), у третьей двери свет погас.

Если бы он когда-нибудь вернулся, что ему надо сказать? Скажите ему, что его ждали до самой смерти... А если б он, меня не узнавая, стал расспрашивать, говорите с ним, как сестра, он страдает, может быть... А если он спросит, где вы, что ему надо ответить? Дайте ему мое золотое кольцо, ничего ему не отвечая... Если же он захочет узнать, почему зала пуста? Покажите ему потухшую лампу и отворенную дверь... А если он тогда меня спросит о последнем часе? Скажите ему, что я улыбалась, боясь, чтоб он не заплакал...]

поэтов: Griffin, Régnier, Moreas и Montesquiou.¹ Это необходимо для того, чтобы составить себе ясное понятие о настоящем положении искусства и не думать, как думают многие, что декадентство есть случайное, временное явление.

Для того, чтобы избежать упрека в подборе худших стихотворений, я выписал во всех книгах то стихотворение, какое попадалось на 28-й странице.

Все стихотворения этих поэтов одинаково непонятны или понятны только при большом усилии и то не вполне.

Таковы же и все произведения тех сотен поэтов, из которых 10 я выписал несколько имен. Такие же стихотворения печатаются у немцев, скандинавов, итальянцев, у нас, русских. И таких произведений печатается и набирается если не миллионы, то сотни тысяч экземпляров (некоторые расходятся в десятках тысяч). Для набора, печатания, составления, переплета этих книг потрачены миллионы и миллионы рабочих дней, я думаю не меньше, чем сколько потрачено на постройку большой пирамиды. Но этого мало: то же происходит во всех других искусствах, и миллионы рабочих дней тратятся на произведения столь же непонятных предметов в живописи, музыке, 20 драме.

Живопись не только не отстает в этом от поэзии, но идет впереди нее. Вот выписка из дневника любителя живописи, посетившего в 1894 г. выставки Парижа:

«Был сегодня на 3-х выставках: символистов, импрессионистов и неоимпрессионистов. Добросовестно и старательно смотрел на картины, но опять то же недоумение и под конец возмущение. Первая выставка Camille Pissaro² самая еще понятная, хотя рисунка нет, содержания нет и колорит самый невероятный. Рисунок так неопределенен, что иногда не поймешь, 30 куда повернута рука или голова. Содержание большею частью «effets»: effet de brouillard, effet du soir, soleil couchant.³ Несколько картин с фигурами, но без сюжета.

«В колорите преобладает ярко-синяя и ярко-зеленая краска. И в каждой картине свой основной тон, которым вся картина как бы обрызгана. Например, в пастушке, стерегущей гусей,

¹ [Гриффин, Ренье, Мореас и Монтескью.]

² [Камилл Писсаро]

³ [эффект тумана, эффект вечера, заходящее солнце.]

основной тон *vert de gris*¹ и везде попадаются пятнышки этой краски: на лице, волосах, руках, платье. В той же галлерее «Durand Ruel» другие картины *Puvis de Chavannes*, *Manet*, *Monet*, *Renoir*, *Sisley*² — это всё импрессионисты. Один — не разобрал имени — что-то похожее на *Redon* — написал синее лицо в профиль. Во всем лице только и есть этот синий тон с белилами. У Писсаро акварель вся сделана точками. На первом плане корова вся разноцветными точками написана. Общего тона не уловишь, как ни отходи или не приближайся. Оттуда
10 пошел смотреть символистов. Долго смотрел, не расспрашивая никого и стараясь сам догадаться в чем дело, — но это свыше человеческого соображения. Одна из первых вещей бросилась мне в глаза — деревянный *haut-relief*,³ безобразно исполненный, изображающий женщину (голую), которая двумя руками выжимает из двух сосков потоки крови. Кровь течет вниз и переходит в лиловые цветы. Волосы сперва спущены вниз, потом подняты вверх, где превращаются в деревья. Статуя выкрашена в сплошную желтую краску, волосы — в коричневую.

«Потом картина: желтое море, в нем плавает не то корабль,
20 не то сердце, на горизонте профиль с ореолом и с желтыми волосами, которые переходят в море и теряются в нем. Краски на некоторых картинах положены так густо, что выходит не то живопись, не то скульптура. Третье еще менее понятное: мужской профиль, пред ним пламя и черные полосы — пиявки, как мне потом сказали. Я спросил, наконец, господина, который там находился, что это значит, и он объяснил мне, что статуя это символ, что она изображает «*La terre*»,⁴ плавающее сердце в желтом море — это «*Illusion*»,⁵ а господин с пиявками — «*Le mal*».⁶ Тут же несколько импрессионистских картин: при-
30 митивные профили с каким-нибудь цветком в руке. Однотонно, не нарисовано и или совершенно неопределенно, или обведено широким черным контуром».

Это было в 94 году; теперь направление это еще сильнее определилось: Бёклин, Штук, Клингер, Саша Шнейдер и др.

¹ [серовато-зеленый]

² [Пювис де Шаван, Мане, Моне, Ренуар, Сислей]

³ [горельеф,]

⁴ [«Земля»,]

⁵ [«Обман»,]

⁶ [«Зло».]

То же происходит и в драме. Представляется то архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов и вследствие этого лезет на крышу построенного им дома и оттуда летит торчмя головой вниз; или какая-то непонятная старуха, выводящая крыс, по непонятным причинам уводит поэтического ребенка в море и там топит его; или какие-то слепые, которые, сидя на берегу моря, для чего-то повторяют всё одно и то же; или какой-то колокол, который слетает в озеро и там звонит.

То же происходит и в музыке, в том искусстве, которое, ¹⁰ казалось, должно бы быть более всех всем одинаково понятно.

Знакомый вам и пользующийся известностью музыкант садится за фортепиано и играет вам, по его словам, новое произведение свое или нового художника. Вы слушаете странные громкие звуки и удивляетесь гимнастическим упражнениям пальцев и ясно видите, что композитор желает внушить вам, что произведенные им звуки — поэтические стремления души. Вы видите его намерение, но чувства вам не сообщается никакого, кроме скуки. Исполнение продолжается долго, или, ²⁰ по крайней мере, так вам кажется, очень долго, потому что вы, ничего ясно не воспринимая, невольно вспоминаете слова А. Карра: «Plus ça va vite, plus ça dure longtemps». ¹ И вам приходит в голову, не мистификация ли это, не испытывает ли вас исполнитель, кидая куда попало руками и пальцами по клавишам, надеясь, что вы попадетесь и будете хвалить, а он засмеется и признается, что только хотел испытать вас. Но когда, наконец, кончается и, потный и взволнованный, очевидно ожидающий похвал, музыкант встает от фортепиано, вы видите, что всё это было серьезно. ³⁰

То же самое происходит и во всех концертах с произведениями Листа, Вагнера, Берлиоза, Брамса и новейшего Рихарда Штрауса и бесчисленного количества других, которые не переставая сочиняют оперу за оперой, симфонию за симфонией, пьесу за пьесой.

То же самое происходит и в области, где, казалось бы, трудно быть непонятным, — в области романа и повести.

¹ [«Чем быстрее это идет, тем дольше это длится».]

Вы читаете «Là-bas» Huysmans'a ¹ или рассказы Киплинга, или «L'annonciateur» Villiers de l'Isle Adam'a ² из его «Contes cruels» ³ и др., и всё это для вас не только «abscons» (новое новых писателей слово), но совершенно непонятно и по форме, и по содержанию. Таков, например, сейчас появляющийся в «Revue blanche» роман «Terre Promise» E. Morel ⁴ и также большинство новых романов: слог очень размашистый, чувства как будто возвышенные, но никак нельзя понять, что, где и с кем происходит.

10 И таково всё молодое искусство нашего времени.

Люди первой половины нашего века — ценители Гёте, Шиллера, Мюссе, Гюго, Диккенса, Бетховена, Шопена, Рафаэля, Винчи, Микель-Анджело, Де-Лароша, ничего не понимая в этом новейшем искусстве, часто прямо причисляют произведения этого искусства к безвкусному безумию и хотят игнорировать его. Но такое отношение к новому искусству совершенно неосновательно, потому что, во-первых, это искусство всё более и более распространяется и уже завоевало себе твердое место в обществе, — такое же, какое завоевал себе романтизм в 20 30-х годах; во-вторых, и главное, потому, что если можно судить так о произведениях позднейшего, так называемого декадентского, искусства только потому, что мы их не понимаем, то ведь есть огромное количество людей — весь рабочий народ, да и многие из нерабочего народа, — которые точно так же не понимают те произведения искусства, которые мы считаем прекрасными: стихи наших любимых художников: Гёте, Шиллера, Гюго, романы Диккенса, музыку Бетховена, Шопена, картины Рафаэля, Микель-Анджело, Винчи и др.

30 Если я имею право думать, что большие массы народа не понимают и не любят того, что я признаю несомненно хорошим, потому что они не развились достаточно, то я не имею права отрицать и того, что я могу не понимать и не любить новых произведений искусств потому только, что я недостаточно развит, чтобы понимать их. Если же я имею право сказать, что я не понимаю с большинством единомышленных со мною людей произведений нового искусства потому только, что там нечего

¹ [«Там — внизу» Гюисманса]

² [«Благовеститель» Вилье де Лиль Адава]

³ [«Жестокие рассказы»]

⁴ [«Обетованная земля» Е. Мореля]

понимать и что это дурное искусство, то точно с тем правом может еще большее большинство, вся рабочая масса, не понимающая того, что я считаю прекрасным искусством, сказать, что то, что я считаю хорошим искусством, есть дурное искусство и что там нечего понимать.

Особенно ясно я увидал несправедливость осуждения нового искусства, когда раз при мне один поэт, сочиняющий непонятные стихи, с веселою самоуверенностью смеялся над непонятною музыкой, и скоро после этого музыкант, сочиняющий непонятные симфонии, с такою же самоуверенностью смеялся над 18 непонятными стихами. Осуждать новое искусство за то, что я, человек воспитания первой половины века, не понимаю его, я не имею права и не могу; я могу только сказать, что оно непонятно для меня. Единственное преимущество того искусства, которое я признаю, перед декадентским, состоит в том, что это, мною признаваемое, искусство понятно несколько большему числу людей, чем теперешнее.

Из того, что я привык к известному исключительному искусству и понимаю его, а не понимаю более исключительного, я не имею никакого права заключить, что это, мое искусство, 20 и есть самое настоящее, а то, которое я не понимаю, есть не настоящее, а дурное; из этого я могу заключить только то, что искусство, становясь всё более и более исключительным, становилось всё более и более непонятным, для всё большего и большего количества людей и в этом своем движении к большей и большей непонятности, на одной из ступеней которой я нахожусь с своим привычным искусством, дошло до того, что оно понимается самым малым числом избранных и что число этих избранных — всё уменьшается и уменьшается.

Как только искусство высших классов выделилось из все- 30 народного искусства, так явилось убеждение о том, что искусство может быть искусством и вместе с тем быть непонятно массам. А как только было допущено это положение, так неизбежно надо было допустить, что искусство может быть понятным только для самого малого числа избранных и, наконец, только для двух или одного — лучшего своего друга — самого себя. Так и говорят прямо теперешние художники: «я творю и понимаю себя, а если кто не понимает меня, тем хуже для него».

Утверждение о том, что искусство может быть хорошим искусством, а между тем быть непонятным большому количе- 40

ству людей, до такой степени несправедливо, последствия его до такой степени пагубны для искусства и вместе с тем так распространено, так въелось в наше представление, что нельзя достаточно разяснять всю несообразность его.

Нет ничего обыкновеннее, как то, чтобы слышать про мнимые произведения искусства, что они очень хороши, но что очень трудно понять их. Мы привыкли к такому утверждению, а между тем сказать, что произведение искусства хорошо, но непонятно, всё равно, что сказать про какую-нибудь пищу, ¹⁰ что она очень хороша, но люди не могут есть ее. Люди могут не любить гнилой сыр, протухлых рябчиков и т. п. кушаний, ценимых гастрономами с извращенным вкусом, но хлеб, плоды хороши только тогда, когда они нравятся людям. То же и с искусством: извращенное искусство может быть непонятно людям, но хорошее искусство всегда понятно всем.

Говорят, что самые лучшие произведения искусства таковы, что не могут быть поняты большинством и доступны только избранным, подготовленным к пониманию этих великих произведений. Но если большинство не понимает, то надо растолковать ²⁰ ему, сообщить ему те знания, которые нужны для понимания. Но оказывается, что таких знаний нет, и растолковать произведения нельзя, и потому те, которые говорят, что большинство не понимает хороших произведений искусства, не дают разяснений, а говорят, что для того, чтобы понять, надо читать, смотреть, слушать еще и еще раз те же произведения. Но это значит не разяснять, а приучать. А приучить можно ко всему и к самому дурному. Как можно приучить людей к гнилой пище, к водке, табаку, опиуму, так можно приучить людей к дурному искусству, что собственно и делается.

³⁰ Кроме того, нельзя говорить, что большинство людей не имеет вкуса для оценки высших произведений искусства. Большинство всегда понимало и понимает то, что и мы считаем самым высоким искусством: художественно простые повествования библии, притчи Евангелия, народную легенду, сказку, народную песню все понимают. Почему же большинство вдруг лишилось способности понимать высокое в нашем искусстве?

Про речь можно сказать, что она прекрасна, но непонятна тем, которые не знают языка, на котором она произнесена. Речь, произнесенная по-китайски, может быть прекрасна и ⁴⁰ оставаться для меня непонятною, если я не знаю по-китайски,

но произведение искусства тем и отличается от всякой другой духовной деятельности, что его язык понятен всем, что оно заражает всех без различия. Слезы, смех китайца заражат меня точно так же, как смех, слезы русского, точно так же и живопись и музыка и поэтическое произведение, если оно переведено на понятный мне язык. Песня киргиза и японца хотя и слабее, чем самого киргиза и японца, но трогает меня. Так же трогает меня японская живопись и индейская архитектура и арабская сказка. Если меня мало трогает песня японца и роман китайца, то не потому, что я не понимаю этих произведений; 10 а потому, что я знаю и приучен к предметам искусства более высоким, а никак не потому, что это искусство выше меня. Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем. История Иосифа, переведенная на китайский язык, трогает китайцев. История Сакиа-Муни трогает нас. Такие же есть здания, картины, статуи, музыка. И потому если искусство не трогает, то нельзя говорить, что это происходит от непонимания зрителем и слушателем, а можно и должно заключить из этого только то, что это или дурное искусство, или вовсе не искусство. 20

Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей приготовления и известной последовательности знаний (так что нельзя учить тригонометрии человека, не знающего геометрии), что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования, что прелесть картины, звуков, образов заражает всякого человека, на какой бы он ни находился степени развития.

Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждений. Обыкновенно, получая истинно художественное 30 впечатление, получающему кажется, что он это знал и прежде, но только не умел высказать.

И таким было всегда хорошее, высшее искусство: Илиада, Одиссея, история Иакова, Исаака, Иосифа, и пророки еврейские, и псалмы, и евангельские притчи, и история Сакиа-Муни, и гимны Ведов — передают очень высокие чувства и, несмотря на то, вполне понятны нам теперь, образованным и необразованным, и были понятны тогдашним, еще менее, чем наш рабочий народ, образованным людям. Говорят о непонятности. Но если искусство есть передача чувств, вытекающих из рели- 40

гиозного сознания людей, то как же может быть непонятно чувство, основанное на религии, т. е. на отношении человека к Богу? Такое искусство должно быть и действительно было всегда всем понятно, потому что отношение всякого человека к Богу одно и то же. И потому и храмы, и изображения, и пение в них всегда всем были понятны. Помеха понимания высших, лучших чувств, как это и сказано в Евангелии, никак не в недостатке развития и учения, а, напротив, в ложном развитии и ложном учении. Непонятно действительно может быть хорошее

10 и высокое художественное произведение, но только не простым неизвращенным рабочим людям народа (этим понятно всё самое высшее), но настоящее художественное произведение может быть и часто бывает непонятно многоученым, извращенным, лишенным религии людям, как это постоянно происходит в нашем обществе, где высшие религиозные чувства прямо непонятны людям. Я знаю, например, людей, считающих себя самыми утонченными, которые говорят, что не понимают поэзии любви к ближнему и самоотвержения, не понимают поэзии целомудрия.

Так что непонятно может быть хорошее, большое, всемирное,

20 религиозное искусство только маленькому кружку извращенных людей, а никак не наоборот.

Не может быть непонятно большим массам искусство только потому, что оно очень хорошо, как это любят говорить художники нашего времени. Скорее предположить, что большим массам непонятно искусство только потому, что искусство это очень плохое или даже и вовсе не искусство. Так что столь любимые, наивно принимаемые культурной толпой, доводы о том, что для того, чтобы почувствовать искусство, надо понимать его (что в сущности значит только приучиться к нему),

30 есть самое верное указание на то, что то, что предлагается понимать таким образом, есть или очень плохое, исключительное искусство, или вовсе не искусство.

Говорят: произведения искусства не нравятся народу, потому что он неспособен понимать его. Но если произведение искусства имеет целью заражение людей тем чувством, которое испытал художник, то как же говорить о непонимании?

Человек из народа прочел книгу, посмотрел картину, прослушал драму или симфонию и не получил никаких чувств. Ему говорят, что это оттого, что он не умеет понимать. Человеку

40 обещают показать известное зрелище, — он входит и ничего

не видит. Ему говорят, что это потому, что у него не приготовлено к этому зрелищу зрение. Но ведь человек знает, что он всё прекрасно видит. Если же он не видит того, что ему обещали показать, то он заключает только то (что и совершенно справедливо), что люди, взявшиеся показать ему зрелище, не исполнили того, за что взялись. Точно так же и совершенно справедливо заключает человек из народа о произведениях искусства нашего общества, не вызывающих в нем никакого чувства. И потому говорить, что человек не трогается моим искусством, потому что он еще глуп, что очень и самонадеянно и вместе дерзко, значит извращать роли и сваливать с больной головы на здоровую.

Вольтер говорил, что: *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*; ¹ еще с большим правом можно сказать про искусство, что: *tous les genres sont bons, hors celui qu'on ne comprend pas*; или *qui ne produit pas son effet*, ² потому что какое же может быть достоинство в предмете, который не делает того, на что он предназначен?

Главное же то, что как только допустить, что искусство может быть искусством, будучи непонятым каким-либо ду-²⁰шевно здоровым людям, так нет никакой причины какому бы то ни было кружку извращенных людей не сочинять произведения, щекочущие их извращенные чувства и непонятные никому, кроме самих, называя эти произведения искусством, что собственно и делается теперь так называемыми декадентами.

Ход, по которому шло искусство, подобен накладыванию на круг большого диаметра кругов все меньшего и меньшего диаметра: так что образуется конус, вершина которого уже перестает быть кругом. Это самое и сделалось с искусством нашего времени.

30

XI

Становясь всё беднее и беднее содержанием и всё непонятнее и непонятнее по форме, оно в последних своих проявлениях утратило даже все свойства искусства и заменилось подобиями искусства.

¹ [все роды искусства хороши, кроме скучного;]

² [все роды искусства хороши, кроме непонятного или не производящего действия,]

Мало того, что, вследствие своего отделения от всенародного, искусство высших классов стало бедно содержанием и дурно по форме, т. е. всё более и более непонятно, — искусство высших классов с течением времени перестало даже и быть искусством и стало заменяться подделкой под искусство.

Произошло это по следующим причинам. Искусство всенародное возникает только тогда, когда какой-либо человек из народа, испытав сильное чувство, имеет потребность передать его людям. Искусство же богатых классов возникает не потому, что в этом потребность художника, а преимущественно потому, что люди высших классов требуют развлечений, за которые хорошо вознаграждают. Люди богатых классов требуют от искусства передачи чувств, приятных им, и художники стараются удовлетворять этим требованиям. Но удовлетворять этим требованиям очень трудно, так как люди богатых классов, проводя свою жизнь в праздности и роскоши, требуют непрерывающихся развлечений искусством; производить же искусство, хотя бы и самого низшего разбора, нельзя по произволу, — надо, чтобы оно само родилось в художнике. И потому художники, для того чтобы удовлетворить требованиям людей высших классов, должны были выработать такие приемы, посредством которых они могли бы производить предметы, подобные искусству. И приемы эти выработались.

Приемы эти следующие: 1) заимствование, 2) подражательность, 3) поразительность и 4) занимательность. Первый прием состоит в том, чтобы заимствовать из прежних произведений искусства или целые сюжеты, или только отдельные черты прежних, всем известных поэтических произведений и так переделывать их, чтобы они с некоторыми добавлениями представляли нечто новое.

Такие произведения, вызывая в людях известного круга воспоминания о художественных чувствах, испытанных прежде, производят впечатление, подобное искусству, и сходят между людьми, ищущими наслаждения от искусства, за таковое, если при этом соблюдены еще и другие нужные условия. Сюжеты, заимствованные из прежних художественных произведений, называются обыкновенно поэтическими сюжетами. Предметы же и лица, заимствованные из прежних художественных произведений, называются поэтическими предметами. Так считаются в нашем кругу всякого рода легенды, саги, старинные предания

поэтичными сюжетами. Поэтичными же лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустынные, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей; поэтичными, вообще, считаются все те предметы, которые чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений.

Лет сорок тому назад не умная, но очень цивилизованная, ayant beaucoup d'acquis ¹ дама (она уже умерла теперь) позвала меня, чтобы прослушать сочиненный ею роман. В романе этом дело начиналось с того, что героиня в поэтическом лесу, у воды, в поэтической белой одежде, с поэтическими распущенными волосами, читала стихи. Дело происходило в России, и вдруг из-за кустов появлялся герой в шляпе с пером à la Guillaume Tell ² (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что всё это очень поэтично. Но всё было бы хорошо, если бы герою не надо было говорить; но как только господин в шляпе à la Guillaume Tell начал разговаривать с девицей в белом платье, так явно стало, что автору сказать нечего, а что он тронут поэтичными воспоминаниями прежних произведений и думает, что, перебирая эти воспоминания, он может произвести художественное впечатление. Но художественное впечатление, т. е. заражение, получается только тогда, когда автор сам по-своему испытал какое-либо чувство и передает его, а не тогда, когда он передает чужое, переданное ему чувство. Этого рода поэзия от поэзии не может заражать людей, а только дает подобие произведения искусства, и то только для людей с извращенным эстетическим вкусом. Дама эта была очень глупа и не талантлива, и потому видно было сразу, в чем было дело; но когда за такие заимствования берутся люди начитанные и талантливые, да еще выработавшие технику своего искусства, то выходят те заимствования из греческого, древнего, христианского и мифологического мира, которых так много развелось, и в особенности теперь так много продолжает появляться, и которые принимаются публикой за произведения искусства, если эти заимствования хорошо обделаны техникой того искусства, в котором они сделаны.

¹ [имеющая большой житейский опыт]

² [как у Вильгельма Телля]

Характерным образцом такого рода подделок под искусство в области поэзии может служить пьеса Ростана «Princesse Loir-taine», «Принцесса Грёза», в которой нет искры искусства, но которая кажется многим и, вероятно, ее автору очень поэтичною.

Второй прием, дающий подобие искусства, это то, что я назвал подражательностью. Сущность этого приема состоит в том, чтобы передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается. В словесном искусстве прием этот состоит в том, чтобы описывать до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни. Так, в романах, повестях при каждой речи действующего лица описывается, каким голосом он это сказал, что при этом сделал. И речи самые передаются не так, чтобы они имели наибольший смысл, но так, как они бывают нескладны в жизни, с перерывами и недомолвками. В драматическом искусстве прием этот состоит в том, чтобы, кроме подражательности речи, вся обстановка, все действия лиц были точно такие же, как в настоящей жизни. В живописи прием этот сводит живопись к фотографии и уничтожает разницу между фотографией и живописью. Как ни казалось бы странно это, прием этот употребляется и в музыке: музыка старается подражать не только ритмом, но и самыми звуками, теми звуками, которые в жизни сопутствуют тому, что она хочет изображать.

Третий прием — это воздействие на внешние чувства, воздействие часто чисто физическое, — то, что называется паразитичностью, эффектною. Эффекты эти во всех искусствах состоят преимущественно в контрастах: в сопоставлении ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, самого обыкновенного и самого необычайного. В словесном искусстве, кроме эффектов, контрастов, есть еще эффекты, состоящие в описании или изображении того, что никогда не описывалось и не изображалось, преимущественно в описании и изображении подробностей, вызывающих половую похоть, или подробностей страданий и смерти, вызывающих чувство ужаса, — так, например, чтобы при описании убийства было протокольное описание разрывов тканей, опухолей, запаха, количества и вида крови. То же самое и в живописи: кроме контрастов всякого рода, входит в употребление

в живописи еще контраст, состоящий в тщательной отделке одного предмета и небрежности всего остального. Главный же и употребительный в живописи эффект — это эффект света и изображения ужасного. В драме самые обыкновенные эффекты, кроме контрастов, — это бури, громы, лунный свет, действия на море или при море и перемена костюмов, обнажение женского тела, сумасшествие, убийства и вообще смерти, при которых умирающие с подробностью передают все фазисы агонии. В музыке самые употребительные эффекты — это то, чтобы с самых слабых и одинаковых звуков начиналось *crescendo* и усложнение, доходящее до самых сильных и сложных звуков всего оркестра, или чтобы одни и те же звуки повторялись *agreggio* во всех октавах разными инструментами, или то, чтобы гармония, темп и ритм были совершенно не те, которые естественно вытекают из хода музыкальной мысли, а поражали бы своею неожиданностью.

Таковы некоторые из употребительнейших эффектов во всех искусствах, но, кроме того, есть еще один и общий всем искусствам: это — изображение одним искусством того, что свойственно изображать другому, так чтобы музыка «описывала», как это делает вся программная музыка, и Вагнеровская, и его последователей, а живопись, драма и поэзия «производили бы настроение», как это делает всё декадентское искусство.

Четвертый прием — это занимательность, т. е. умственный интерес, присоединяемый к произведению искусства. Занимательность может заключаться в запутанной завязке (*plot*), — прием, который недавно еще очень употреблялся в английских романах и во французских комедиях и драмах, но теперь стал выходить из моды и заменился документальностью, т. е. обстоятельным описанием какого-либо или исторического периода, или отдельной отрасли современной жизни. Так, например, занимательность состоит в том, что в романе описывается египетская или римская жизнь, или жизнь рудокопов, или приказчиков большого магазина, и читатель заинтересован и этот интерес принимает за художественное впечатление. Занимательность может заключаться также в самых приемах выражения. И этого рода занимательность стала теперь очень употребительна. Как стихи и прозу, так и картины, и драмы, и музыкальные пьесы пишут так, что их надо угадывать как ребусы, и этот процесс

угадывания тоже доставляет удовольствие и дает подобие впечатления, получаемого от искусства.

Очень часто говорят, что произведение искусства очень хорошо, потому что оно поэтично или реалистично, или эффектно, или интересно, тогда как ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое не только не могут быть мерилom достоинства искусства, но не имеют ничего общего с ним.

Поэтично — значит заимствовано. Всякое же заимствование есть только наведение читателей, зрителей, слушателей на некоторое смутное воспоминание о тех художественных впечатлениях, которые они получали от прежних произведений искусства, а не заражение тем чувством, которое испытал сам художник. Произведение, основанное на заимствовании, как, например, «Фауст» Гёте, может быть очень хорошо обделано, исполнено ума и всяких красот, но оно не может произвести настоящего художественного впечатления, потому что лишено главного свойства произведения искусства — цельности, органичности, того, чтобы форма и содержание составляли одно неразрывное целое, выражающее чувство, которое испытал художник. В заимствовании художник передает только то чувство, которое ему было передано произведением прежнего искусства, и потому всякое заимствование целых сюжетов или различных сцен, положений, описаний есть только отражение искусства, подобие его, а не искусство. И потому сказать про такое произведение, что оно хорошо, потому что поэтично, т. е. похоже на произведение искусства, всё равно, что сказать про монету, что она хорошая, потому что похожа на настоящую. Так же мало подражательность, реалистичность, как это думают многие, может быть мерилom достоинства искусства. Подражательность не может быть мерилom достоинства искусства, потому что, если главное свойство искусства есть заражение других тем чувством, которое испытывает художник, то заражение чувством не только не совпадает с описанием подробностей передаваемого, но большею частью нарушается излишком подробностей. Внимание воспринимающего художественные впечатления развлекается всеми этими хорошо подмеченными подробностями, и из-за них не передается, если оно и есть, чувство автора.

Ценить произведение искусства по степени его реалистичности, правдивости переданных подробностей, так же странно,

как судить о питательности пищи по внешнему виду ее. Когда мы реалистичностью определяем ценность произведения, мы этим показываем только то, что говорим не о произведении искусства, а о подделке под него.

Третий прием подделки под искусство: поразительность или эффектность, точно так же как и первые два, не совпадает с понятием настоящего искусства, потому что в поразительности, в эффекте новизны, неожиданности контраста, в ужасности нет передаваемого чувства, а есть только воздействие на нервы. Если живописец прекрасно напишет рану с кровью, 10 вид этой раны поразит меня, но тут не будет искусства. Протянутая одна нота на могучем органе произведет поразительное впечатление, часто вызовет даже слезы, но тут нет музыки, потому что не передается никакое чувство. А между тем такого рода физиологические эффекты постоянно принимаются людьми нашего круга за искусство не только в музыке, но в поэзии, живописи и драме. Говорят: теперешнее искусство стало утонченно. Напротив, оно стало, благодаря погоне за эффектностью, чрезвычайно грубо. Представляется, положим, новая, обошедшая все театры Европы пьеса «Ганнеле», в которой автор хочет 20 передать публике сострадание к замученной девочке. Для того, чтобы вызвать это чувство в зрителях посредством искусства, автору надо бы заставить одно из своих лиц так выразить это сострадание, чтобы оно заразило всех, или описать верно ощущения девочки. Но он не умеет или не хочет этого сделать, а избирает другой, более сложный для декораторов, но более легкий для художников способ. Он заставляет девочку умирать на сцене; и притом, чтобы усилить физиологическое воздействие на публику, тушит освещение в театре, оставляя публику во мраке, и при звуках жалобной музыки показывает, как эту девочку пья- 30 ный отец гонит, бьет. Девочка корчится, пищит, стонет, падает. Являются ангелы и уносят ее. И публика, испытывая при этом некоторое волнение, вполне уверена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но в волнении этом нет ничего эстетического, потому что нет заражения одним человеком другого, а есть только смешанное чувство страдания за другого и радости за себя, что я не страдаю, — подобное тому, которое мы испытываем при виде казни или которое римляне испытывали в своих цирках.

Подмена эстетического чувства эффектностью особенно заметна в музыкальном искусстве, — том искусстве, которое по 40

своему свойству имеет непосредственно физиологическое воздействие на нервы. Вместо того, чтобы передавать в мелодии испытанные автором чувства, новый музыкант накапливает, переплетает звуки и, то усиливая, то ослабляя их, производит на публику физиологическое действие, такое, которое можно измерить существующим для этого аппаратом.¹ И публика это физиологическое воздействие принимает за действие искусства.

Что касается четвертого приема, занимательности, то прием этот, хотя и более других чужд искусству, чаще всего смешивается с ним. Не говоря об умышленном скрывании автором в романах и повестях того, о чем должен догадываться читатель, очень часто приходится слышать про картину, про музыкальное произведение, что оно интересно. Что же значит интересно? Интересное произведение искусства значит или то, что произведение вызывает в нас неудовлетворенное любопытство, или то, что, воспринимая произведение искусства, мы приобретаем новые для нас сведения, или то, что произведение не вполне понятно, и мы понемногу и с усилием добиваемся до его разъяснения и в этом угадывании его смысла находим известное удовольствие. Ни в том, ни в другом случае занимательность не имеет ничего общего с художественным впечатлением. Искусство имеет целью заражать людей тем чувством, которое испытывает художник. Умственное же усилие, которое нужно делать зрителю, слушателю, читателю, для удовлетворения возбужденного любопытства или для усвоения новых приобретаемых в произведении сведений или усвоения смысла произведения, поглощая внимание читателя, зрителя, слушателя, мешает заражению. А потому занимательность произведения не только не имеет ничего общего с достоинством произведения искусства, но скорее препятствует, чем содействует художественному впечатлению.

И поэтичность, и подражательность, и поразительность, и занимательность могут встречаться в произведении искусства, но не могут заменить главного свойства искусства: чувства, испытанного художником. В последнее же время в искусстве высших классов большинство предметов, выдаваемых за пред-

¹ Существует аппарат, посредством которого очень чувствительная стрелка, приведенная в зависимость напряжения мускула руки, показывает физиологическое действие музыки на нервы и мускулы.

меты искусства, суть именно такие предметы, только подобные искусству, но не имеющие в основе главного свойства искусства — чувства, испытанного художником.

Для того, чтобы человек мог произвести истинный предмет искусства, нужно много условий. Нужно, чтобы человек этот стоял на уровне высшего для своего времени мирозерцания, чтобы он пережил чувство и имел желание и возможность передать его и при этом еще имел талантливость к какому-либо роду искусств. Все эти условия, нужные для произведения истинного искусства, очень редко соединяются. Для того же, 10 чтобы производить с помощью выработавшихся приемов: заимствования, подражательности, эффектности и занимательности, подобия искусства, которые в нашем обществе хорошо вознаграждаются, нужно только иметь талант в какой-нибудь области искусства, что встречается очень часто. Талантом я называю способность: в словесном искусстве — легко выражать свои мысли и впечатления и подмечать и запоминать характерные подробности; в пластическом искусстве — способность различать, запоминать и передавать линии, формы, краски; в музыкальном — способность отличать интервалы, запоминать и передавать последовательность звуков. Как только в наше время человек имеет такой талант, так, научившись технике и приемам подделки своего искусства, он может, если у него атрофировано эстетическое чувство, которое сделало бы ему противными его произведения, и если у него есть терпение, уже не переставая до конца дней своих сочинять произведения, считающиеся в нашем обществе искусством.

Для производства таких подделок существуют в каждом роде искусства свои определенные правила или рецепты, так что талантливый человек, усвоив их, может уже à froid, холод- 30 ным способом, без малейшего чувства, производить такие предметы. Для того, чтобы писать стихотворения, талантливому к словесности человеку только нужно приучить себя к тому, чтобы уметь на место каждого, одного настоящего, нужного слова употреблять, смотря по требованию рифмы или размера, еще десять приблизительно то же означающих слов, и приучиться потом всякую фразу, которая для того, чтобы быть ясной, имеет только одно свойственное ей размещение слов, уметь сказать, при всех возможных перемещениях слов, так, чтобы было похоже на некоторый смысл; приучиться еще, руко- 40

водясь попадающимися для рифмы словами, придумывать к этим словам подобия мыслей, чувств или картин, и тогда такой человек может уже не переставая изготавливать стихотворения, смотря по надобности, короткие или длинные, религиозные, любовные или гражданские.

Если же талантливый к словесному искусству человек хочет писать повести и романы, то ему надо только выработать в себе слог, т. е. выучиться описывать всё, что он увидит, и приучиться запоминать или записывать подробности. Когда же он овладел этим, то он может уже не переставая писать романы или повести, смотря по желанию или требованию: исторические, натуралистические, социальные, эротические, психологические или даже религиозные, на которые начинают появляться требования и мода. Сюжеты он может брать из чтения или из пережитых событий, характеры же действующих лиц может списывать с своих знакомых.

И такие романы и повести, если только они будут уснащены хорошо подмеченными и записанными подробностями, лучше всего эротическими, будут считаться произведениями искусства, хотя бы в них не было и искры пережитого чувства.

Для произведения искусства в драматической форме талантливому человеку, кроме всего того, что нужно для романа и повести, нужно еще выучиться вкладывать в уста своих действующих лиц как можно больше метких, остроумных слов, пользоваться театральными эффектами и уметь так переплести действия лиц, чтобы на сцене не было ни одного длинного разговора, а было бы как можно больше суеты и движения. Если писатель умест это делать, то может писать не переставая драматические произведения одно за другим, избирая сюжеты из уголовной хроники или из последнего занимающего общество вопроса, в роде гипнотизма, наследственности и т. п., или из самой древней и даже фантастической области.

Талантливому человеку в области живописи или скульптуры еще легче производить предметы подобные искусству. Для этого ему нужно только выучиться рисовать, писать красками и лепить, в особенности голые тела. Выучившись же этому, он может не переставая писать одну картину и лепить одну статую за другой, смотря по наклонностям, избирая сюжеты или мифологические, или религиозные, или фантастические и символические, или изображая то, о чем пишут в газетах: корона-

цию, стачку, турецко-греческую войну, бедствия голода; или, что самое обыкновенное, изображая всё, что кажется красиво: от голой женщины до медных тазов.

Для произведения музыкального искусства талантливому человеку еще менее нужно того, что составляет сущность искусства, т. е. чувства, которое заражало бы других; но зато больше, чем для всякого другого искусства, кроме разве танцевального, нужно физического, гимнастического труда. Для музыкального произведения искусства нужно прежде всего выучиться так же быстро двигать пальцами на каком-нибудь инструменте, как 10 быстро двигают те, которые дошли в этом до высшей степени совершенства; потом надо узнать, как писали в старину многоголосную музыку, что называется научиться контрапункту, фуге, потом выучиться оркестровать, т. е. как пользоваться эффектами инструментов. Выучившись же всему этому, музыкант уже может не переставая писать одно произведение за другим: либо программную музыку, либо оперы и романсы, придумывая звуки, более или менее соответствующие словам, либо камерную музыку, т. е. брать чужие темы и перерабатывать их контрапунктом и фугой в определенных формах, либо, самое 20 обыкновенное, фантастическую музыку, т. е. брать случайно подвертывающиеся под руку сочетания звуков и нагромождать на эти случайно подвернувшиеся звуки всякого рода усложнения и украшения.

Так во всех областях искусства производится по готовому, выработанному рецепту подделки под искусство, которые публика наших высших классов принимает за настоящее искусство.

И вот эта-то подмена произведений искусства подделками под него и была третьим и важнейшим последствием отделения 30 искусства высших классов от всенародного.

XII

Производству в нашем обществе предметов поддельного искусства содействуют три условия. Условия эти: 1) значительное вознаграждение художников за их произведения и потому установившаяся профессиональность художника, 2) художественная критика и 3) художественные школы.

Пока искусство не раздвоилось, а ценилось и поощрялось одно искусство религиозное, безразличное же искусство не поощрялось, — до тех пор вовсе не было подделок под искусство; если же они были, то, будучи обсуживаемы всем народом, они тотчас же отпадали. Но как только совершилось это разделение и людьми богатых классов было признано хорошим всякое искусство, если только оно доставляет наслаждение, и это искусство, доставляющее наслаждение, стало вознаграждаться больше, чем какая-либо другая общественная деятельность, так 10 тотчас же большое количество людей посвятило себя этой деятельности, и деятельность эта приняла совсем другой характер, чем она имела прежде, и стала профессией.

А как только искусство стало профессией, то значительно ослабилось и отчасти уничтожилось главное и драгоценнейшее свойство искусства — его искренность.

Профессиональный художник живет своим искусством, и поэтому ему надо не переставая выдумывать предметы своих произведений, и он выдумывает их. И понятно, какая разница 20 должна быть между произведениями искусства, когда они творились людьми, подобными пророкам еврейским, сочинителям псалмов, Франциску Ассизскому, сочинителю Илиады и Одиссеи, всех народных сказок, легенд, песен, не только не получавшими никакого вознаграждения за свои произведения, но даже не связывавшими с ними своего имени, или когда искусство производилось сначала придворными поэтами, драматургами, музыкантами, получающими за это почет и вознаграждение, а потом присяжными художниками, живущими своим ремеслом и получающими вознаграждение от журналистов, издателей, импрессариев, вообще посредников между художниками и го- 30 родскою публикой — потребителями искусства.

В этой профессиональности первое условие — распространение поддельного, фальшивого искусства.

Второе условие — это возникшая в последнее время художественная критика, т. е. оценка искусства не всеми, и главное, не простыми людьми, а учеными, т. е. извращенными и вместе с тем самоуверенными людьми.

Один мой приятель, выражая отношение критиков к художникам, полшутя определил его так: критики — это глупые, рассуждающие об умных. Определение это как ни односторонне, 40 неточно и грубо, все-таки заключает долю правды и несра-

вненно справедливее того, по которому критики будто бы объясняют художественные произведения.

«Критики объясняют». Что же они объясняют?

Художник, если он настоящий художник, передал в своем произведении другим людям то чувство, которое он пережил; что же тут объяснять?

Если произведение хорошо, как искусство, то независимо от того, нравственно оно или безнравственно, — чувство, выражаемое художником, передается другим людям. Если оно передалось другим людям, то они испытывают его, и мало того, ¹⁰ что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все толкования излишни. Если же произведение не заражает людей, то никакие толкования не сделают того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытал. Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто толкует, не способен заразиться искусством. Так оно и есть, ²⁰ и как это ни кажется странным, критиками всегда были люди, менее других способные заразиться искусством. Большею частью это люди, бойко пишущие, образованные, умные, но с совершенно извращенною или с атрофированною способностью заразиться искусством. И потому эти люди всегда своими писаниями значительно содействовали и содействуют извращению вкуса той публики, которая читает их и верит им.

Критики художественной не было и не могло и не может быть в обществе, где искусство не раздвоилось и потому оценивается религиозным мировоззрением всего народа. Критика художе- ³⁰ ственная возникла и могла возникнуть только в искусстве высших классов, не признающих религиозного сознания своего времени.

Искусство всенародное имеет определенный и несомненный внутренний критерий — религиозное сознание; искусство же высших классов не имеет его, и потому ценители этого искусства неизбежно должны держаться какого-либо внешнего критерия. И таким критерием является для них, как и высказал это английский эстетик, вкус *the best nurtured men*, наиболее образованных людей, т. е. авторитет людей, считающихся обра- ⁴⁰

зованными, и не только этот авторитет, но и предание авторитетов таких людей. Предание же это весьма ошибочно и потому, что суждения *best nurtured men* часто ошибочны, и потому, что суждения, когда-то бывшие справедливыми, со временем перестают быть таковыми. Критики же, не имея оснований для суждений, не переставая повторяют их. Считались когда-то древние трагики хорошими, и критика считает их таковыми. Считали Данта великим поэтом, Рафаэля — великим живописцем, Баха — великим музыкантом, и критики, не имея мерил, по которому они могли бы выделить хорошее искусство от плохого, не только считают этих художников великими, но и *все* произведения этих художников также считают великими и достойными подражания. Ничто не содействовало и не содействует в такой мере извращению искусства, как эти устанавливаемые критикой авторитеты. Молодой человек производит какое-нибудь художественное произведение, как и всякий художник, выражая в нем своим особенным способом пережитые им чувства, — большинство людей заражаются чувством художника, и произведение его становится известным. И вот критика, обсуждая художника, начинает говорить, что его произведение не дурно, а все-таки это не Дант, не Шекспир, не Гёте, не Бетховен последнего периода, не Рафаэль. И молодой художник, слушая такие суждения, начинает подражать тем, кого ему ставят в образцы, и производит не только слабые, но поддельные, фальшивые произведения.

Так, например, наш Пушкин пишет свои мелкие стихотворения, «Евгения Онегина», «Цыган», свои повести, и это всё разного достоинства произведения, но всё произведения истинного искусства. Но вот он, под влиянием ложной критики, восхваляющей Шекспира, пишет «Бориса Годунова», рассудочно-холодное произведение, и это произведение критики восхваляют и ставят в образец, и являются подражания подражаниям: «Минин» Островского, «Царь Борис» Толстого и др. Такие подражания подражаниям наполняют все литературы самыми ничтожными, ни на что ненужными произведениями. Главный вред критиков состоит в том, что, будучи людьми, лишенными способности заражаться искусством (а таковы все критики: если бы они не были лишены этой способности, они не могли бы браться за невозможное толкование художественных произведений), критики обращают преимущественное вни-

мание и восхваляют рассудочные, выдуманные произведения, и их-то выставляют за образцы, достойные подражания. Вследствие этого они с такою уверенностью расхваливают греческих трагиков, Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира, Гёте (почти всего под ряд); из новых — Зола, Ибсена, музыку последнего периода Бетховена, Вагнера. Для оправдания же своих восхвалений этих рассудочных, выдуманных произведений они придумывают целые теории (такова и знаменитая теория красоты), и не только тупые, талантливые люди прямо по этим теориям сочиняют свои произведения, но часто даже настоящие художники, насилуя себя, подчиняются этим теориям. 10

Всякое ложное произведение, восхваленное критиками, есть дверь, в которую тотчас же врываются лицемеры искусства.

Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила, в особенности Аристофана, или новых: Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира; в живописи — всего Рафаэля, всего Микель-Анджело с его нелепым «Страшным судом»; в музыке — всего Баха и всего Бетховена с его последним периодом, стали возможны в наше 20 время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювис де Шаваны, Клингеры, Бёклины, Штуки, Шнейдеры, в музыке — Вагнеры, Листы, Берлиозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся та огромная масса ни на что ненужных подражателей этих подражателей.

Лучшей иллюстрацией вредного влияния критики может служить отношение ее к Бетховену. Среди часто по заказу, второпях писанных бесчисленных произведений его есть, несмотря на искусственность формы, и художественные произведения; но он становится глух, не может слышать и начинает 30 писать уже совсем выдуманные, недоделанные и потому часто бессмысленные, непонятные в музыкальном смысле, произведения. Я знаю, что музыканты могут довольно живо воображать звуки и почти слышать то, что они читают; но воображаемые звуки никогда не могут заменить реальных, и всякий композитор должен слышать свое произведение, чтобы быть в состоянии отделать его. Бетховен же не мог слышать, не мог отделывать и потому пускал в свет эти произведения, представляющие художественный бред. Критика же, раз признав его 40 великим композитором, с особою радостью ухватывается именно

за эти уродливые произведения, отыскивая в них необыкновенные красоты. Для оправдания же своих восхвалений, извращая самое понятие музыкального искусства, она приписывает музыкальному искусству свойство изображать то, чего оно не может изображать, и являются подражатели, бесчисленное множество подражателей, тех уродливых попыток художественных произведений, которые пишет глухой Бетховен.

И вот является Вагнер, который сначала в критических статьях восхваляет Бетховена, именно последнего периода, и ¹⁰ приводит эту музыку в связь с мистической теорией Шопенгауэра, столь же нелепой, как и сама музыка Бетховена, — о том, что музыка есть выражение воли, — не отдельных проявлений воли на разных ступенях объективизации, а самой сущности ее, — а потом уже сам по этой теории пишет свою музыку в связи с еще более ложной системой соединения всех искусств. А за Вагнером являются уже еще новые, еще более удаляющиеся от искусства подражатели: Брамсы, Рихарды Штраусы и другие.

Таковы последствия критики. Но третье условие извращения ²⁰ искусства — школы, обучающие искусствам, — едва ли не еще вреднее.

Как только искусство стало искусством не для всего народа, а для класса богатых людей, так оно стало профессией, а как только оно стало профессией, так выработались приемы, обучающие этой профессии, и люди, избравшие профессию искусства, стали обучаться этим приемам, и явились профессиональные школы: риторические классы или классы словесности в гимназиях, академии для живописи, консерватории для музыки, театральные училища для драматического искусства.

³⁰ В школах этих обучают искусству. Но искусство есть передача другим людям особенного, испытанного художником чувства. Как же обучать этому в школах?

Никакая школа не может вызвать в человеке чувство и еще менее может научить человека тому, в чем состоит сущность искусства: проявлять чувство своим особенным, ему одному свойственным, способом.

Одно, чему может научить школа, это тому, чтобы передавать чувства, испытанные другими художниками, так, как их передавали другие художники. Этому самому и учат в школах ⁴⁰ искусства, и обучение это не только не содействует распростра-

нению истинного искусства, но, напротив, распространяя подделки под искусство, более всего другого лишает людей способности понимать истинное искусство.

В словесном искусстве людей обучают тому, чтобы они умели, не желая ничего сказать, написать во много страниц сочинение на тему, о которой они никогда не думали, и написать так, чтобы это было похоже на сочинение авторов, признанных знаменитыми. Этому учат в гимназиях.

В живописи главное обучение состоит в том, чтобы рисовать и писать с оригиналов и с натуры преимущественно голое тело, то самое, которое никогда не видно и почти никогда не приходится изображать человеку, занятому настоящим искусством, и рисовать и писать так, как рисовали и писали прежние мастера; сочинять же картины учат, задавая такие темы, подобные которым трактовались прежними признанными знаменитостями. Также и в драматических школах учеников обучают произносить монологи точно так, как их произносили считающиеся знаменитыми трагики. То же самое в музыке. Вся теория музыки есть не что иное, как бессвязное повторение тех приемов, которые для сочинения музыки употребляли признанные мастера композиции.

Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюлова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюлов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, *чуть-чуть* тронули, и всё изменилось», сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», сказал Брюлов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки. 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 — 40

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, 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. Так что то заражение искусством музыки, которое, кажется, так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее — в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация — в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства. 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. И потому школы могут научить тому, что нужно для того, чтобы делать нечто похожее на искусство, но никак не искусство.

Обучение школ останавливается там, где начинается *чуть-чуть*, — следовательно, там, где начинается искусство.

Приучение же людей к тому, что похоже на искусство, отучает их от понимания настоящего искусства. От этого-то происходит то, что нет людей более тупых к искусству, как те, которые прошли профессиональные школы искусства и сделали в них наибольшие успехи. Профессиональные школы эти производят

лицемерие искусства, совершенно такое же, как то лицемерие религиозное, которое производят школы, обучающие пасторов и вообще всякого рода религиозных учителей. Как невозможно в школе выучить человека так, чтобы он стал религиозным учителем людей, так невозможно выучить человека тому, чтоб он стал художником.

Так что художественные школы вдвойне губительны для искусства: во-первых, тем, что убивают способность воспроизводить настоящее искусство в людях, имевших несчастье попасть в эти школы и пройти в них семи-восемь-десятилетний курс; во-вторых, тем, что расплождают в огромном количестве то поддельное искусство, извращающее вкус масс, которым переполнен наш мир. Для того же, чтобы люди, рожденные художниками, могли узнать выработанные прежними художниками приемы различных родов искусств, должны существовать при всех начальных школах такие классы рисования и музыки — пения, пройдя которые, всякий даровитый ученик мог бы, пользуясь существующими и доступными всем образцами, самостоятельно совершенствоваться в своем искусстве.

Вот эти-то три условия: профессиональность художников, критика и школы искусства и сделали то, что большинство людей нашего времени совершенно не понимают даже того, что такое искусство, и принимают за искусство самые грубые подделки под него.

XIII

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

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

Соединение драмы с музыкой, придуманное в XV веке в Италии для восстановления воображаемой древне-греческой драмы с музыкой, есть искусственная форма, имевшая и имеющая успех

только среди высших классов, и то только тогда, когда даровитые музыканты, как Моцарт, Вебер, Россини и 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», все-таки не мешал художественному впечатлению музыки.

Вагнер хочет исправить оперу тем, чтобы музыка подчинялась 10 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 15 требований другого, как это и происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось или, скорее, уступало место музыкальному. Но Вагнер хочет, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись 20 во всей силе. Но это невозможно, потому что всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение душевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее. Таково произведение музыки и таково же произведение драматического искусства, если оно истинное искусство. И потому для того, чтобы произведение одного искусства совпало с произведением 25 другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вместе 30 с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое.

А этого не может быть, как не может быть не только двух людей, но и двух листов на дереве совершенно одинаковых. Еще меньше могут быть два произведения разных областей искусства — музыкальное и словесное — совершенно одинаковыми. Если они совпадают, то или одно есть художественное произведение, а другое подделка, или оба — подделки. Два листа живые не могут быть совершенно похожи друг на друга, но могут быть похожи только два листа, искусственно сделанные. 35 Также и произведения искусства. Они могут вполне сов-

падать только тогда, когда ни то, ни другое — не искусство, а придуманное подобие искусства.

Если поэзия и музыка могут соединяться более или менее в гимне, песне и романсе (но и то не так, чтобы музыка следила за каждым стихом текста, как этого хочет Вагнер, а так, что и то и другое производит одно и то же настроение), то это происходит только потому, что лирическая поэзия и музыка имеют отчасти одну цель — произвести настроение, и настроения, производимые лирической поэзией и музыкой, могут совпадать более или менее. Но и в этих соединениях всегда центр тяжести 10 в одном из двух произведений, так что только одно производит художественное впечатление, другое же остается незамеченным. Тем более не может быть такого соединения между эпической или драматической поэзией и музыкой.

Кроме того, одно из главных условий художественного творчества есть полная свобода художника от всякого рода предвзятых требований. Необходимость же приноровить свое музыкальное произведение к произведению поэзии или наоборот, есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность творчества, и потому такого рода произведе- 20 ния, приноровленные одно к другому, как всегда были, так и должны быть произведениями не искусства, а только подобия его, как музыка в мелодрамах, подписи под картинами, иллюстрации, либретто в операх.

Таковы и произведения Вагнера. И подтверждение этого видно в том, что в новой музыке Вагнера отсутствует главная черта всякого истинного художественного произведения — цельность, органичность, такая, при которой малейшее изменение формы нарушает значение всего произведения. В настоящем художественном произведении — стихотворении, драме, кар- 30 тине, песне, симфонии — нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое. Но с музыкой Вагнера последнего периода, за исключением некоторых, мало значительных мест, имеющих самостоятельный музыкальный смысл, можно делать всякого рода перемещения, переставлять то, что было впереди, назад и наоборот, не изменяя этим музыкального смысла. Не изменяется же при этом 40

смысл музыки Вагнера потому, что он лежит в словах, а не в музыке.

Музыкальный текст опер Вагнера подобен тому, что бы сделал стихотворец, каких теперь много, выломавший свой язык так, что может на всякую тему, на всякую рифму, на всякий размер написать стихи, которые будут похожи на стихи, имеющие смысл, — если бы такой стихотворец задался мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонию или сонату Бетховена, или балладу Шопена так, чтобы на первые 10 одного характера такты написал стихи, соответствующие, по его мнению, этим первым тактам. Потом на следующие такты другого характера написал бы тоже, по его мнению, соответствующие стихи без всякой внутренней связи с первыми стихами и, кроме того, без рифмы и без размера. Такое произведение без музыки было бы совершенно подобно в поэтическом смысле операм Вагнера в музыкальном смысле, если их слушать без текста.

Но Вагнер не только музыкант, он и поэт, или то и другое вместе, и потому для того, чтобы судить о Вагнере, надо знать 20 и его текст, тот самый текст, которому должна служить музыка. Главное поэтическое произведение Вагнера есть поэтическая обработка Нибелунгов. Произведение это получило в наше время такое огромное значение, имеет такое влияние на всё то, что выдается теперь за искусство, что необходимо всякому человеку нашего времени иметь понятие о нем. Я внимательно прочел четыре книжечки, в которых напечатано это произведение, и составил из него краткое извлечение, которое прилагаю во втором прибавлении и очень советую читателю, если он не читал самый текст, что было бы лучше всего, прочесть хоть 30 мое изложение, чтобы составить себе понятие об этом удивительном произведении. Произведение это есть образец самой грубой, доходящей даже до смешного, подделки под поэзию.

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

Когда я пришел, огромный театр уже был полон сверху донизу. Тут были великие князья и цвет аристократии, и купечества, и ученых, и средней чиновничьей городской публики. 40 Большинство держали либретто, вникая в смысл его. Музы-

канты — некоторые старые, седые люди — с партитурами в руках следили за музыкой. Очевидно, исполнение этого произведения было некоторого рода событием.

Я немного опоздал, но мне сказали, что коротенький форшпиль, которым открывается действие, имеет мало значения и что этот пропуск не важен. На сцене, среди декорации, долженствующей изображать пещеру в скале, перед каким-то предметом, долженствующим изображать кузнечное устройство, сидел наряженный в трико и в плаще из шкур, в парике, с накладной бородой, актер, с белыми, слабыми, нерабочими руками (по развязным движениям, главное — по животу и отсутствию мускулов видно актера) и бил молотом, каких никогда не бывает, по мечу, которых совсем не может быть, и бил так, как никогда не бьют молотками, и при этом, странно раскрывая рот, пел что-то, чего нельзя было понять. Музыка разных инструментов сопровождала этим странным испускаемым им звукам. По либретто можно было узнать, что актер этот должен изображать могучего карлика, живущего в гроте и кующего меч для Зигфрида, которого он воспитал. Узнать, что это карлик, можно было по тому, что актер этот ходил, всё время сгибая в коленях обтянутые трико ноги. Актер этот долго что-то, всё так же странно открывая рот, не то пел, не то кричал. Музыка при этом перебирала что-то странное, какне-то начала чего-то, которые не продолжались и ничем не кончались. По либретто можно было узнать, что карлик рассказывал сам себе о кольце, которым овладел великан и которое он хочет приобрести через Зигфрида; Зигфриду же нужен хороший меч; ковкой этого меча и занят карлик. После довольно долгого такого разговора или пенья с самим собой в оркестре вдруг раздаются другие звуки, тоже что-то начинающееся и не кончающееся, и является другой актер с рожком через плечо и с человеком, бегающим на четвереньках и наряженным в медведя, и травит этим медведем кузнеца карлика, который бегает, не разгибая в коленях обтянутых трико ног. Этот другой актер должен изображать самого героя Зигфрида. Звуки, которые раздаются в оркестре при входе этого актера, должны изображать характер Зигфрида и называются лейт-мотивом Зигфрида. И звуки эти повторяются всякий раз, когда появляется Зигфрид. Такое одно определенное сочетание звуков лейт-мотива есть для каждого лица. Так что этот лейт-мотив повторяется всякий раз, как появляется лицо, 40

которое он изображает; даже при упоминании о каком-нибудь лице слышится мотив, соответствующий этому лицу. Мало того, каждый предмет имеет свой лейт-мотив или аккорд. Есть мотив кольца, мотив шлема, мотив яблока, огня, копья, меча, воды и др., и как только упоминается кольцо, шлем, яблоко, — так и мотив или аккорд шлема, яблока. Актер с рожком так же неестественно, как и карлик, раскрывает рот и долго кричит нараспев какие-то слова, и так же нараспев что-то отвечает ему Миме. Так зовут карлика. Смысл этого разговора, который
10 можно узнать только по либретто, состоит в том, что Зигфрид был воспитан карликом и почему-то за это ненавидит карлика и всё хочет убить его. Карлик же сковал Зигфриду меч, но Зигфрид недоволен мечом. Из десятистраничного (по книжке либретто), с полчаса ведущегося с теми же странными раскрытиями рта нараспев разговора видно, что Зигфрида мать родила в лесу, а об отце известно только, что у него был меч, который разбит и обломки которого находятся у Миме, и что Зигфрид не знает страха и хочет уйти из леса, а Миме не хочет отпускать его. При этом разговоре под музыку нигде не забыты,
20 при упоминаниях об отце, о мече и пр., мотивы этих лиц и предметов. После этих разговоров на сцене раздаются новые звуки бога Вотана, и является странник. Странник этот есть бог Вотан. Тоже в парике, тоже в трико, этот бог Вотан, стоя в глупой позе с копьем, почему-то рассказывает всё то, что Миме не может не знать, но что нужно рассказать зрителям. Рассказывает же он всё это не просто, а в виде загадок, которые он велит себе загадывать, для чего-то прозакладывая свою голову за то, что он отгадает. При этом, как только странник ударяет копьем о землю, из земли выходит огонь, и слышатся в оркестре
30 звуки копья и звуки огня. Разговору сопутствует оркестр, в котором постоянно искусственно переплетаются мотивы лиц и предметов, о которых говорится. Кроме того, самым наивным способом — музыкой — выражаются чувства: страшное — это звуки в басу, легкомысленное — это быстрые переборы в дисканту и т. п.

Загадки не имеют никакого другого смысла, как тот, чтобы рассказать зрителям, кто такие Нибелунги, кто великаны, кто боги и что было прежде. Разговор этот также со странно разинутыми ртами происходит нараспев и продолжается по
40 либретто на 8 страницах и соответственно долго на сцене.

После этого странник уходит, приходит опять Зигфрид и разговаривает с Миме еще на 13 страницах. Мелодии ни одной, а всё время только переплетение лейт-мотивов лиц и предметов разговора. Разговор идет о том, что Миме хочет научить Зигфрида страху, а Зигфрид не знает, что такое страх. Окончив этот разговор, Зигфрид схватывает кусок того, что должно представлять куски меча, распиливает его, кладет на то, что должно представлять горн, и сваривает и потом кует и поет: Heaño, heaño, hoho! Hoho, hoho, hoho, hoho; hoheo, haño, haheo, hoho, и конец 1-го акта.

10

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

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

Сцена представляет лес и в лесу пещера. У пещеры сидит третий актер в трико, представляющий другого карлика. Рассветает. Приходит опять с копьём бог Вotan, опять в виде странника. Опять его звуки и новые звуки, самые басовые, которые только можно произвести. Звуки эти означают то, что говорит дракон. Вotan будит дракона. Раздаются те же басовые звуки всё басистее и басистее. Сначала дракон говорит: я хочу спать, а потом вылезает из пещеры. Дракона представляют два человека, одетые в зеленую шкуру в роде чешуи, с одной стороны махающие хвостом, с другой открывающие приделанную, в роде крокодиловой, пасть, из которой вылетает огонь от электрической лампочки. Дракон, долженствующий быть страшным и, вероятно, могущий показаться таковым пятилетним детям, ре-40

вущим басом произносит какие-то слова. Всё это так глупо, балаганно, что удивляешься, как могут люди старше 7 лет серьезно присутствовать при этом; но тысячи квази-образованных людей сидят и внимательно слушают, и смотрят, и восхищаются.

Приходит с рожком Зигфрид и Миме. В оркестре раздаются звуки, их обозначающие, и Зигфрид и Миме разговаривают о том, знает или не знает Зигфрид, что такое страх. После этого Миме уходит, и начинается сцена, которая должна быть 10 самая поэтическая. Зигфрид ложится в своем трико, в должествующей быть красивой позе, и то молчит, то разговаривает сам с собою. Он мечтает, слушает пение птиц и хочет подражать им. Для этого он срезает мечом тростник и делает свирель. Рассветает всё больше и больше, птички поют. Зигфрид пробует подражать птицам. Слышно в оркестре подражание птицам, перемешивающееся со звуками, соответствующими тем словам, которые он говорит. Но Зигфриду не удается игра на свирели, и он играет на своем рожке. Сцена эта невыносима. Музыки, т. е. искусства, служащего способом передачи на- 20 строения, испытанного автором, нет и помина. Есть нечто в музыкальном смысле совершенно непонятное. В музыкальном смысле постоянно испытывается надежда, за которой тотчас же следует разочарование, как будто начинается музыкальная мысль, но тотчас же обрывается. Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала так кратки, так загромождены усложнениями гармонии, оркестровкой, эффектами контрастов, так неясны, так незаконченны, при этом так отвратительна фальшь, происходящая на сцене, что их трудно заметить, а уж не то чтобы быть зараженным ими. Главное же то, 30 что умышленность автора с самого начала и до конца и в каждой ноте до того слышна и видна, что видишь и слышишь не Зигфрида и не птиц, а только одного ограниченного, самонадеянного, дурного тона и вкуса — немца, у которого самые ложные понятия о поэзии и который самым грубым и первобытным образом хочет передать мне эти свои ложные представления о поэзии.

Всякий знает то чувство недоверия и отпора, которые вызываются видимой преднамеренностью автора. Стоит рассказчику сказать вперед: приготовьтесь плакать или смеяться, и вы 40 наверно не будете плакать и смеяться; но когда вы увидите,

что автор не только предписывает умиление над тем, что не только не умилительно, но смешно или отвратительно, и когда вы при этом видите, что автор несомненно уверен в том, что он пленил вас, получается тяжелое, мучительное чувство, подобное тому, которое испытал бы всякий, если бы старая, уродливая женщина нарядилась в бальное платье и, улыбаясь, вертелась бы пред вами, уверенная в вашем сочувствии. Впечатление это усиливалось еще тем, что вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем несообразную бессмыслицу, но и считала своею обязанностью 10 восхищаться ею.

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

Слушая эту оперу, я невольно представил себе почтенного, умного, грамотного деревенского рабочего человека, преимущественно из тех умных, истинно религиозных людей, которых 20 я знаю из народа, и воображал себе то ужасное недоумение, в которое пришел бы такой человек, если бы ему показали то, что я видел в этот вечер.

Что бы он подумал, если б узнал все те труды, которые положены на это представление, и видел бы ту публику, тех сильных мира сего, которых он привык уважать, старых, плешивых, с седыми бородами людей, которые битых шесть часов сидят молча, внимательно слушая и глядя на все эти глупости. Но, не говоря о взрослом рабочем человеке, трудно себе представить даже и ребенка старше семи лет, который мог бы заняться 30 этой глупой, нескладной сказкой.

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

Я говорю про московскую публику. Но что такое московская публика? Это одна сотая той, считающей себя самой просвещенной, публики, которая ставит себе в заслугу то, что она до такой степени потеряла способность заражаться искус- 40

ством, что не только может без возмущения присутствовать при этой глупой фальши, но может еще восхищаться ею.

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

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

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

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

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

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

И, сверх того, всё занимательно. Занимательность не только в том, кто кого убьет, и кто на ком женится, и кто чей сын, и что после чего случится, — занимательность еще и в отношении музыки к тексту: перекатываются волны в Рейне, — как это выразится в музыке? Является злой карлик, — как выразит музыка злого карлика? как выразит музыка чувственность этого карлика? Как будет выражено музыкой — мужество, огонь, как яблоки? Как переплетается лейт-мотив говорящего лица с лейт-мотивами лиц и предметов, о которых он говорит? Кроме того, занимательна еще музыка. Музыка эта ¹⁰ отступает от всех прежде принятых законов, и в ней появляются самые неожиданные и совершенно новые модуляции (что очень легко и вполне возможно в музыке, не имеющей внутренней закономерности). Диссонансы новые и разрешаются по-новому, и это — занимательно.

Вот эта-то поэтичность, подражательность, поразительность и занимательность доведены в этих произведениях, благодаря и особенностям таланта Вагнера и тому выгодному положению, в котором он находился, до последней степени совершенства и действуют на зрителя, загнипнотизируя его, в роде того, ²⁰ как загнипнотизировался бы человек, который в продолжение нескольких часов слушал бы произносимый с большим ораторским искусством бред сумасшедшего.

Говорят: вы не можете судить, не видав произведений Вагнера в Байрейте, в темноте, где музыки не видно, а она под сценой, и исполнение доведено до высшей степени совершенства. Вот это-то и доказывает, что тут дело не в искусстве, а в гипнотизации. То же говорят спириты. Чтобы убедить в истинности своих видений, обыкновенно они говорят: вы не можете судить, вы испытайте, поприбудьте на несколь- ³⁰ ких сеансах, т. е. посидите в молчании в темноте несколько часов сряду в обществе полусумасшедших людей и повторите это раз десять, и вы увидите всё, что мы видим.

Да как же не увидеть? Только поставьте себя в такие условия — увидишь, что хочешь. Еще короче можно достигнуть этого, напившись вина или накурившись опиуму. То же самое и при слушании опер Вагнера. Посидите в темноте в продолжение четырех дней в сообществе не совсем нормальных людей, подвергая свой мозг самому сильному на него воздействию ⁴⁰ через слуховые нервы самых рассчитанных на раздражение

мозга звуков, и вы наверное придете в ненормальное состояние и придете в восхищение от нелепости. Но для этого не нужно и четырех дней, достаточно тех пяти часов одного дня, во время которых продолжается одно представление, как это было в Москве. Достаточно не только пяти часов, достаточно и одного часа для людей, не имеющих ясного представления о том, чем должно быть искусство, и вперед составивших себе мнение о том, что то, что они увидят, прекрасно и что равнодушие и неудовлетворение этим произведением будут служить доказа-
10 тельством их необразованности и отсталости.

Я наблюдал публику того представления, на котором я присутствовал. Люди, руководившие всей публикой и дававшие ей тон, были люди, уже вперед загипнотизированные и вновь подпавшие знакомому гипнозу. Эти-то загипнотизированные люди, находясь в ненормальном состоянии, были в полном вос-
хищении. Кроме того, все художественные критики, лишенные способности заражаться искусством и потому всегда особенно дорожащие произведениями, в которых всё есть дело рассудка, какова опера Вагнера, тоже глубокомысленно одобряли произ-
20 ведение, дающее обильную пищу умствованию. А за этими двумя отделами людей шла та большая, с извращенною и отчасти атро-
фированною способностью заражаться искусством, равнодушная к нему городская толпа с князьями, богачами и меценатами во главе, всегда, как плохие гончие собаки, примыкая к тем, кто громче и решительнее высказывает свое мнение.

«О, да, разумеется, какая поэзия! Удивительно! Особенно птицы!» — «Да, да, я совсем побежден», повторяют эти люди на разные голоса то самое, что они только что услышали от
30 людей, мнение которых им кажется заслуживающим до-
верия.

Если и есть люди, оскорбленные бессмыслицей и фальшью, то эти люди робея молчат, как робеют и молчат трезвые среди пьяных.

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

Я знаю, что большинство не только считающихся умными людьми, но действительно очень умные люди, способные понять самые трудные рассуждения научные, математические, философские, очень редко могут понять хотя бы самую простую и очевидную истину, но такую, вследствие которой приходится допустить, что составленное ими иногда с большими усилиями суждение о предмете, суждение, которым они гордятся, которому они поучали других, на основании которого они устроили всю свою жизнь, — что это суждение может быть ложно. И поэтому я мало надеюсь, чтобы доводы, которые я привожу об извращении искусства и вкуса в нашем обществе, не только были приняты, но серьезно обсуждены, но все-таки должен высказать до конца то, к чему меня неизбежно привело мое исследование вопроса искусства. Исследование это привело меня к убеждению в том, что почти всё то, что считается искусством, и хорошим, и всем искусством в нашем обществе, не только не есть настоящее и хорошее искусство, и не есть всё искусство, но даже вовсе не есть искусство, а подделка под него. Положение это, я знаю, очень странно и кажется парадоксальным, а между тем, если только мы признаем справедливость того, что искусство есть деятельность человеческая, посредством которой одни люди передают другим свои чувства, а не есть служение красоте или проявление идеи и т. п., то необходимо должны будем допустить его. Если справедливо, что искусство есть деятельность, посредством которой один человек, испытав чувство, сознательно передает его другим, то мы неизбежно должны признать то, что во всем том, что среди нас называется искусством высших классов, — во всех тех романах, повестях, драмах, комедиях, картинах, 29 скульптурах, симфониях, операх, оперетках, балетах и пр., которые выдаются за произведения искусства, едва ли одно из сотни тысяч произошло от испытанного его автором чувства; всё же остальное — только фабричные произведения, подделки под искусство, в которых заимствования, подражательность, эффектность и занимательность заменяют заражение чувством. То, что количество истинных произведений искусства относится к количеству этих подделок, как один к сотням тысяч и гораздо более, можно доказать следующим расчетом. Я читал

где-то, что художников-живописцев в одном Париже 30 000. Столько, должно быть, в Англии, столько же в Германии, столько же в России с Италией и другими мелкими государствами. Так что всех художников-живописцев должно быть в Европе около 120 000, столько же должно быть музыкантов и столько же художников-писателей. Если эти 300 тысяч человек производят каждый хоть по 3 произведения в год (а многие производят их по 10 и более), то каждый год дает миллион произведений искусства. Сколько же их за последние 10 лет и сколько за всё то время, как искусство высших классов отделилось от искусства народного? Очевидно, миллионы. Кто же из самых больших знатоков искусства действительно не только получил впечатление от всех этих мнимых произведений искусства, но знает хотя бы о существовании их? Не говоря уже о всем рабочем народе, который и понятия не имеет об этих произведениях, люди высших классов не могут знать одной тысячной всех этих произведений и не помнят тех, которые они знали. Все эти предметы являются под видом искусства, не производят ни на кого никакого впечатления, кроме, иногда, впечатления развлечения на праздную толпу богатых людей, и бесследно исчезают. На это говорят обыкновенно, что если бы не было этого огромного количества неудачных попыток, не было бы и настоящих произведений искусства. Но такое рассуждение подобно тому, которое бы сделал хлебопек на упрек о том, что его хлеб никуда не годится: что если бы не было сотни испорченных хлебов, не было бы и хорошо испеченного. Правда, что там, где есть золото, есть и много песку; но это никак не может быть поводом к тому, чтобы говорить много глупостей для того, чтобы сказать что-нибудь умное.

Мы окружены произведениями, считающимися художественными. Рядом напечатаны тысячи стихотворений, тысячи поэм, тысячи романов, тысячи драм, тысячи картин, тысячи музыкальных пьес. Все стихотворения описывают любовь или природу, или душевное состояние автора, во всех соблюдены размеры и рифмы; все драмы и комедии превосходно обставлены и сыграны прекрасно обученными актерами; все романы разделены на главы, во всех описана любовь и есть эффектные сцены и описываются верные подробности жизни; все симфонии содержат *allegro*, *andante*, *scherzo* и финал, и все состоят из модуляций и аккордов и сыграны до тонкости обученными музы-

кантами; все картины, в золотых рамах, рельефно изображают лица и аксессуары. Но между этими произведениями разных родов искусства есть одно среди сотни тысяч, — такое, которое не то что немного лучше других, а отличается от всех остальных так же, как отличается бриллиант от стекла. Одно нельзя купить никакими деньгами — так оно драгоценно; другое не только не имеет никакой цены, но имеет отрицательное достоинство, потому что обманывает и извращает вкус. А между тем по внешности для человека с извращенным или атрофированным чувством понимания искусства они совершенно подобны. 10

Трудность распознавания художественных произведений в нашем обществе увеличивается еще тем, что внешнее достоинство работы в фальшивых произведениях не только не хуже, но часто бывает лучше, чем в настоящих; часто поддельное поражает больше, чем настоящее, и содержание поддельного интереснее. Как выбрать? Как найти это, ничем не отличающееся по внешности от нарочно совершенно уподобленных настоящему, одно из сотен тысяч произведение?

Для человека с неизвращенным вкусом, для рабочего, не городского, это так же легко, как легко животному с неиспор- 20 ченным чутьем найти в лесу или в поле из тысяч следов тот один след, который нужен ему. Животное без ошибки найдет то, что ему нужно; так и человек, если только естественные свойства его природы не извращены в нем, из тысяч предметов безошибочно избирает истинный предмет искусства, который ему нужен, заражая его чувством, испытанным художником, но не так это для людей с испорченным воспитанием и жизнью вкусом. У этих людей атрофировано чувство, воспринимающее искусство, и в оценке художественных произведений они должны руководиться рассуждением и изучением, и эти рассужде- 30 ние и изучение окончательно путают их, так что большинство людей нашего общества совершенно не в состоянии отличить произведение искусства от самой грубой подделки под него. Люди по целым часам сидят в концертах или театрах, слушая сочинения новых композиторов, и считают обязательным читать романы знаменитых новых романистов и рассматривать картины, изображающие или непонятное, или всё одно и то же, что они видят гораздо лучше в действительности; и главное — считают обязательным восхищаться всем этим, воображая, что всё это — предметы искусства, и тут же проходят не только 40

без внимания, но с пренебрежением настоящие произведения искусства только потому, что эти произведения не зачислены в их круге в предметы искусства.

На-днях я шел домой с прогулки в подавленном состоянии духа. Подходя к дому, я услышал громкое пение большого хора баб. Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством, и бодрее пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый. В таком же возбужденном состоянии я нашел и всех домашних, слушавших это пение. В этот же вечер заехавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских, вещей, сыграл нам *opus 101* сонату Бетховена.

Считаю нужным заметить для тех, которые отнесли бы мое суждение об этой сонате Бетховена к непониманию ее, что всё то, что понимают другие в этой сонате и других вещах последнего периода Бетховена, я, будучи очень восприимчив к музыке, ²⁰ понимал точно так же, как и они. Я долгое время настраивал себя так, что любовался этими бесформенными импровизациями, которые составляют содержание сочинений бетховенского последнего периода, но стоило мне только серьезно отнестись к делу искусства, сравнив получаемое впечатление от произведений последнего периода Бетховена с тем приятным, ясным и сильным музыкальным впечатлением, как, например, то, которое получается от мелодий Баха (его арии), Гайдна, Моцарта, Шопена — там, где их мелодии не загромождены усложнениями и украшениями, и того же Бетховена первого ³⁰ периода, а главное — с впечатлением, получаемым от народной песни — итальянской, норвежской, русской, от венгерского чардаша и т. п. простых, ясных и сильных вещей, и тотчас же уничтожилось искусственно вызываемое мною, некоторое неясное и почти болезненное, раздражение от произведений последнего периода Бетховена.

По окончании исполнения присутствующие, хотя и видно было, что всем сделалось скучно, как и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведение Бетховена, не забыв помянуть о том, что вот прежде не понимали этого последнего ⁴⁰ периода, а он-то самый лучший. Когда же я позволил себе

сравнить впечатление, произведенное на меня пением баб, впечатление, испытанное и всеми слышавшими это пение, с этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужным отвечать на такие странные речи.

А между тем песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство. 101-ая же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не поражающая.

Для своей работы над искусством я усердно и с большим 10 трудом читал нынешней зимой знаменитые и восхваляемые всей Европой романы и повести — Зола, Бурже, Гюисманса, Киплинга. И в то же время мне попался в детском журнале рассказ совершенно неизвестного писателя о том, что в бедной семье вдовы готовятся к Пасхе. Рассказ состоит в том, что мать с трудом добыла белой муки, рассыпала на столе, чтобы месить, и пошла за дрожжами, велев детям не выходить из избы и караулить муку. Мать ушла, а соседние дети с криком прибежали под окно, приглашая их играть на улице. Дети забыли приказ матери, выбежали на улицу и занялись игрою. Приходит мать 20 с дрожжами, в избе на столе насадка раскидывает на земляной пол последнюю муку цыплятам, которые выбирают ее из пыли. Мать в отчаянии бранит детей, дети режут. И матери становится жалко детей, но белой муки больше нет, и, чтобы помочь горю, мать решает, что испечет кулич из просеянной черной муки, помазав белком и обложив яйцами. «Черный хлебушка — калачу дедушка», говорит мать детям пословицу в утешение о том, что кулич будет не из белой муки. И дети, вдруг, от отчаяния переходят к радостному восторгу и на разные голоса повторяют 30 пословицу и еще веселее ждут кулича.

И что же? — чтение романов и повестей Зола, Бурже, Гюисманса, Киплинга и других, с самыми задирающими сюжетами, ни одной минуты не тронуло меня, но мне всё время досадно было на авторов, как бывает досадно на человека, который считает вас столь наивным, что не скрывает даже того приема обмана, на который он хочет поймать вас. С первых строк видишь намерение, с которым писано, и все подробности становятся не нужны, и делается скучно. Главное же — знаешь, что у автора никакого другого чувства, кроме желания написать повесть или роман, нет и не было. И потому не получается 40

никакого художественного впечатления. От рассказа же неизвестного автора о детях и цыплятах я не мог оторваться, потому что сразу заразился тем чувством, которое, очевидно, пережил, испытал и передал автор.

У нас есть живописец Васнецов. Он написал образа в Киевский собор; его все хвалят как основателя нового высокого рода какого-то христианского искусства. Он работал над этими образами десятки лет. Ему заплатили десятки тысяч, и все эти образа есть скверное подражание подражанию подражаний, не содержащее в себе ни одной искры чувства. И этот же Васнецов нарисовал к рассказу Тургенева «Перепелка» (там описывается, как при мальчике отец убил перепелку и пожалел ее) картинку, в которой изображен спящий с оттопыренной верхней губой мальчик и над ним, как сновидение — перепелка. И эта картинка есть истинное произведение искусства.

В английской Академии рядом две картины: одна изображает искушение св. Антония, J. C. Dalmas. Святой стоит на коленях и молится. За ним стоит голая женщина и какие-то звери. Видно, что художнику очень нравилась голая женщина, но что до Антония ему не было никакого дела и что искушение не только не страшно ему (художнику), но, напротив, в высшей степени приятно. И потому в этой картине если и есть искусство, то очень скверное и фальшивое. В той же книге рядом небольшая картинка Langley,¹ изображающая прохожего нищего мальчика, которого, очевидно, зазвала пожалевшая его хозяйка. Мальчик, жалостно скрючив босые ноги под лавкой, ест, хозяйка смотрит, вероятно соображая, не понадобится ли еще, а девочка лет семи, подпершись ручкой, внимательно, серьезно смотрит, не спуская глаз с голодного мальчика, очевидно, в первый раз поняв, что такое бедность и что такое неравенство людей, и в первый раз задала себе вопросы: почему у нее всё есть, а этот бос и голоден? Ей и жалко, и радостно. И она любит и мальчика, и добро... И чувствуется, что художник любил эту девочку и то, что она любит. И эта картина, кажется, мало известного живописца — прекрасное, истинное произведение искусства.

Я, помню, видел представление Гамлета Росси, и самая трагедия и актер, игравший главную роль, считаются нашими кри-

¹ [Ленглей,]

тиками последним словом драматического искусства. А между тем я всё время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобиya произведений искусства. И недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов. Одним из присутствовавших описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в оленьи шкуры, изображают — один самку оленя, другой — детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник всё ближе и ближе к преследуемым. Олененок измучен и жмется к матери. Самка останавливается, чтобы передохнуть. Охотник догоняет и целится. В это время птичка пищит, извещая оленей об опасности. Олени убегают. Опять преследование, и опять охотник приближается, догоняет и пускает стрелу. Стрела попадает в детеныша. Детеныш не может бежать, жмется к матери, мать лижет ему рану. Охотник натягивает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают, и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач. И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства.

То, что я говорю, будет принято как безумный парадокс, на который можно только удивляться, и все-таки я не могу не сказать того, что думаю, а именно того, что люди нашего круга, из которых одни сочиняют стихи, повести, романы, оперы, симфонии, сонаты, пишут картины всякого рода, лепят статуи, а другие слушают, смотрят это, третьи оценивают, 30 критикуют всё это, спорят, осуждают, торжествуют, воздвигают памятники друг другу и так несколько поколений, — что все эти люди, за самыми малыми исключениями: и художники, и публика, и критики, никогда, кроме как в самом первом детстве и юности, когда они еще не слышали никаких рассуждений про искусство, не испытали того простого и знакомого самому простому человеку и даже ребенку чувства заражения чувствами другого, которое заставляет радоваться чужой радости, горевать чужому горю, сливаться душою с другим человеком и составляет сущность искусства, и что поэтому люди эти 40

не только не могут отличить истинного искусства от подделки под него, но всегда принимают за настоящее прекрасное искусство самое плохое и поддельное, а настоящего искусства не замечают, так как подделки всегда бывают более разукрашены, а настоящее искусство бывает скромно.

XV

В нашем обществе искусство до такой степени извратилось, что не только искусство дурное стало считаться хорошим, но потерялось и самое понятие о том, что есть искусство, так
10 что для того, чтобы говорить об искусстве нашего общества, нужно прежде всего выделить настоящее искусство от поддельного.

Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный — заразительность искусства. Если человек без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения, прочтя, услышав, увидав произведение другого человека, испытывает состояние души, которое соединяет его с этим человеком и другими, так же, как и он, воспринимающими предмет искусства людьми, то предмет,
20 вызвавший такое состояние, есть предмет искусства. Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особенного от всех других, чувства радости, единения душевного с другим (автором) и с другими (с слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение.

Правда, что признак этот *внутренний* и что люди, забывшие про действие, производимое настоящим искусством, и ожидающие от искусства чего-то совсем другого, — а таких среди
30 нашего общества огромное большинство, — могут думать, что то чувство развлечения и некоторого возбуждения, которые они испытывают при подделках под искусство, и есть эстетическое чувство, и хотя людей этих разубедить нельзя, так же как нельзя разубедить больного дальтонизмом в том, что зеленый цвет не есть красный, тем не менее признак этот для людей с неизвращенным и неатрофированным относительно искусства чувством остается вполне определенным и ясно

отличающим чувство, производимое искусством, от всякого другого.

Главная особенность этого чувства в том, что воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим, и что всё то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить. Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми 10 людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства.

Испытывает человек это чувство, заражается тем состоянием души, в котором находится автор, и чувствует свое слияние с другими людьми, то предмет, вызывающий это состояние, есть искусство; нет этого заражения, нет слияния с автором и с воспринимающими произведение, — и нет искусства. 20 Но мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть и единственное мерило достоинства искусства.

Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, т. е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает.

Искусство же становится более или менее заразительно вследствие трех условий: 1) вследствие большей или меньшей особенности того чувства, которое передается; 2) вследствие большей или меньшей ясности передачи этого чувства и 3) вследствие искренности художника, т. е. большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает.

Чем особеннее передаваемое чувство, тем оно сильнее действует на воспринимающего. Воспринимающий испытывает тем большее наслаждение, чем особеннее то состояние души, в которое он переносится, и потому тем охотнее и сильнее сливается с ним.

Ясность же выражения чувства содействует заразительности, потому что, в сознании своем сливаясь с автором, воспринимающий тем более удовлетворен, чем яснее выражено то 40

чувство, которое, как ему кажется, он уже давно знает и испытывает и которому теперь только нашел выражение.

Более же всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника. 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, и наоборот: как только зритель, читатель, слушатель чувствует, что автор
10 не для своего удовлетворения, а для него, для воспринимающего, пишет, поет, играет и не чувствует сам того, что хочет выразить, так является отпор, и самое особенное, новое чувство, и самая искусная техника не только не производят никакого впечатления, но отталкивают.

Я говорю о трех условиях заразительности и достоинства искусства, в сущности же условие есть только одно последнее, то, чтобы художник испытывал внутреннюю потребность выразить передаваемое им чувство. Условие это включает в себя первое, потому что если художник искренен, то он выскажет
20 чувство так, как он воспринял его. А так как каждый человек не похож на другого, то и чувство это будет особенно для всякого другого и тем особеннее, чем глубже зачерпнет художник, чем оно будет задушевнее, искреннее. Эта же искренность заставит художника и найти ясное выражение того чувства, которое он хочет передать.

Поэтому-то это третье условие — искренность — есть самое важное из трех. Условие это всегда присутствует в народном искусстве, вследствие чего так сильно и действует оно, и почти сплошь отсутствует в нашем искусстве высших классов, непре-
30 рывно изготовляемом художниками для своих личных, корыстных или тщеславных целей.

Таковы три условия, присутствие которых отделяет искусство от подделок под него и вместе с тем определяет достоинство всякого произведения искусства независимо от его содержания.

Отсутствие одного из этих условий делает то, что произведение уже не принадлежит к искусству, а к подделкам под него. Если произведение не передает индивидуальной особенности чувства художника и потому не особенно, если оно непонятно
40 выражено или если оно не произошло от внутренней потреб-

ности автора, оно не есть произведение искусства. Если же, хотя бы и в самой малой степени, присутствуют все три условия, то произведение, хотя бы и слабое, есть произведение искусства.

Присутствие же в различных степенях трех условий: особенности, ясности и искренности, определяет достоинство предметов искусства, как искусства, независимо от его содержания. Все произведения искусства распределяются в своем достоинстве по присутствию в большей или меньшей степени того, другого или третьего из этих условий. В одном преобладает особенность передаваемого чувства, в другом — ясность выражения, в третьем — искренность, в четвертом — искренность и особенность, но недостаток ясности, в пятом — особенность и ясность, но меньше искренности, и т. д. во всех возможных степенях и сочетаниях.

Так отделяется искусство от неискусства и определяется достоинство искусства, как искусства, независимо от его содержания, т. е. независимо от того, передает ли оно хорошие или дурные чувства.

Но чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство? 20

XVI

Чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

Искусство, вместе с речью, есть одно из орудий общения, а потому и прогресса, т. е. движения вперед человечества к совершенству. Речь делает возможным для людей последних живущих поколений знать всё то, что узнавали опытом и размышлением предшествующие поколения и лучшие передовые люди современности; искусство делает возможным для людей послед- 30
них живущих поколений испытывать все те чувства, которые до них испытывали люди и в настоящее время испытывают лучшие передовые люди. 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 по-

тому по содержанию своему искусство тем лучше, чем более исполняет оно это назначение, и тем хуже, чем менее оно исполняет его.

Оценка же чувств, т. е. признание тех или других чувств более или менее добрыми, т. е. нужными для блага людей, совершается религиозным сознанием известного времени.

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. Такое религиозное сознание, соответствующее своему выражению, всегда есть в каждом обществе. Если нам кажется, что в обществе нет религиозного сознания, то это кажется нам не оттого, что его действительно нет, но оттого, что мы не хотим видеть его. А не хотим мы часто видеть его оттого, что оно обличает нашу жизнь, несогласную с ним.

²⁰ Религиозное сознание в обществе всё равно, что направление текущей реки. Если река течет, то есть направление, по которому она течет. Если общество живет, то есть религиозное сознание, которое указывает то направление, по которому более или менее сознательно стремятся все люди этого общества.

И потому религиозное сознание всегда было и есть в каждом обществе. И соответственно этому религиозному сознанию всегда и оценивались чувства, передаваемые искусством. Только на основании этого религиозного сознания своего времени всегда выделялось из всей бесконечно разнообразной области искусства то, которое передает чувства, осуществляющие в жизни религиозное сознание данного времени. И такое искусство всегда высоко ценилось и поощрялось; искусство же, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания прежнего времени, отсталое, пережитое уже, всегда осуждалось и презиралось. Остальное же всё искусство, передающее все самые разнообразные чувства, посредством которых люди общаются между собой, не осуждалось и допускалось, если только оно не передавало чувств, противных религиозному сознанию. Так, например, у греков выделялось, одобрялось ³⁰ и поощрялось искусство, передававшее чувства красоты, силы, ⁴⁰

мужества (Гезиод, Гомер, Фидиас), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства грубой чувствешности, уныния, изнеженности. У евреев выделялось и поощрялось искусство, передававшее чувства преданности и покорности Богу евреев, его заветам (некоторые части книги Бытия, пророки, псалмы), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства идолопоклонства (Золотой телец); всё же остальное искусство — рассказы, песни, пляски, украшения домов, утвари, одежды, — которое не было противно религиозному сознанию, не сознавалось и не обсуждалось вовсе. Так расценивалось 10 искусство по своему содержанию всегда и везде, так оно и должно расцениваться, потому что такое отношение к искусству вытекает из свойств человеческой природы, а свойства эти не изменяются.

Я знаю, что, по распространенному в наше время мнению, религия есть суеверие, пережитое человечеством, и что потому предполагается, что в наше время нет никакого общего всем людям религиозного сознания, по которому могло бы расцениваться искусство. Я знаю, что таково распространенное мнение в мнимо образованных кругах нашего времени. Люди, не при- 20 знающие христианства в его истинном смысле и потому придумывающие себе всякого рода философские и эстетические теории, скрывающие от них бессмысленность и порочность их жизни, и не могут думать иначе. Люди эти умышленно, а иногда и неумышленно, смешивая понятия культа религии с понятием религиозного сознания, думают, что, отрицая культ, они этим отрицают религиозное сознание. Но все эти нападки на религию и попытки установления миросозерцания, противного религиозному сознанию нашего времени, очевиднее всего доказывают присутствие этого религиозного сознания, обличающего 30 жизнь людей, несогласную с ним.

Если в человечестве совершается прогресс, т. е. движение вперед, то неизбежно должен быть указатель направления этого движения. И таким указателем всегда были религии. Вся история показывает, что прогресс человечества совершался не иначе, как при руководстве религии. Если же прогресс человечества не может совершаться без руководства религии, — а прогресс совершается всегда, следовательно совершается и в наше время, — то должна быть и религия нашего времени. Так что, нравится это так называемым образованным людям нашего 40

времени или не нравится, они должны признать существование религии, не религии культа — католической, протестантской и др., а религиозного сознания, как необходимого руководителя прогресса и в наше время. Если же среди нас есть религиозное сознание, то на основании этого религиозного сознания должно быть расцениваемо и наше искусство; и точно так, и всегда и везде, должно быть выделено из всего безразличного искусства, создано, высоко ценимо и поощряемо искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания нашего времени, и осуждаемо и презираемо искусство, противное этому сознанию, и не выделяемо и не поощряемо всё остальное безразличное искусство.

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. На основании этого-то сознания мы и 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 цenia и поощряя это искусство и отрицая то, которое противно этому сознанию, и не приписывая остальному искусству того значения, которое ему несвойственно.

Главная ошибка, которую сделали люди высших классов времени так называемого Возрождения, — ошибка, которую мы продолжаем теперь, — состояла не в том, что они перестали ценить и приписывать значение религиозному искусству (люди того времени и не могли приписывать ему значения, потому что, так же как и люди высших классов нашего времени, они не могли верить в то, что считалось большинством за религию), но в том, что на место этого отсутствующего религиозного искус-

ства они поставили искусство ничтожное, имеющее целью только наслаждение людей, т. е. стали выделять, ценить и поощрять, как религиозное искусство, то, что ни в коем случае не заслуживало этой оценки и поощрения.

Один отец церкви говорил, что главное горе людей не в том, что они не знают Бога, а в том, что они на место Бога поставили то, что не есть Бог. То же и с искусством. Главная беда людей высших классов нашего времени еще не в том, что у них нет религиозного искусства, но в том, что они на место высшего религиозного искусства, выделенного из всего остального, как 10 особенно важное и ценное, выделили самое ничтожное, большею частью вредное искусство, имеющее целью наслаждение некоторых, и потому по одной исключительности уже противное тому христианскому началу всемирного единения, которое составляет религиозное сознание нашего времени. На место религиозного искусства поставлено пустое и часто развратное искусство и этим скрыта от людей потребность в том истинном религиозном искусстве, которое должно быть в жизни для того, чтобы улучшать ее.

Правда, что искусство, удовлетворяющее требованиям религиозного сознания нашего времени, совершенно не похоже на прежнее искусство, но, несмотря на это несходство, то, что составляет религиозное искусство нашего времени, очень ясно и определено для человека, умышленно не скрывающего от себя истины. В прежние времена, когда высшее религиозное сознание соединяло только некоторое, хотя бы и очень большое, одно среди других, общество людей: евреев, афинских, римских граждан, чувства, передаваемые искусством тех времен, вытекали из желания могущества, величия, славы, благоденствия этих обществ, и героями искусства могли быть люди, 20 содействующие этому благоденствию силою, коварством, хитростью, жестокостью (Одиссей, Иаков, Давид, Самсон, Геркулес и все богатыри). Религиозное же сознание нашего времени не выделяет никакого «одного» общества людей, — напротив, требует соединения всех, совершенно всех людей без исключения, и выше всех других добродетелей ставит братскую любовь ко всем людям, и потому чувства, передаваемые искусством нашего времени, не только не могут совпадать с чувствами, передаваемыми прежним искусством, но должны быть противоположны им.

Христианское, истинно-христианское искусство долго не могло установиться и не установилось до сих пор именно потому, что христианское религиозное сознание не было одним из тех малых шагов, которым равномерно подвигается человечество, а было огромным переворотом, если еще не изменившим, то неизбежно долженствующим изменить всё жизнепонимание людей и всё внутреннее устройство их жизни. Правда, что жизнь человечества, как и отдельного человека, движется равномерно, но среди этого равномерного движения есть как бы
10 поворотные пункты, которые резко отделяют предыдущую жизнь от последующей. Таким поворотным пунктом для человечества было христианство, по крайней мере таковым оно должно представляться нам, живущим христианским сознанием. Христианское сознание дало другое, новое направление всем чувствам людей и потому совершенно изменило и содержание, и значение искусства. Греки могли воспользоваться искусством персов и римляне искусством греков, так же как евреи искусством египтян, — основные идеалы были одни и те же. Идеалом было то величие и благо персов, то величие и благо
20 греков или римлян. Одно и то же искусство переносилось в другие условия и годилось новым народам. Но христианский идеал изменил, перевернул всё так, что, как сказано в Евангелии: «что было велико перед людьми, стало мерзостью перед Богом». Идеалом стало не величие фараона и римского императора, не красота грека или богатства Финикии, а смирение, целомудрие, сострадание, любовь. Героем стал не богач, а нищий Лазарь; Мария Египетская не во время своей красоты, а во время своего покаяния; не приобретатели богатства, а раздававшие его, живущие не во дворцах, а в катакомбах и хижинах, не власт-
30 вующие люди над другими, а люди, не признающие ничьей власти кроме Бога. И высшим произведением искусства — не храм победы со статуями победителей, а изображение души человеческой, претворенной любовью так, что мучимый и убиваемый человек жалеет и любит своих мучителей.

И потому людям христианского мира трудно остановиться от инерции искусства языческого, с которым они срослись всею жизнью. Содержание христианского религиозного искусства так ново для них, так не похоже на содержание прежнего искусства, что им кажется, что христианское искусство есть
40 отрицание искусства, и они отчаянно держатся за старое искус-

ство. А между тем это старое искусство, в наше время не имея более источника в религиозном сознании, потеряло всё свое значение, и мы волей-неволей должны отказаться от него.

Сущность христианского сознания состоит в признании каждым человеком своей сыновности Богу и вытекающего из него единения людей с Богом и между собой, как и сказано в Евангелии (Иоан. XVII, 21), и потому содержание христианского искусства — это такие чувства, которые содействуют единению людей с Богом и между собой.

Выражение: *единение людей с Богом и между собой*, может показаться неясным людям, привыкшим слышать столь частое злоупотребление этими словами, а между тем слова эти имеют очень ясное значение. Слова эти означают то, что христианское единение людей, в противоположность частичного, исключительного единения только некоторых людей, есть то, которое соединяет всех людей без исключения.

Искусство, всякое искусство само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление. Но искусство нехристианское, соединяя некоторых людей между собою, этим самым соединением отделяет их от других людей, так что это частное соединение служит часто источником не только разъединения, но враждебности к другим людям. Таково всё искусство патристическое, с своими гимнами, поэмами, памятниками; таково всё искусство церковное, т. е. искусство известных культов со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное, таково всё искусство утонченное, собственно развратное, доступное только людям, угнетающим других людей, людям праздных, богатых классов. Такое искусство есть искусство отсталое — не христианское, соединяющее одних людей только для того, чтобы еще резче отделить их от других людей и даже поставить их к другим людям во враждебное отношение. Христианское искусство есть только то, которое соединяет всех людей без исключения — или тем, что вызывает в людях сознание одинаковости их положения по отношению к Богу и ближнему, или тем, что вызывает в людях одно и то же чувство, хотя и самое простое, но не противное христианству и свойственное всем без исключения людям.

40

Христианское хорошее искусство нашего времени может быть непонято людьми вследствие недостатка своей формы или вследствие невнимания к нему людей, но оно должно быть таково, чтобы все люди могли испытать те чувства, которые передаются им. Оно должно быть искусством не одного какого-либо кружка людей, не одного сословия, не одной национальности, не одного религиозного культа, т. е. не передавать чувства, которые доступны только известным образом воспитанному человеку, или только дворянину, купцу, или только
10 русскому, японцу, или католику, или буддисту и т. п., а чувства, доступные всякому человеку. Только такое искусство может быть в наше время признано хорошим искусством и выделяемо из всего остального искусства и поощряемо.

Христианское искусство, т. е. искусство нашего времени, должно быть кафолично в прямом значении этого слова, т. е. всемирно, и потому 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
20 исключения людям, как чувства веселья, умиления, бодрости, спокойствия и т. п. Только эти два рода чувств составляют предмет хорошего по содержанию искусства нашего времени.

И действие, производимое этими двумя кажущимися столь различными между собою родами искусства, — одно и то же. Чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей, как чувства твердости в истине, преданности воле Бога, самоотвержения, уважения к человеку и любви к нему, вытекающие из христианского религиозного сознания, и чувства самые простые — умиленное или веселое настроение от песни,
30 или от забавной и понятной всем людям шутки, или трогательного рассказа, или рисунка, или куколки — производят одно и то же действие — любовное единение людей. Бывает, что люди, находясь вместе, если не враждебны, то чужды друг другу по своим настроениям и чувствам, и вдруг или рассказ, или представление, или картина, даже здание и чаще всего музыка, как электрической искрой, соединяет всех этих людей, и все эти люди, вместо прежней разрозненности, часто даже враждебности, чувствуют единение и любовь друг к другу. Всякий радуется тому, что другой испытывает то же, что и он,
40 радуется тому общению, которое установилось не только между

ним и всеми присутствующими, но и между всеми теперь живущими людьми, которые получают то же впечатление; мало того, чувствуется таинственная радость загробного общения со всеми людьми прошедшего, которые испытывали то же чувство, и людьми будущего, которые испытают его. Вот это-то действие производит одинаково как то искусство, которое передает чувства любви к Богу и ближнему, так и житейское искусство, передающее самые простые, общие всем людям, чувства.

Различие расценки искусства нашего времени от прежнего состоит, главное, в том, что искусство нашего времени, т. е. 10 христианское искусство, основываясь на религиозном сознании, требующем единения людей, исключает из области хорошего по содержанию искусства всё то, что передает чувства исключительные, не соединяющие, а разъединяющие людей, относя такое искусство к разряду дурного по содержанию искусства, а, напротив, включает в область хорошего по содержанию искусства отдел не признаваемого прежде заслуживающим выделения и уважения искусства всемирного, передающего хотя и самые незначительные, простые чувства, но такие, которые доступны всем без исключения людям и которые 20 потому соединяют их.

Такое искусство не может не признаваться хорошим в наше время потому, что оно достигает той самой цели, которую ставит человечеству религиозное христианское сознание нашего времени.

Христианское искусство или вызывает в людях те чувства, которые через любовь к Богу и ближнему влекут их ко всё большому и большому единению, делают их готовыми и способными к такому единению, или же вызывает в них те чувства, которые показывают им то, что они уже соединены единством 30 радостей и горестей житейских. И потому христианское искусство нашего времени может быть и есть двух родов: 1) искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к Богу и ближнему, — искусство религиозное, и 2) искусство, передающее самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира, — искусство всемирное. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время.

Первый род, религиозного искусства, передающего как чувства положительные — любви к Богу и ближнему, так и 40

отрицательные — негодования, ужаса перед нарушением любви, проявляется преимущественно в форме слова и отчасти в живописи и ваянии; второй же род — всемирного искусства, передающий чувства, доступные всем, проявляется и в слове, и в живописи, и в ваянии, и в танцах, и в архитектуре, и преимущественно в музыке.

Если бы от меня потребовали указать в новом искусстве на образцы по каждому из этих родов искусства, то как на образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства, в области словесности я указал бы на «Разбойников» Шиллера; из новейших — на «Les raucres gens» V. Hugo и его «Misérables»,¹ на повести, рассказы, романы Диккенса: «Tale of two cities», «Chimes»² и др., на «Хижину дяди Тома», на Достоевского, преимущественно его «Мертвый дом», на «Адам Бид» Джоржа Эллиота.

В живописи нового времени произведений такого рода, прямо передающих христианские чувства любви к Богу и ближнему, как ни странно это кажется, почти нет, в особенности среди знаменитых живописцев. Есть евангельские картины²⁰ и их очень много, но все они передают историческое событие с большими богатствами подробностей, но не передают и не могут передать того религиозного чувства, которого нет у авторов. Есть много картин, изображающих личные чувства различных людей, но картин, передающих подвиги самоотвержения, любви христианской, очень мало, и то преимущественно среди малоизвестных живописцев и не в оконченных картинах, а чаще всего в рисунках. Таков рисунок Крамского, стоящий многих его картин, изображающий гостиную с балконом, мимо которого торжественно проходят возвращающиеся войска. На балконе³⁰ стоит кормилица с ребенком и мальчик. Они любуются шествием войск. А мать, закрыв лицо платком, рыдая, припала к спинке дивана. Такова же картина Langley, о которой я упомянул; такова же картина, изображающая в сильную бурю спешащую на выручку гибнущего парохода спасательную лодку, французского живописца Morlon.³ Есть еще приближающиеся к этому роду картины, с уважением и любовью изображающие

¹ [«Бедные люди» В. Гюго и его «Отверженные»,]

² [«История двух городов», «Колокола»]

³ [Морлон.]

рабочего труженика. Таковы картины Милле, в особенности его рисунок — отдыхающий копач; в этом же роде картины Jules Breton,¹ Лермита, Дефреггера и др. Образцами же в области живописи произведений, вызывающих негодование, ужас пред нарушением любви к Богу и ближнему, могут служить картина Ге — суд, картина Liezen Maeyer'a² — подпись смертного приговора. Картин и этого рода очень мало. Заботы о технике и красоте большею частью затемняют чувство. Так, например, картина «Pollice verso»³ Жерома не столько выражает чувство ужаса пред совершающимся, сколько увлечение красотой зрелища. 10

Указать же в новом искусстве высших классов на образцы второго рода, хорошего всемирного житейского искусства, еще труднее, особенно в словесном искусстве и музыке. Если и есть произведения, которые по внутреннему содержанию, как «Дон-Кихот», комедии Мольера, как Диккенсовы «Коперфильд» и «Пиквикский клуб», повести Гоголя, Пушкина или некоторые вещи Мопассана могли бы быть отнесены к этому роду, то эти вещи и по исключительности передаваемых чувств, и по излишку специальных подробностей времени и места и, 20 главное, по бедности содержания, сравнительно с образцами всемирного древнего искусства, как, например, история Иосифа Прекрасного, большею частью доступны только людям своего народа и даже своего круга. То, что братья Иосифа, ревнуя его к отцу, продали его купцам; то, что Пентефриева жена хочет соблазнить юношу, что юноша достигает высшего положения, жалеет братьев, любимого Вениамина и всё остальное, — всё это чувства, доступные и русскому мужику, и китайцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному; и всё это написано так воздержно, без излишних 30 подробностей, что рассказ можно перенести в какую хотите другую среду, и он для всех будет так же понятен и трогателен. Но не таковы чувства Дон-Кихота или героев Мольера (хотя Мольер едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художник нового искусства) и тем более чувства Пиквика и его друзей. Чувства эти очень исключительны, не общечеловечны

¹ [Жюль Бретон,]

² [Лицен Майер]

³ [«Добей его»]

и поэтому, чтобы сделать их заразительными, авторы обставили их обильными подробностями времени и места. Обилие же подробностей этих делает эти рассказы еще более исключительными, малопонятными для всех людей, живущих вне той среды, которую описывает автор.

В повествовании об Иосифе не нужно было описывать подробно, как это делают теперь, окровавленную одежду Иосифа и жилище и одежду Иакова, и позу и наряд Пентефриевой жены, как она, поправляя браслет на левой руке, сказала: 10 «Войди ко мне», и т. п., потому что содержание чувства в этом рассказе так сильно, что все подробности, исключая самых необходимых, как, например, то, что Иосиф вышел в другую комнату, чтобы заплакать, — что все эти подробности излишни и только помешали бы передать чувство, а потому рассказ этот доступен всем людям, трогает людей всех наций, сословий, возрастов, дошел до нас и проживет еще тысячелетия. Но отнимите у лучших романов нашего времени подробности, и что же останется?

Так что в новом словесном искусстве нельзя указать на произведения, вполне удовлетворяющие требованиям всемирности. Даже и те, которые есть, испорчены большею частью тем, что называется реализмом, который вернее назвать провинциализмом в искусстве.

В музыке происходит то же, что и в словесном искусстве, и по тем же причинам. Вследствие бедности содержания, чувства, мелодии новых музыкантов поразительно бессодержательны. И вот для усиления впечатления, производимого бессодержательною мелодией, новые музыканты на каждую, самую ничтожную, мелодию нагромождают сложные модуляции не 30 только одного своего народного лада, но модуляции, исключительно свойственные известному кружку, известной музыкальной школе. Мелодия — всякая мелодия — свободна и может быть понята всеми; но как только она связана с известной гармонией и загромождена ею, так она становится доступной только людям, сроднившимся с этой гармонией, и становится совершенно чуждой не только для других национальностей, но и для людей, не принадлежащих к тому кружку, в котором люди приучили себя к известным формам гармонии. Так что музыка вращается, как и поэзия, в том же ложном кругу. 40 Ничтожные исключительные мелодии, чтобы сделать их привле-

кательными, загромаждаются гармоническими, ритмическими и оркестровыми усложнениями и потому становятся еще исключительнее и делаются не только не всемирными, но даже и не народными, т. е. доступны только некоторым людям, а не всему народу.

В музыке, кроме маршей и танцев разных композиторов, приближающихся к требованиям всемирного искусства, можно указать только на народные песни разных народов от русского до китайского; из ученой же музыки — 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, Шуберта, Бетховена, Шопена.¹

Хотя в живописи повторяется то же, что в поэзии и музыке, т. е. что слабые по замыслу произведения, чтобы сделать их более занимательными, обставляются до подробности изученными аксессуарами времени и места, которые придают этим произведениям временный и местный интерес, но делают их менее всемирными, — в живописи все-таки более, чем в других родах искусства, можно указать на произведения, удовлетворяющие требованиям всемирного христианского искусства, т. е. на произведения, выражающие чувства, доступные всем людям.

Такие всемирные по содержанию произведения искусства живописи и ваяния суть все картины и статуи так называемого жанра, изображения животных, потом пейзажи, карикатуры доступного всем содержания и всякого рода орнаменты. Таких произведений в живописи и ваянии (куклы фарфоровые) очень

¹ 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. Называю же я образцы произведений того и другого рода только для того, чтобы больше уяснить свою мысль, показать, как я при теперешнем моем взгляде понимаю достоинство искусства по его содержанию. При этом еще должен заметить, что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства, за исключением рассказа «Бог правду видит», желающего принадлежать к первому роду, и «Кавказского пленника», принадлежащего ко второму.

много, но большая часть таких предметов, как, например, всякие орнаменты, или не считаются искусством или считаются искусством низшего разбора. В действительности же все такие предметы, если только они передают искреннее (как бы оно ни казалось нам ничтожно) чувство художника и понятны всем людям, суть произведения настоящего хорошего христианского искусства.

Боюсь, что здесь мне сделают упрек в том, что, отрицая то, чтобы понятие красоты составляло предмет искусства, я 10 противоречу себе, признавая орнаменты предметом хорошего искусства. Упрек этот несправедлив, потому что содержание искусства всякого рода украшений состоит не в красоте, а в чувстве восхищения, любования перед сочетанием линий или красок, которые испытал художник и которыми он заражает зрителя. Искусство как было, так и есть, так и не может быть ничем иным, как заражением одним человеком другого или 20 других тем чувством, которое испытал заражающий. В числе же чувств этих есть и чувство любования тем, что нравится зрению. Предметы же, нравящиеся зрению, могут быть такие, которые нравятся малому, большому числу людей, и такие, 30 которые нравятся всем. И таковы преимущественно все орнаменты. Пейзаж очень исключительной местности, genre¹ очень специальный может не всем нравиться, но орнаменты от якутских до греческих доступны всем и вызывают одинаковое чувство любования у всех и потому этот род пренебрегаемого искусства в христианском обществе должен быть ценим много выше исключительных, претенциозных картин и изваяний.

Так что есть только два рода хорошего христианского искусства; всё же остальное, не подходящее под эти два рода, должно 30 быть признано дурным искусством, которое не только не должно быть поощряемо, но должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо, как искусство, не соединяющее, а разъединяющее людей. Таковы в словесном искусстве все драмы, романы и поэмы, передающие чувства церковные, патриотические и, кроме того, чувства исключительные, присущие только одному сословию богатых праздных людей, — чувства аристократической чести, пресыщенности, тоски, пессимизма и утонченные

¹ [жанр]

и развращенные чувства, вытекающие из половой любви, совершенно непонятные огромному большинству людей.

Таковы же в живописи все картины, ложно религиозные и патриотические, так же как и картины, изображающие забавы и прелести исключительной богатой и праздной жизни, таковы же все так называемые символические картины, в которых самое значение символа доступно только лицам известного кружка, и главное — все картины с сладострастными сюжетами, вся та безобразная женская нагота, которая наполняет все выставки и галереи. К этому же роду принадлежит почти 10 вся камерная и оперная музыка нашего времени, начиная с Бетховена, — Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер, — по содержанию своему посвященная выражению чувств, доступных только людям, воспитавшим в себе болезненную нервную раздражительность, возбуждаемую этой искусственной и исключительной сложной музыкой.

«Как, девятая симфония принадлежит к дурному роду искусства?!» слышу я возмущенные голоса.

«Без всякого сомнения», отвечаю я. Всё, что я писал, я писал только для того, чтобы найти ясный, разумный критерий, по которому можно бы было судить о достоинствах произведений искусства. И критерий этот, совпадая с простым и здравым смыслом, несомненно показывает мне то, что симфония Бетховена не хорошее произведение искусства. Конечно, удивительно и странно для людей, воспитанных на обожании некоторых произведений и их авторов, для людей с извращенным, именно вследствие воспитания на этом обожании, вкусом, признание такого знаменитого произведения дурным. Но что же делать с указаниями разума и здравым смыслом?

Девятая симфония Бетховена считается великим произведе- 10 нием искусства. Чтобы проверить это утверждение, я прежде всего задаю себе вопрос: передает ли это произведение высшее религиозное чувство? И отвечаю отрицательно, так как музыка сама по себе не может передавать этих чувств; и потому далее спрашиваю себя: если произведение это не принадлежит к высшему разряду религиозного искусства, то имеет ли это произведение другое свойство хорошего искусства нашего времени, — свойство соединять в одном чувстве всех людей, не принадле- 20 жит ли оно к христианскому житейскому всемирному искусству? И не могу не ответить отрицательно, потому что не 40

только не вижу того, чтобы чувства, передаваемые этим произведением, могли соединить людей, не воспитанных специально для того, чтобы подчиняться этой сложной гипнотизации, но не могу даже представить себе толпу нормальных людей, которая могла бы понять из этого длинного и запутанного искусственного произведения что-нибудь, кроме коротеньких отрывков, тонущих в море непонятого. И потому волей-неволей должен заключить, что произведение это принадлежит к дурному искусству. Замечательно при этом то, что в конце этой симфонии присоединено стихотворение Шиллера, которое хотя и не ясно, но выражает именно ту мысль, что чувство (Шиллер говорит об одном чувстве радости) соединяет людей и вызывает в них любовь. Несмотря на то, что стихотворение это поется в конце 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.

Точно так же придется оценить многие и многие произведения искусства всех родов, считающиеся великими среди высших классов нашего общества. Так же по этому единственному твердому критерию придется оценить и знаменитую «Божественную комедию», и «Освобождение Иерусалима», и большую часть произведений Шекспира и Гёте, и в живописи всякие изображения чудес, и «Преображение» Рафаэля и др. Каким бы ни был предмет, выдаваемый за произведение искусства и как бы он ни был восхваляем людьми, для того, чтобы узнать его достоинство, необходимо приложить к нему вопрос о том, принадлежит ли предмет к настоящему искусству или подделкам под него. Признав же на основании признака заразительности хотя бы и малого кружка людей известный предмет принадлежащим к области искусства, нужно на основании признака общедоступности решить следующий за этим вопрос: принадлежит ли это произведение к дурному, противному религиозному сознанию нашего времени исключительному искусству или к христианскому, соединяющему людей, искусству. Признав же предмет принадлежащим к настоящему христианскому искусству, надо уже на основании того, передает ли произведение чувства, вытекающие из любви к Богу и ближнему, или только простые чувства, соединяющие всех людей, отнести его к тому или другому: религиозному или житейскому всемирному искусству.

Только на основании этой проверки мы будем иметь возможность выделять из всей массы того, что в нашем обществе выдается за искусство, те предметы, которые составляют действительную, важную, нужную духовную пищу, от всего вредного и бесполезного искусства и подобия его, окружающего нас. Только на основании такой проверки мы будем в состоянии избавиться от губительных последствий вредного искусства и воспользоваться тем благодетельным и необходимым для духовной жизни человека и человечества воздействием истинного и хорошего искусства, которое составляет его назначение. 10

XVII

Искусство есть один из двух органов прогресса человечества. Через слово человек общается мыслью, через образы искусства он общается чувством со всеми людьми не только настоящего, но прошедшего и будущего. Человечеству свойственно пользоваться этими обоими органами общения, а потому извращение хотя бы одного из них не может не оказать вредных последствий для того общества, в котором совершилось такое извращение. И последствия эти должны быть двойки: во-первых, отсутствие в обществе той деятельности, которая должна быть исполняема органом, и, во-вторых, вредная деятельность извращенного органа; и эти самые последствия и оказались в нашем обществе. Орган искусства был извращен, и потому общество высших классов было лишено в значительной мере той деятельности, которую должен был исполнить этот орган. Распространившиеся в нашем обществе в огромных размерах, с одной стороны, подделки под искусство, служащие только увеселению и развращению людей, а с другой — произведения ничтожного, исключительного искусства, ценимого как высшее, извратили в большинстве людей нашего общества способность заражаться истинными произведениями искусства и тем лишили их возможности познать те высшие чувства, до которых дожило человечество и которые могут быть переданы людям только искусством. 20

Всё лучшее, сделанное в искусстве человечеством, остается для людей, лишившихся способности заражаться искусством, чуждым и заменяется фальшивыми подделками под искусство 30

или ничтожным искусством, принимаемым ими за настоящее. Люди нашего времени и общества восхищаются Бодлерами, Верленами, Мореасами, Ибсенами, Метерлинками — в поэзии, Моне, Мане, Пювис де Шаванами, Берн-Джонсами, Штуками, Бёклинами — в живописи, Вагнерами, Листами, Рихардами Штраусами — в музыке и т. п. и не способны уже понимать ни самого высокого, ни самого простого искусства.

В среде высших классов, вследствие потери способности заражаться произведениями искусства, люди растут, воспитываются¹⁰ и живут без смягчающего, удобряющего действия искусства и потому не только не двигаются к совершенству, не добреют, но, напротив, при высоком развитии внешних средств, становятся все дичее, грубее и жесточе.

Таково последствие отсутствия деятельности необходимого органа искусства в нашем обществе. Последствия же извращенной деятельности этого органа еще вреднее и их много.

Первое последствие, бросающееся в глаза, это — огромная трата трудов рабочих людей на дело не только бесполезное, но большею частью вредное, и кроме того, невознаграждаемая²⁰ трата на это ненужное и дурное дело жизней человеческих. Страшно подумать о том, с каким напряжением, с какими лишениями работают миллионы 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 мнимохудожественные книги, разносящие разврат среди людей, или работающих на театры, концерты, выставки, галереи, служащие преимущественно тому же разврату; но страшнее всего, когда подумаешь, что живые, хорошие, на всё доброе способные дети с ранних лет посвящаются тому, чтобы в продолжение³⁰ 10, 15 лет по 6, 8, 10 часов в день одни — играть гаммы, другие — вывертывать члены, ходить на носках и поднимать ноги выше головы, третьи — петь сольфеджкии, четвертые, всячески ломаясь, — произносить стихи, пятые — рисовать с бюстов, с голой натуры, писать этюды, шестые — писать сочинения по правилам каких-то периодов, и в этих, недостойных человека, занятиях, продолжаемых часто и долго после полной возмужалости, утрачивать всякую физическую и умственную силу и всякое понимание жизни. Говорят, что страшно и жалостно смотреть на маленьких акробатов, закидывающих себе ноги⁴⁰ за шею, но не менее жалостно смотреть на 10-летних детей,

дающих концерты, и еще более на 10-летних гимназистов, знающих наизусть исключения латинской грамматики... Но мало того, что люди эти уродуются физически и умственно, — они уродуются и нравственно, делаются неспособными ни на что, действительно нужное людям. Занимая в обществе роль потешателей богатых людей, они теряют чувство человеческого достоинства, до такой степени развивают в себе страсть к публичным похвалам, что всегда страдают от раздутого в них до болезненных размеров неудовлетворенного тщеславия и все свои душевные силы употребляют только на удовлетворение 10 этой страсти. И что трагичнее всего — это то, что люди эти, погубленные для жизни ради искусства, не только не приносят пользы этому искусству, но приносят ему величайший вред. В академиях, гимназиях, консерваториях учат тому, как подделывать искусство, и, обучаясь этому, люди так извращаются, что совершенно теряют способность производить настоящее искусство и делаются поставщиками того поддельного или ничтожного, или развратного искусства, которое наполняет наш мир. В этом первое бросающееся в глаза последствие извращения органа искусства. 20

Второе последствие — то, что произведения искусства — забавы, которые в таких ужасающих количествах изготавливаются армией профессиональных художников, дают возможность богатым людям нашего времени жить той не только не естественной, но и противною профессорируемым этими самыми людьми принципам гуманности жизнью. Жить так, как живут богатые, праздные люди, в особенности женщины, вдали от природы, от животных, в искусственных условиях, с атрофированными или уродливо развитыми гимнастической мускулами и ослабленной энергией жизни, нельзя было бы, если бы не 30 было того, что называется искусством, не было бы того развлечения, забавы, которая отводит этим людям глаза от бессмысленности их жизни, спасает их от томящей их скуки. Отнимите у всех этих людей театры, концерты, выставки, игру на фортепиано, романсы, романы, которыми они занимаются с уверенностью, что занятие этими предметами есть очень утонченное, эстетическое и потому хорошее занятие, отнимите у меценатов искусства, покупающих картины, покровительствующих музыкантам, общающихся с писателями, их роль покровителей важного дела искусства, и они не будут в состоянии продол- 40

жать свою жизнь и всё погибнут от скуки, тоски, сознания бессмысленности и незаконности своей жизни. Только занятие тем, что среди них считается искусством, дает им возможность, нарушив все естественные условия жизни, продолжать жить, не замечая бессмысленности и жестокости своей жизни. Вот эта-то поддержка ложной жизни богатых людей есть второе и немаловажное последствие извращения искусства.

Третье последствие извращения искусства — это та путаница, которую оно производит в понятиях детей и народа. У людей, не извращенных ложными теориями нашего общества, у рабочего народа, у детей существует очень определенное представление о том, за что можно почитать и восхвалять людей. И основанием восхваления и возвеличения людей по понятиям народа и детей может быть только или сила физическая: Геркулес, богатыри, завоеватели, или сила нравственная, духовная: Сакиа-Муни, бросающий красавицу жену и царство, чтобы спасти людей, или Христос, идущий на крест за исповедуемую им истину, и все мученики и святые. И то и другое понятно и народу, и детям. Они понимают, что физическую силу нельзя не уважать, потому что она заставляет уважать себя; нравственную же силу добра неиспорченный человек не может не уважать потому, что к ней влечет его всё духовное существо его. И вот эти люди, дети и народ вдруг видят, что, кроме людей, восхваляемых, почитаемых и вознаграждаемых за силу физическую и силу нравственную, есть еще люди, восхваляемые, возвеличиваемые, вознаграждаемые в еще гораздо больших размерах, чем герои силы и добра, за то только, что они хорошо поют, сочиняют стихи, танцуют. Они видят, что певцы, сочинители, живописцы, танцовщицы наживают миллионы, что им оказывают почести больше, чем святым, и люди народа и дети приходят в недоумение.

Когда вышли 50 лет после смерти Пушкина и одновременно распространились в народе его дешевые сочинения и ему поставили в Москве памятник, я получил больше десяти писем от разных крестьян с вопросами о том, почему так возвеличили Пушкина? На-днях еще заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин, очевидно сошедший с ума на этом вопросе и идущий в Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содействовало постановке «монамента» господину

40 Пушкину.

В самом деле, надо только представить себе положение такого человека из народа, когда он по доходящим до него газетам и слухам узнает, что в России духовенство, начальство, все лучшие люди России с торжеством открывают памятник великому человеку, благодетелю, славе России — Пушкину, про которого он до сих пор ничего не слышал. Со всех сторон он читает или слышит об этом и полагает, что если воздаются такие почести человеку, то вероятно человек этот сделал что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе. Он старается узнать, кто был Пушкин, и узнав, что Пушкин ¹⁰ не был богатырь или полководец, но был частный человек и писатель, он делает заключение о том, что Пушкин должен был быть святой человек и учитель добра, и торопится прочесть или услышать его жизнь и сочинения. Но каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные.

То, что богатырь и Александр Македонский, Чингис-хан или Наполеон были велики, он понимает, потому что и тот, ²⁰ и другой могли раздавить его и тысячи ему подобных; что Будда, Сократ и Христос велики, он тоже понимает, потому что знает и чувствует, что и ему, и всем людям надо быть такими; но почему велик человек за то, что он писал стихи о женской любви, — он не может понять.

То же должно происходить и в голове бретонского, нормандского крестьянина, который узнает о постановке памятника, «une statue», такой же как богородице, Бодлеру, когда он прочтет или расскажут ему содержание «Fleurs du mal», или — еще удивительнее — Верлену, когда он узнает про ту жалкую, ³⁰ развратную жизнь, которую вел этот человек, и прочтет его стихи. А какая путаница должна происходить в головах людей из народа, когда они узнают, что какой-нибудь Патти или Тальони дают 100 000 за сезон, или живописцу столько же за картину, и еще больше авторам романов, описывающим любовные сцены.

То же происходит и с детьми. Я помню, как я переживал это удивление и недоумение и как примирился с этими восхвалениями художников наравне с богатырями и нравственными героями только тем, что принизил в своем сознании значение ⁴⁰

нравственного достоинства и признал ложное, неестественное значение за произведениями искусства. И это самое происходит в душе каждого ребенка и человека из народа, когда он узнает про те странные почести и вознаграждения, которые воздаются художникам. Таково третье последствие ложного отношения нашего общества к искусству.

Четвертое последствие такого отношения состоит в том, что люди высших классов, всё чаще и чаще встречаясь с противоречиями красоты и добра, ставят высшим идеалом идеал красоты, освобождая себя этим от требований нравственности. Люди эти, извращая роли, вместо того, чтобы признавать, как оно и есть, искусство, которому они служат, делом отсталым, признают нравственность делом отсталым, не могущим иметь значения для людей, находящихся на той степени высоты развития, на которой они мнят себя находящимися.

Это последствие ложного отношения к искусству уже давно проявлялось в нашем обществе, но в последнее время с своим пророком Ницше и последователями его, и совпадающими с ним декадентами и английскими эстетамы выражается с особенною наглостью. Декаденты и эстеты, в роде Оскара Уайльда, избирают темою своих произведений отрицание нравственности и восхваление разврата.

Искусство это отчасти породило, отчасти совпало с таким же философским учением. Недавно я получил из Америки книгу под заглавием «The survival of the fittest. Philosophy of Power. 1897 г. by Ragnar Redbeard, Chicago¹ 1896». Сущность этой книги, так, как она выражена в предисловии издателя, та, что оценивать добро по ложной философии еврейских пророков и плаксивых (weeping) мессий есть безумие. Право есть последствие не учения, но власти. Все законы, заповеди, учения о том, чтобы не делать другому того, чего не хочешь, чтобы тебе делали, не имеют в самих себе никакого значения и получают его только от палки, тюрьмы и меча. Человек истинно свободный не обязан повиноваться никаким предписаниям — ни человеческим, ни божеским. Повиновение есть признак вырождения; неповиновение есть признак героя. Люди не должны быть связаны преданиями, выдуманнными их врагами. Весь мир есть

¹ [«Выживание наиболее приспособленных. Философия силы» Регнера Редберда, Чикаго]

скользкое поле битвы. Идеальная справедливость состоит в том, чтобы побежденные были эксплуатированы, мучимы, презираемы. Свободный и храбрый может завоевать весь мир. И потому должна быть вечная война за жизнь, за землю, за любовь, за женщин, за власть, за золото. (Нечто подобное высказано было несколько лет тому назад знаменитым утонченным академиком Vogüé. ¹) Земля с ее сокровищами — «добыча смелого».

Автор, очевидно, сам, независимо от Ницше, пришел бес- сознательно к тем выводам, которые исповедуют новые худож- 10ники.

Изложенные в форме учения, положения эти поражают нас. В сущности же положения эти включены в идеал искусства, служащего красоте. Искусство наших высших классов воспитало в людях этот идеал сверх-человека, в сущности старый идеал Нерона, Стеньки Разина, Чингис-хана, Робер Макера, Наполеона и всех их соумышленников, приспешников и льсте- цов, и всеми своими силами утверждает его в них.

Вот в этом-то замещении идеала нравственности идеалом 20красоты, т. е. наслаждения, заключается четвертое и ужасное последствие извращения искусства нашего общества. Страшно подумать о том, что бы было с человечеством, если бы такое искусство распространилось в народных массах. А оно уже начинает распространяться.

Пятое же, наконец, и самое главное то, что то искусство, которое процветает в среде наших высших классов европей- ского общества, прямо развращает людей посредством зараже- ния их самыми дурными и вредными для человечества чувствами суеверия, патриотизма, а главное — сладострастия.

Посмотрите внимательно на причины невежества народных 30масс, и увидите, что главная причина никак не в недостатке школ и библиотек, как мы привыкли думать, а в тех суевериях как церковных, так и патриотических, которыми они пропитаны и которые не переставая производятся всеми средствами искусства. Для церковных суеверий — поэзией молитв, гим- нов, живописью и ваянием икон, статуй, пенцем, органами, музыкой и архитектурой, и даже драматическим искусством в церковном служении. Для патриотических суеверий — стихо-

¹ [Vogüé.]

творениями, рассказами, которые передаются еще в школах; музыкой, пением, торжественными шествиями, встречами, воинственными картинами, памятниками.

Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание церковного и патриотического одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения. Но не одно церковное и патриотическое развращение совершается искусством.

Искусство же служит в наше время главною причиною раз-
10 вращения людей в важнейшем вопросе общественной жизни — в половых отношениях. Все мы знаем это и по себе, а отцы и матери еще по своим детям, какие страшные душевные и телесные страдания, какие напрасные траты сил переживают люди только из-за распущенности половой похоти.

С тех пор, как стоит мир, со времен Троянской войны, возникшей из-за этой половой распущенности, и до самоубийств и убийств влюбленных, о которых печатается почти в каждой газете, большая доля страданий человеческого рода происходит от этой распущенности.

20 И что же? Всё искусство, и настоящее, и поддельное, за самыми редкими исключениями, посвящено только тому, чтобы описывать, изображать, разжигать всякого рода половую любовь, во всех ее видах. Только вспомнить все те романы с раздрающими похоть описаниями любви и самыми утонченными, и самыми грубыми, которыми переполнена литература нашего общества; все те картины и статуи, изображающие обнаженное женское тело, и всякие гадости, которые переходят на иллюстрации и рекламные объявления; только вспомнить все те пакастные оперы, оперетки, песни, романсы, кото-
30 рыми кипит наш мир, — и невольно кажется, что существующее искусство имеет только одну определенную цель: как можно более широкое распространение разврата.

Таковы хотя не все, но самые верные последствия того извращения искусства, которое совершилось в нашем обществе. Так что то, что называется искусством в нашем обществе, не только не содействует движению вперед человечества, но едва ли не более всего другого мешает осуществлению добра в нашей жизни.

И потому тот вопрос, который невольно представляется вся-
40 кому свободному от деятельности искусства человеку и потому

не связанному интересом с существующим искусством, — вопрос, который поставлен мною в начале этого писания, о том, справедливо ли то, чтобы тому, что мы называем искусством, составляющим достояние только малой части общества, приносились те жертвы и трудами людскими, и жизнями человеческими, и нравственностью, которые ему приносятся, получает естественный ответ: нет, несправедливо и не должно быть. Так отвечает и здравый смысл, и не извращенное нравственное чувство. Не только не должно быть, не только не должно приносить какие-либо жертвы тому, что среди нас признается ¹⁰ искусством, но, напротив, все усилия людей, желающих жить хорошо, должны быть направлены на то, чтобы уничтожить это искусство, потому что оно есть одно из самых жестоких зол, удручающих наше человечество. Так что если бы был поставлен вопрос о том, что лучше нашему христианскому миру: лишиться ли всего того, что теперь считается искусством, вместе с ложным, и *всего* хорошего, что есть в нем, или продолжать поощрять или допускать то искусство, которое есть теперь, то я думаю, что всякий разумный и нравственный человек опять решил бы вопрос так же, как решил его Платон для своей республики и ²⁰ решали все церковные христианские и магометанские учителя человечества, т. е. сказал бы: «лучше пускай не было бы никакого искусства, чем продолжалось бы то развращенное искусство или подобие его, которое есть теперь». К счастью, вопрос этот не стоит ни перед каким человеком, и никому не приходится решать его в том или другом смысле. Всё, что может сделать человек и можем и должны сделать мы, так называемые люди образованные, поставленные своим положением в возможность понимать значение явлений нашей жизни, — это то, чтобы понять то заблуждение, в котором мы находимся, ³⁰ и не упорствовать в нем, а искать из него выхода.

XVIII

Причина той лжи, в которую впало искусство нашего общества, заключалась в том, что люди высших классов, потеряв веру в истины церковного, так называемого христианского учения, не решались принять истинное христианское учение в настоящем и главном его значении — сыновности Богу и

братства людей — и остались жить без всякой веры, стараясь заменить отсутствие веры: одни — лицемерием, притворяясь, что они всё еще верят в бессмыслицы церковной веры, другие — смелым провозглашением своего неверия, третьи — утонченным скептицизмом, четвертые — возвращением к греческому поклонению красоте, признанием законности эгоизма и возведением его в религиозное учение.

Причина болезни была непринятие учения Христа в его истинном, т. е. полном, значении. Исцеление от болезни только в одном — в признании этого учения во всем его значении. А это признание в наше время не только возможно, но и необходимо. Нельзя уже в наше время человеку, стоящему на уровне знания нашего времени, говорить, будь он католик или протестант, что он верит в догматы церкви, троичность Бога, божественность Христа, искупления и т. п., и нельзя также довольствоваться провозглашением неверия, скептицизма, или возвращением к поклонению красоте и к эгоизму, и главное — невозможно уже говорить, что мы не знаем истинного значения учения Христа. Значение этого учения сделалось не только до-
20 ступным всем людям нашего времени, но вся жизнь людей нашего времени проникнута духом этого учения и сознательно и бессознательно руководится им.

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 в коммуну, признают ли этим назначением всемирную федера-
30 цию, признают ли этим назначением соединение с фантастическим 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.

Как ни стараются люди высших классов, чувствуя, что их значение держится на отделении себя, богатых и ученых, от рабочих и бедных и неученых, придумывать новые мировоззрения, по которым удержались бы их преимущества: то идеал
40 возвращения к старине, то мистицизм, то эллинизм, то сверхчеловечество, они волей-неволей должны признать со всех

сторон утверждающую себя в жизни бессознательно и сознательно истину о том, что благо наше только в единении и братстве людей.

Бессознательно истина эта подтверждается установлением путей сообщения, телеграфов, телефонов, печатью, всё большей и большей общедоступностью благ мира сего для всех людей, и сознательно — разрушением суеверий, разделяющих людей, распространением истин знания, выражением идеала братства людей в лучших произведениях искусства нашего времени.

10

Искусство есть духовный орган человеческой жизни и его нельзя уничтожить, и потому, несмотря на все усилия, делаемые людьми высших классов для того, чтобы скрыть тот религиозный идеал, которым живет человечество, идеал этот всё более и более сознается людьми и всё чаще и чаще среди нашего извращенного общества выражается отчасти и в науке и в искусстве. С начала нынешнего столетия появляются всё чаще и чаще и в литературе, и в живописи произведения высшего религиозного искусства, проникнутые истинным христианским духом, так же как и произведения всенародного, доступного всем житейского искусства. Так что самое искусство знает истинный идеал нашего времени и стремится к нему. С одной стороны, лучшие произведения искусства нашего времени передают чувства, влекущие к единению и братству людей (таковы произведения Диккенса, Гюго, Достоевского; в живописи — Милле, Бастиен Лепажя, Жюль Бретона, Лермита и других); с другой стороны, они стремятся к передаче таких чувств, которые свойственны не одним людям высших сословий, но таких, которые могли бы соединять всех людей без исключения. Таких произведений еще мало, но потребность в них уже сознается. Кроме того, в последнее время всё чаще и чаще встречаются попытки народных изданий книг и картин, общедоступных концертов, театров. Всё это еще очень далеко от того, что должно быть, но уже видно то направление, по которому само собой стремится искусство для того, чтобы выйти на свойственный ему путь.

20

Религиозное сознание нашего времени, состоящее в признании цели жизни, как общей, так и отдельной, в единении людей, уже достаточно выяснилось, и людям нашего времени нужно только откинуть ложную теорию красоты, по которой

40

наслаждение признается целью искусства, и тогда религиозное сознание, естественно, станет руководителем искусства нашего времени.

А как только религиозное сознание, которое бессознательно уже руководит жизнью людей нашего времени, будет сознательно признано людьми, так тотчас же само собой уничтожится разделение искусства на искусство низших и искусство высших классов. А будет общее братское искусство, то само собой, во-первых, будет откидываться искусство, передающее
10 чувства, несогласные с религиозным сознанием нашего времени, — чувства, не соединяющие, а разъединяющие людей, а во-вторых, и то ничтожное, исключительное искусство, которое теперь занимает неподобающее ему значение.

А как только это будет, так тотчас же и перестанет искусство быть тем, чем оно было последнее время, — средством огрубения и развращения людей, а станет тем, чем оно всегда было и должно быть, — средством движения человечества к единению и благу.

Как ни страшно это сказать, с искусством нашего круга
20 и времени случилось то, что случается с женщиной, которая свои женские привлекательные свойства, предназначенные для материнства, продает для удовольствия тех, которые льстятся на такие удовольствия.

Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей. 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 только изредка, как плод предшествующей жизни,
30 точно так же как зачатие ребенка матерью. Поддельное же искусство производится мастерами, ремесленниками безостановочно, только бы были потребители.

Настоящее искусство не нуждается в украшениях, как жена любящего мужа. Поддельное искусство, как проститутка, должно быть всегда изукрашено.

Причиной появления настоящего искусства есть внутренняя потребность выразить накопившееся чувство, как для матери причина полового зачатия есть любовь. Причина поддельного искусства есть корысть, точно так же как и прости-
40 туция.

Последствие истинного искусства есть внесенное новое чувство в обиход жизни, как последствие любви жены есть рождение нового человека в жизнь. Последствие поддельного искусства есть развращение человека, ненасытность удовольствий, ослабление духовных сил человека.

Вот это должны понять люди нашего времени и круга, чтобы избавиться от заливающего нас грязного потока этого развратного, блудного искусства.

XIX

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

Искусство будущего, т. е. та часть искусства, которая будет выделяема из всего искусства, распространенного между людьми, будет состоять не из передачи чувств, доступных только некоторым людям богатых классов, как это происходит теперь, а будет только тем искусством, которое осуществляет высшее религиозное сознание людей нашего времени. Искусством будут считаться только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие людей к братскому единению, или такие общечеловеческие чувства, которые будут способны соединять всех людей. Только это искусство будет выделяемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо. Искусство же, передающее чувства, вытекающие из отсталого, пережитого людьми, религиозного учения: искусство церковное, патриотическое,

сладоострастное, передающее чувство суеверного страха, гордости, тщеславия, восхищения перед героями, искусство, возбуждающее исключительную любовь к своему народу или чувственность, будет считаться дурным, вредным искусством и будет осуждаться и презираться общественным мнением. Всё же остальное искусство, передающее чувства, доступные только некоторым людям, будет считаться не важным и не будет ни осуждаться, ни одобряться. И ценителем искусства, вообще, не будет, как это происходит теперь, отдельный класс богатых людей, а весь народ; так что для того, чтобы произведение было признано хорошим, было одобряемо и распространяемо, оно должно будет удовлетворять требованиям не некоторых, находящихся в одинаковых и часто неестественных условиях людей, а требованиям всех людей, больших масс людей, находящихся в естественных трудовых условиях.

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

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

Думают, что если не будет специальных художественных школ, то техника искусства ослабеет. Она несомненно ослабеет, если под техникой разуместь те усложнения искусства, которые теперь считаются достоинством; но если под техникой разуместь ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведений искусства, то техника не только не ослабеет, как это показывает всё народное искусство, но в сотни раз усовершенствуется, если даже не будет и профессиональных школ и если бы даже и в народных школах не преподавались основания рисования и музыки. Она усовершенствуется потому, 10 что все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут, не нуждаясь, как теперь, сложного технического обучения и имея образцы истинного искусства, новые образцы настоящего искусства, которые будут, как всегда, лучшей школой техники для художников. Всякий истинный художник и теперь учится не в школе, а в жизни, на образцах великих мастеров; тогда же, когда участниками искусства будут самые даровитые люди из всего народа и образцов этих будет больше, и образцы эти будут доступнее, то обучение в школе, которого лишится будущий художник, 20 в сотни раз вознаградится тем обучением, которое художник будет получать от многочисленных образцов распространенного в обществе хорошего искусства.

Таково будет одно различие искусства будущего от теперешнего. Другое различие будет то, что искусство будущего не будет производиться профессиональными художниками, получающими за свое искусство вознаграждение и уже ничем другим не занимающимися, как только своим искусством. Искусство будущего будет производиться всеми людьми из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут 30 чувствовать потребность в такой деятельности.

В нашем обществе думают, что художник лучше будет работать, больше сделает, если он материально будет обеспечен. Мнение это доказало бы еще раз с полной очевидностью, если бы это нужно было еще доказывать, что то, что среди нас считается искусством, не есть искусство, а только подобие его. Совершенно справедливо то, что для производства сапог или булок очень выгодно разделение труда, что сапожник или булочник, которому не нужно самому себе готовить обед и дрова, наделает больше сапог и булок, чем если бы он сам дол- 40

жен был заботиться об обеде и дровах. Но искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства. Чувство же может родиться в человеке только тогда, когда он живет всеми сторонами естественной, свойственной людям жизни. И потому-то обеспечение художников в их материальных нуждах есть самое губительное для производительности художника условие, так как освобождает художника от свойственных всем людям условий борьбы с природой для поддержания своей и других людей жизни и тем лишает его случая и

10 возможности испытывать самые важные и свойственные людям чувства. Нет более губительного положения для производительности художника, как положение полной обеспеченности и роскоши, в которых в нашем обществе обыкновенно находится художник.

Художник будущего будет жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование каким-либо трудом. Плоды же той высшей духовной силы, которая проходит через него, он будет стремиться отдать наибольшему количеству людей, потому что в этой передаче наибольшему количеству людей

20 возникших в нем чувств — его радость и награда. Художник будущего не поймет даже, как может художник, главная радость которого состоит в наибольшем распространении своего произведения, отдавать свои произведения только за известную плату.

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

И потому содержание искусства будущего, как я представляю его себе, будет совершенно не похоже на теперешнее.

30 Содержание искусства будущего будет составлять не выражение исключительных чувств: тщеславия, тоски, пресыщенности и сладострастия во всех возможных видах, доступных и интересных только людям, освободившим себя насильем от свойственного людям труда, а будет составлять выражение чувств, испытываемых человеком, живущим свойственной всем людям жизнью, и вытекающих из религиозного сознания нашего времени, или чувств, доступных всем людям без исключения.

Людям нашего круга, не знающим и не могущим или не

40 хотящим знать тех чувств, которые должны составлять содержание искусства будущего, кажется, что такое содержание

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

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

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

Художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, нарисовать картинку, которая будет радовать десятки поколений или миллионы детей и взрослых, — несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину, которые развлекут на короткое

время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты. Область же этого искусства простых, доступных всем чувств — огромна и почти еще не тронута.

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

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

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

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

И действительно, художникам нашего времени это невозможно, но не художнику будущего, который не будет знать всего разврата технических усовершенствований, скрывающих

отсутствие содержания, и который, будучи не профессиональным художником и не получая вознаграждения за свою деятельность, будет производить искусство только тогда, когда будет чувствовать к этому неудержимую внутреннюю потребность.

Так совершенно отлично от того, что теперь считается искусством, будет искусство будущего и по содержанию и по форме. Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их; форма же искусства будет такая, которая была бы доступна 10 всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения. И только тогда, когда искусство будет таково, будет оно не забавлять и развращать людей, как это делается теперь, требуя затрат на это их лучших сил, а будет тем, чем оно должно быть, — орудием перенесения религиозного христианского сознания из области 20 разума и рассудка в область чувства, приближая этим людей на деле, в самой жизни, к тому совершенству и единению, которое им указывает религиозное сознание.

XX

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Я сделал, как умел, занимавшую меня 15 лет работу о близком мне предмете — искусстве. Говоря, что предмет этот 15 лет занимал меня, я не хочу сказать того, чтобы я пятнадцать лет писал это сочинение, а только то, что 15 лет тому назад я начал писать об искусстве, думая, что, взявшись за эту работу, тотчас же без отрыва окончу ее; но оказалось, что мысли мои об 30 этом предмете были тогда еще настолько неясны, что я не мог удовлетворительно для себя изложить их. С тех пор 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. Теперь я кончил эту работу, и, как ни плохо я ее сделал, я надеюсь на то, что основная мысль моя о том ложном пути,

на котором стало и по которому идет искусство нашего общества, и о причине этого, и о том, в чем состоит истинное назначение искусства, — верна, и что поэтому труд мой, хотя и далеко неполный, требующий многих и многих разъяснений и добавлений, не пропадет даром и искусство рано или поздно сойдет с того ложного пути, на котором оно стоит. Но для того, чтобы это было и чтобы искусство приняло новое направление, нужно, чтобы другая, столь же важная духовная человеческая деятельность — наука, в тесной зависимости от которой всегда находится искусство, — точно так же, как и искусство, также сошла с того ложного пути, на котором она находится.

Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать.

Наука истинная изучает и вводит в сознание людей те истины, знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувства. И потому если путь, по которому идет наука, ложен, то так же ложен будет и путь искусства. Наука и искусство подобны тем баркам с завозным якорем, так называемым машинам, которые прежде ходили по рекам. Наука, как те лодки, которые завозят вперед и закидывают якоря, приготовливает то движение, направление которого дано религией, искусство же, как тот ворот, который работает на барке, подтягивая барку к якорю, совершает самое движение. И потому ложная деятельность науки неизбежно влечет за собой столь же ложную деятельность искусства.

Как искусство вообще есть передача всякого рода чувств, — но искусством, в тесном смысле этого слова, мы называем только то, которое передает чувства, признаваемые нами важными, — так и наука вообще есть передача всех возможных знаний, — но наукой, в тесном смысле этого слова, мы называем только ту, которая передает знания, признаваемые нами важными.

Определяет же для людей степень важности как чувств, передаваемых искусством, так и знаний, передаваемых наукой, религиозное сознание известного времени и общества, т. е. общее понимание людьми этого времени и общества назначения их жизни.

То, что более всего содействует исполнению этого назначения, то изучается более всего и считается главной наукой; то, что менее, то менее и считается менее важной наукой; то, что совсем не содействует исполнению назначения человеческой жизни, то вовсе не изучается, или если и изучается, то это изучение не считается наукой. Так это было всегда, так должно быть и теперь, потому что такое свойство человеческого знания и человеческой жизни. Но наука высших классов нашего времени, не только не признавая никакой религии, но считая всякую религию только суеверием, не могла и не может сделать 10 этого.

И потому люди науки нашего времени утверждают, что они равномерно изучают *всё*, но так как всего слишком много (*всё* — это бесконечное количество предметов) и равномерно изучать всего нельзя, то это только утверждается в теории; в действительности же изучается не *всё* и далеко не равномерно, а только то, что, с одной стороны, нужнее, а с другой — приятнее тем людям, которые занимаются наукой. Нужнее же всего людям науки, принадлежащим к высшим классам, удержать тот порядок, при котором эти классы пользуются своими преимуществами; приятнее же то, что удовлетворяет празднолюбознательности, не требует больших умственных усилий и может быть практически применимо.

И потому один отдел наук, включающий в себя богословие, философию, примененную к существующему порядку, такую же историю и политическую экономию, занимается преимущественно тем, чтобы доказывать то, что существующий строй жизни есть тот самый, который должен быть, который произошел и продолжает существовать по неизменным, не подлежащим человеческой воле законам, и что поэтому всякая попытка 30 нарушения его незаконна и бесполезна. Другой же отдел — науки опытной, включающий в себя математику, астрономию, химию, физику, ботанику и все естественные науки, занимается только тем, что не имеет прямого отношения к жизни человеческой, что любопытно и из чего могут быть сделаны выгодные для жизни людей высших классов приложения. Для оправдания же того выбора предметов изучения, которое сделали люди науки нашего времени соответственно своему положению, они придумали, совершенно подобно теории искусства для искусства, теорию науки для науки.

Как по теории искусства для искусства выходит, что занятие всеми теми предметами, которые нам нравятся, есть искусство, так и по теории науки для науки изучение предметов, которые нас интересуют, есть наука.

Так что одна часть науки, вместо изучения того, как должны жить люди, чтобы исполнить свое назначение, доказывает законность и неизменность дурного и ложного существующего строя жизни; другая же — опытная наука — занимается вопросами простой любознательности или техническими усовершенствованиями.

Первый отдел наук вреден не только тем, что он запутывает понятия людей и дает ложные решения, но еще тем, что он существует и занимает место, которое должна бы занять истинная наука. Он вреден тем, что всякому человеку, для того чтобы приступить к изучению важнейших вопросов жизни, необходимо прежде решения их еще опровергать те веками награжденными и всеми силами изобретательности ума поддерживаемые постройки лжи по каждому из самых существенных вопросов жизни.

Второй же отдел — тот самый, которым так особенно гордится современная наука и который многими считается единственной настоящей наукой — вреден тем, что отвлекает внимание людей от предметов действительно важных к предметам ничтожным, и, кроме того, прямо вреден тем, что при том ложном порядке вещей, который оправдывается и поддерживается первым отделом наук, большая часть технических приобретений этого отдела опытной науки обращается не на пользу, а на вред человечеству.

Ведь только людям, посвятившим на это изучение свою жизнь, кажется, что все те открытия, которые делаются в области естественных наук, суть дела очень важные и полезные. Но это кажется этим людям только потому, что они не глядят вокруг себя и не видят того, что действительно важно. Стоит им только оторваться от того психологического микроскопа, под которым они рассматривают изучаемые предметы, и взглянуть вокруг себя, чтобы увидеть, как ничтожны все, доставляющие им такую наивную гордость, знания, — не говорю уже о воображаемой геометрии, спектральном анализе млечного пути, форме атомов, размерах черепов людей каменного периода и т. п. пустяках, но даже и знания о микроорганизмах, ис-

лучах и т. п., в сравнении с теми знаниями, которые мы забросили и отдали на извращение профессорам богословия, юриспруденции, политической экономии, финансовой науки и др. Стоит нам только оглянуться вокруг себя, и мы увидим, что свойственная настоящей науке деятельность не есть изучение того, что случайно заинтересовало нас, а того, как должна быть учреждена жизнь человеческая, — те вопросы религии, нравственности, общественной жизни, без разрешения которых все наши познания природы вредны или ничтожны.

Мы очень радуемся и гордимся тем, что наша наука дает нам 10 возможность воспользоваться энергией водопада и заставить эту силу работать на фабриках, или тому, что мы пробрили туннели в горах, и т. п. Но горе в том, что эту силу водопада мы заставляем работать не на пользу людей, а для обогащения капиталистов, производящих предметы роскоши или орудия человекоистребления. Тот же динамит, которым мы рвем горы, чтобы пробивать в них туннели, мы употребляем для войны, от которой мы не только не хотим отказаться, но которую считаем необходимою и к которой не переставая готовимся.

Если же мы теперь умеем привить предохранительный 20 дифтерит, найти X-лучами иголку в теле, выправить горб, вылечить сифилис, делать удивительные операции и т. п., то и этими приобретениями, будь они даже неоспоримы, мы не стали бы гордиться, если бы мы вполне понимали действительное назначение настоящей науки. Если бы хоть $\frac{1}{10}$ тех сил, которые тратятся теперь на предметы простого любопытства и практического применения, тратились на истинную науку, учреждающую жизнь людей, то у большей половины теперь больных людей не было бы тех болезней, от которых вылечивается крошечная часть в клиниках и больницах; не было бы 30 воспитанных на фабриках худосочных, горбатых детей, не было бы, как теперь, смертности 50% детей, не было бы вырождения целых поколений, не было бы проституции, не было бы сифилиса, не было бы убийства сотен тысяч на войнах, не было бы тех ужасов безумия и страданий, которые теперешняя наука считает необходимым условием человеческой жизни.

Мы так извратили понятие науки, что людям нашего времени странно кажется упоминание о таких науках, которые сделали бы то, чтобы не было смертности детей, не было проституции, сифилиса, не было бы вырождения целых поколений и массо- 40

вого убийства людей. Нам кажется, что наука только тогда наука, когда человек в лаборатории переливает из стлянки в стлянку жидкости, разлагает спектр, режет лягушек и морских свинок, разводит на особенном научном жаргоне смутные, самому ему полупонятные теологические, филозофские, исторические, юридические, политико-экономические кружева условных фраз, имеющих целью показать, что то, что есть, то и должно быть.

Но ведь наука, настоящая наука, — такая наука, которая действительно заслуживала бы то уважение, которого теперь требуют себе люди одной, наименее важной части науки, вовсе не в этом, — настоящая наука в том, чтобы узнать, чему должно и чему не должно верить, — узнать, как должно и как не должно учредить совокупную жизнь людей: как учредить половые отношения, как воспитывать детей, как пользоваться землей, как возделывать ее самому без угнетения других людей, как относиться к иноземцам, как относиться к животным и многое другое, важное для жизни людей.

Такова всегда была истинная наука и таковою она должна быть. И такая наука зарождается в наше время; но, с одной стороны, такая истинная наука отрицается и опровергается всеми теми учеными, которые защищают существующий строй жизни; с другой стороны, она считается пустою и ненужною, ненаучною наукою теми, которые заняты науками опытными.

Являются, например, сочинения и проповеди, доказывающие устарелость и нелепость религиозного фанатизма, необходимость установления разумного, соответствующего времени, религиозного мирозозерцания, а многие теологи заняты тем, чтобы опровергнуть эти сочинения и опять снова и снова изопрячь свой ум для поддержания и оправдания давно отживших суеверий. Или является проповедь о том, что одна из главных причин бедствий народа есть безземельность пролетариата, существующая на Западе. Казалось бы, наука, настоящая наука должна бы приветствовать такую проповедь и разрабатывать дальнейшие выводы из этого положения. Но наука нашего времени не делает ничего подобного: напротив, политическая экономия доказывает обратное, а именно, что земельная собственность, как и всякая другая, должна всё более сосредоточиваться в руках малого числа владельцев, как это, например, утверждают современные марксисты. Точно так же, каза-

лось бы, дело настоящей науки доказывать неразумность и невыгоду войны, смертной казни, или бесчеловечность и губительность проституции, или бессмысленность, вред и безнравственность употребления наркотиков и животной пищи, или неразумность, зловредность и отсталость патриотического фанатизма. И такие сочинения есть, но все они считаются ненаучными. Научными же считаются или такие сочинения, которые доказывают, что все эти явления должны быть, или такие, которые занимаются вопросами праздной любознательности, не имеющими никакого отношения к человеческой жизни. 10

Поразительно ясно видно уклонение науки нашего времени от ее истинного назначения по тем идеалам, которые ставят себе некоторые люди науки и которые не отрицаются и признаются большинством ученых.

Идеалы эти не только высказываются в глупых модных книжках, описывающих мир через 1000, 3000 лет, но и социологами, считающими себя серьезными учеными. Идеалы эти состоят в том, что пища, вместо того чтобы добываться земледелием и скотоводством из земли, будет готовиться в лабораториях химическим путем, и что труд человеческий будет почти весь 20 заменен утилизированными силами природы.

Человек не будет, как теперь, съедать яйцо, снесенное воспитанной им курицей, или хлеб, выращенный на своем поле, или яблоко с дерева, которое он воспитал годами и которое цвело и зрело на его глазах, а будет есть вкусную, питательную пищу, которая будет готовиться в лабораториях совокупными трудами многих людей, в которых и он будет принимать маленькое участие.

Трудиться же человеку почти не будет надобности, так что все люди будут в состоянии предаваться той самой праздности, 30 которой теперь предаются высшие властвующие классы.

Ничто очевиднее этих идеалов не показывает того, до какой степени наука нашего времени отклонилась от истинного пути.

Люди нашего времени, огромное большинство людей не имеют хорошего и достаточного питания (точно то же относится и к жилищу, и к одежде, и всем первым потребностям). Кроме того, это же огромное большинство людей вынуждено во вред своему благосостоянию сверхсильно непрестанно работать. И то и другое бедствие очень легко устраняется уничтожением 40 взаимной борьбы, роскоши, неправильного распределения

богатств, вообще уничтожением ложного, вредного порядка вещей и установлением разумной жизни людей. Наука же считает, что существующий порядок вещей неизменен, как движение светил, и что поэтому задача науки не в уяснении ложности этого порядка и установлении нового разумного строя жизни, а в том, чтобы при этом существующем порядке накормить всех людей и дать им возможность быть столь же праздными, как праздны теперь властвующие классы, живущие развращенной жизнью.

10 При этом забывается, что питание хлебом, овощами, плодами, выращиваемыми своими трудами на земле, есть самое приятное и здоровое, легкое и естественное питание и что труды упражнений своих мускулов есть такое же необходимое условие жизни, как окисление крови посредством дыхания.

Придумывать средства для того, чтобы люди при том ложном распределении собственности и труда могли хорошо питаться посредством химического приготовления пищи и могли заставить вместо себя работать силы природы, всё равно, что придумывать средство накачивания кислорода в легкие человека, 20 находящегося в запертом помещении с дурным воздухом, когда для этого только нужно перестать держать этого человека в запертом помещении.

Лаборатория для выработки пищи устроена в мире растений и животных такая, лучше которой не устроят никакие профессора, и для пользования плодами в этой лаборатории и для участия в ней человеку нужно только отдаваться всегда радостной потребности труда, без которого жизнь человека мучительна. И вот люди науки нашего века вместо того, чтобы все силы свои употребить на устранение того, что препятствует человеку 30 пользоваться этими уготованными для него благами, признают то положение, при котором человек лишен этих благ, неизменным и вместо того, чтобы устроить жизнь людей так, чтобы они могли радостно работать, питаться от земли, придумывают средства сделать его искусственным уродом. Всё равно как вместо того, чтобы вывести человека из заперти на чистый воздух, придумывать средства, как бы накачать в него кислорода сколько нужно и сделать так, чтоб он мог жить не дома, а в душном подвале.

Не могли бы существовать такие ложные идеалы, если б 40 наука не стояла на ложном пути.

А между тем чувства, передаваемые искусством, зарождаются на основании данных науки.

Какие же может вызвать чувства такая, стоящая на ложном пути, наука? Один отдел этой науки вызывает чувства отсталые, пережитые человечеством и для нашего времени дурные и исключительные. Другой же отдел, занимаясь изучением предметов, не имеющих отношения к жизни человеческой по самому существу своему, не может служить основой искусству.

Так что искусство нашего времени, для того чтобы быть искусством, должно само, помимо науки, прокладывать себе 10 путь или пользоваться указаниями непризнанной науки, отрицаемой ортодоксальной частью науки. Это самое и делает искусство, когда оно хоть отчасти исполняет свое назначение.

Надо надеяться, что та работа, попытку которой я сделал об искусстве, будет сделана и о науке, что будет указана людям неверность теории науки для науки, и будет ясно показана необходимость признания христианского учения в истинном его значении, и что на основании этого учения будет сделана 20 переоценка всех тех знаний, которыми мы владеем и так гордимся, будет показана второстепенность и ничтожность знаний опытных и первостепенность и важность знаний религиозных, нравственных и общественных, и что знания эти не будут, как теперь, предоставлены руководительству одних высших классов, а будут составлять главный предмет всех тех свободных и любящих истину людей, которые, не всегда в согласии с высшими классами, но в разрез с ними, двигали истинную науку жизни.

Науки же математические, астрономические, физические, химические и биологические так же, как технические и лечеб- 30 ные, будут изучаемы только в той мере, в которой они будут содействовать освобождению людей от религиозных, юридических и общественных обманов или будут служить благу всех людей, а не одного класса.

Только тогда наука перестанет быть тем, чем она есть теперь: с одной стороны, системой софизмов, нужных для поддержания отжившего строя жизни, с другой стороны, бесформенной кучей всяких, большею частью мало или вовсе ни на что ненужных знаний, а будет стройным органическим целым, имеющим определенное, понятное всем людям и разумное назначение, 40

а именно: вводить в сознание людей те истины, которые вытекают из религиозного сознания нашего времени.

И только 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 есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. В наше время общее религиозное сознание людей есть сознание братства людей и блага их во взаимном единении. Истинная наука должна указать различные образы приложения этого сознания к жизни. Искусство должно переводить это сознание в чувство.

Задача искусства огромна: искусство, настоящее искусство, с помощью науки руководимое религией, должно сделать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами, — судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т. п., — достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие.

И только искусство может сделать это.

Всё то, что теперь, независимо от страха насилия и наказания, делает возможною совокупную жизнь людей (а в наше время уже огромная доля порядка жизни основана на этом), всё это сделано искусством. Если искусством могли быть переданы обычаи так-то обращаться с религиозными предметами, так-то с родителями, с детьми, с женами, с родными, с чужими, с иноземцами, так-то относиться к старшим, к высшим, так-то к страдающим, так-то к врагам, к животным — и это соблюдается поколениями миллионов людей не только без малейшего насилия, но так, что этого ничем нельзя поколебать, кроме как искусством, — то тем же искусством могут быть вызваны и другие, ближе соответствующие религиозному сознанию нашего времени обычаи. Если искусством могло быть передано чувство благоговения к иконе, к причастию, к лицу короля, стыд пред изменой товариществу, преданность знамени, необходимость мести за оскорбление, потребность жертвы своих трудов для постройки и украшения храмов, обязанности защиты своей чести или славы отечества, то то же искусство может вызвать и благоговение к достоинству каждого человека, к жизни

каждого животного, может вызвать стыд перед роскошью, перед насилием, перед местью, перед пользования для своего удовольствия предметами, которые составляют необходимое для других людей; может заставить людей свободно и радостно, не замечая этого, жертвовать собою для служения людям.

Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. Вызывая в людях, при воображаемых условиях, чувства братства и любви, религиозное искусство приучит людей в действительности, при тех же условиях, испытывать те же чувства, проложит в душах людей те рельсы, по которым естественно пойдут поступки жизни людей, воспитанных искусством. Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и уничтожая разделение, всенародное искусство воспитает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнь радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью.

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.

Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определено. Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей.

Прибавление I

L' a c c u e i l

Si tu veux que ce soir, à l'âtre je t'accueille,
 Jette d'abord la fleur, qui de ta main s'effeuille,
 Son cher parfum ferait ma tristesse trop sombre;
 Et ne regarde pas derrière toi vers l'ombre,
 Car je te veux, ayant oublié la forêt
 Et le vent, et l'écho et ce qui parlerait
 Voix à ta solitude ou pleurs à ton silence!
 Et debout, avec ton ombre qui te devance,
 Et hautaine sur mon seuil, et pâle, et venue
 Comme si j'étais mort ou que tu fusses nue!
 (Henri de Régnier: «Les jeux rustiques et divins».)¹

10

V

«Oiseau bleu couleur du temps».

Sais-tu l'oubli	Ce jour durant;
D'un vain doux rêve,	Le lâche émoi
Oiseau moqueur	Où fut mon âme
De la forêt?	Sanglote emmi
Le jour pâlit,	Le jour mourant.
La nuit se lève,	Sais-tu le chant
Et dans mon cœur	De sa parole
L'ombre a pleuré;	Et de sa voix,
O, chante-moi	Toi qui redis
Ta folle gamme,	Dans le couchant
Car j'ai dormi	Ton air frivole

20

¹ [П р и е м

Если желаешь ты, чтобы нынче вечером я принял тебя у своего очага, сперва брось цветок, с которого ты своею рукой обрываешь лепестки; его бесцветное благоухание слишком помрачило бы печаль мою, и не оглядываясь в тень позади себя, потому что я хочу увидеть тебя, забыв и лес,

Comme autrefois,
Sous les midis?
O, chante alors
La mélodie
De son amour,

Mon fol espoir,
Parmi les ors
Et l'incendie
Du vain doux jour
Qui meurt ce soir.

(Francis Vielé-Griffin: «Poèmes et poésies».)¹

IX

Énone, j'avais cru qu'en aimant ta beauté
Où l'âme avec le corps trouvent leur unité,
J'allais, m'affermissant et le coeur et l'esprit,
Monter jusqu'à cela, qui jamais ne périt,
N'ayant été créé, qui n'est froidure ou feu,
Qui n'est beau quelque part et laid en autre lieu;
Et me flattais encore d'une belle harmonie,
Que j'eusse composé du meilleur et du pire,
Ainsi que le chanteur que chérit Polymnie,
En accordant le grave avec l'aigu, retire
Un son bien élevé sur les nerfs de sa lyre.
Mais mon courage, hélas! se pâmant comme mort,
M'enseigna que le trait qui m'avait fait amant
Ne fut pas de cet arc que courbe sans effort
La Vénus qui naquit du mâle seulement,
Mais que j'avais souffert cette Vénus dernière
Qui a le coeur couard, né d'une faible mère.
Et pourtant, ce mauvais garçon, chasseur habile,
Qui charge son carquois de sagesse subtile,
Qui secoue en riant sa torche, pour un jour,

10

20

и ветер, и эхо, и всё, что говорило бы голосом твоему уединению или слезами твоему молчанию! И предстань — со своей тенью, бросаемой вперед, величавая, на пороге моем — и бледная и отравленная, словно бы я был мертв, или ты была бы нагая.

(Анри де Ренье: «Игры сельские и божественные».)

¹ [«Голубая птица цвета времени».

Знакомо ли тебе самозабвенье тщетного нежного видения — насмешливая лесная птица? Бледнеет день, ночь наступает, и в сердце моем плакала тень.

О, пой мне свою безумную гамму: ведь я проспал весь этот день; низкая забота, поглощавшая душу мою, смутно рыдает в этот день умирающий.

Знаком ли тебе напев ее речи и ее голоса, — ты, которая пересказываешь закату свою легкомысленную песенку, как некогда в южном краю?

О, пой тогда мелодию ее любви, безумную мою надежду, среди золота и пожара тщетного нежного дня, умирающего в этот вечер.

(Франсис Вьеле-Гриффин: «Поэмы и стихотворения».)

Qui ne pose jamais que sur de tendres fleurs,
C'est sur un teint charmant qu'il essuie les pleurs,
Et c'est encore un Dieu, Énone, cet Amour.
Mais, laisse, les oiseaux du printemps sont partis,
Et je vois les rayons du soleil amortis.
Énone, ma douleur, harmonieux visage,
Superbe humilité, doux-honnête langage,
Hier me remirant dans cet étang glacé
Qui "au bout du jardin se couvre de feuillage,
Sur ma face je vis que les jours ont passé.

(Jean Moréas: «Le Pèlerin Passionné».)¹

XVI

Ber ce use d'o m b re
Des formes, des formes, des formes
Blanche, bleue, et rose, et d'or
Descendront du haut des ormes
Sur l'enfant qui se rendort.

Des formes!

Des plumes, des plumes, des plumes
Pour composer un doux nid.
Midi sonne: les enclumes
Cessent; la rumeur finit...
Des plumes!

¹ [Энона, я думал, что, любя твою красоту, в которой тело с душой находит свое единство, я восхожу, укрепляясь сердцем и духом, к тому, что никогда не гибнет, не будучи создано, что ни холод, ни огонь, что ни прекрасно где-то, ни безобразно в другом месте; и я еще надеялся на прекрасную гармонию. Если бы я мог сопрягать лучшее и худшее, как певец, нежно любящий Полигимнию, соглашая низкий тон с высоким, извлекает благородный звук из своей лиры. Но моя смелость, увы! кочевая, как мертвая, научила меня, что стрела, сделавшая меня влюбленным, пущена не из того лука, который без усилия сгибает Венера, родившаяся просто от самца, но что я потерпел от той последней Венеры, с робким сердцем, родившейся от слабой матери. Но всё же этот дурной мальчик, ловкий охотник, нагружающий свой колчан тонкими стрелами, со смехом машущий своим факелом, опускающимся только на нежные цветы, в один прекрасный день он вытирает слезы на очаровательно-свежем лице, и все-таки он бог, Энона, этот Амур. Но пусть улетели весенние птицы, и, я вижу, меркнут лучи ослабевшего солнца. Энона, боль моя, гармонический лик, великолепное смирение, сладостно-любозное слово, вчера, глядясь в тот замерший пруд в конце сада, что покрывается падающим листом, я увидел на лице своем, что дни прошли.

(Jean Moréas: «Страстный пилигрим».)]

Des roses, des roses, des roses!
Pour embaumer son sommeil
Vos pétales sont moroses
Près du sourire vermeil.

O roses!

Des ailes, des ailes, des ailes
Pour bourdonner à son front.
Abilles et demoiselles,
Des rythmes qui berceront.

Des ailes!

16

Des branches, des branches, des branches
Pour tresser un pavillon
Par où des clartés moites franches
Descendront sur l'oïstillon.

Des branches!

Des songes, des songes, des songes.
Dans ses pensers entr'ouverts
Glissez un peu de mensonges
A voir la vie au travers.

Des songes!

20

Des fées, des fées, des fées
Pour filer leurs écheveaux
De mirages, de bouffées
Dans tous ces petits cerveaux.

Des fées!

Des anges, des anges, des anges
Pour emporter dans l'éther
Les petits enfants étranges
Qui ne veulent pas rester

Nos anges...

30

(Comte Robert de Montesquiou: «Les Hortensias bleux».)¹

¹ [Вечерняя колыбельная песня.

Образы, образы, образы — белый, голубой, розовый, золотой — низой-
дут с вязов на засыпающее дитя.

Образы!

Перышки, перышки, перышки — чтобы устроить уютное гнездышко.
Бьет полдень: наковальни смолкают; гул останавливается...

Перышки!

Розы, розы, розы — чтобы умастить его сон благоуханиями, лепестки
ваши темнеют возле румяной улыбки.

O, розы!

Крылья, крылья, крылья — чтобы шуршать у его лобика. Пчелки и стре-
козы — это ритмы, что будут его баюкать.

Крылья!

Ветви, ветви, ветви — чтобы сплести ему полог, — сквозь него не столь
открыто светлы падут на птенчика.

Ветви!

Прибавление II

Вот содержание «Кольца Нибелунгов».

В первой части рассказывается о том, что русалки, дочери Рейна, стерегут за чем-то какое-то золото на Рейне и поют: Weia Waga, Woge du Welle, Walle zur Wiege, Wage zur Wiege, Wage la Weia, Wala la Welle, Weia и т. д. За поющими так русалками гоняется желающий обладать ими карлик Нибелунг. Карлик не может поймать ни одной. Тогда русалки, стерегущие золото, рассказывают карлику то, что им надо бы скрывать, ¹⁰ а именно, что кто откажется от любви, тот может украсть стерегемое ими золото. И карлик отказывается от любви и похищает золото. Это — первая сцена.

Во второй сцене, в поле, в виду города, лежит бог с богиней, потом просыпаются и радуются на город, который построили им великаны, и разговаривают о том, что за работу великанам надо отдать богиню Фрею. Приходят великаны за платой. Но бог Вотан не хочет отдать Фрею. Великаны сердятся. Боги узнают, что карлик украл золото, и обещаются, отняв это золото, отдать его за работу великанам. Но великаны не верят ²⁰ и ухватывают богиню Фрею в залог.

Третья сцена происходит под землю. Карлик Альберих, укравший золото, бьет за что-то карлика Миме и выхватывает у него шлем, имеющий свойство делать человека невидимым и превращать его в другие существа. Приходят боги, Вотан и другие, бранятся между собою и с карликами, хотят взять золото, но Альберих не дает и, как все всё время делают, делает всё, чтобы себя погубить: надевает шлем, превращается в дракона, а потом в жабу. Жабу боги ловят, снимают с нее шлем и увозят с собою Альбериха.

³⁰ Четвертая сцена состоит в том, что боги приводят к себе Альбериха и велют ему приказать своим карликам принести

Сны, сны, сны! В его раздумья едва раскрывшиеся, чуть проскользните вымыслами, чтобы сквозь них виделась жизнь.

Сны!

Фей, феи, феи — чтобы разматывать сплетения видений, порханий во всех этих маленьких головках.

Фей!

Ангелы, ангелы, ангелы — чтобы уносить в эфир странных маленьких детей, не желающих остаться нашими ангелами... (Граф Роберт де Монтеккью: «Голубые гортензии».)]

им всё золото. Карлики приносят. Альберих отдает всё золото, но оставляет себе волшебное кольцо. Боги отнимают и кольцо. Альберих за это проклинает кольцо и говорит, что оно принесет несчастья всякому, кто будет владеть им. Приходят великаны, приводят богиню Фрею, требуя выкупа. Ставят кольца в рост Фрей и засыпают золотом, — это выкуп. Недостает золота, кидают шлем, просят кольцо. Вотан не дает, но является богиня Эрда и велит отдать и кольцо, потому что от него несчастье. Вотан дает. Фрею освобождают, но великаны, получившие кольцо, дерутся, и один убивает другого. Этим кончается *Vog-* 10 *spiel*,¹ начинается первый день.

На сцене помещено в середине дерево. Вбегает Зигмунд усталый и ложится. Входит Зиглинда, хозяйка, жена Гундинга, и дает ему приворотный напиток, и оба влюбляются друг в друга. Приходит муж Зиглинды, узнает, что Зигмунд из враждебной породы, и завтра хочет с ним драться, но Зиглинда напавает дурманом своего мужа и приходит к Зигмунду. Зигмунд узнает, что Зиглинда его сестра и что его отец вбил меч в дерево, так что никто не может вынуть его. Зигмунд выхватывает этот меч и совершает блуд с сестрой. 20

Во втором действии Зигмунд должен драться с Гундингом. Боги рассуждают, кому дать победу. Вотан хочет пожалеть Зигмунда, одобряя его поступок блуда с сестрой, но, под влиянием жены Фрики, велит валкирии Брунгильде убить Зигмунда. Зигмунд идет драться. Зиглинда падает в обморок. Приходит Брунгильда и хочет его уморить; Зигмунд хочет убить и Зиглинду, но Брунгильда не велит, и он сражается с Гундингом. Брунгильда защищает Зигмунда, но Вотан защищает Гундинга, и меч Зигмунда ломается, и Зигмунд убит. Зиглинда бежит.

3-й акт. На сцене валкирии. Это богатырши. Приезжает на 30 лошади валкирия Брунгильда с Зигмундом. Она бежит от прогневавшегося на нее за неповиновение Вотана. Вотан догоняет ее и в наказание за непослушание разжаловывает из валкирий. Он заколдовывает ее так, что она должна заснуть и спать до тех пор, пока ее не разбудит человек. И когда ее разбудят, она влюбится в того человека. Вотан целует ее, она засыпает. Он пускает огонь, огонь окружает ее.

¹ [пролог,]

Содержание второго дня состоит в том, что карлик Миме в лесу кует меч. Приходит Зигфрид. Это родившийся от блуда брата с сестрой Зигмунда и Зиглинды сын, которого в лесу воспитал карлик. Зигфрид узнает про свое происхождение и что сломанный меч — это меч его отца, и велит Миме сковать его и уходит. Приходит Вотан в виде странника и рассказывает, что тот, кто не выучился бояться, тот скует меч и всех победит. Карлик догадывается, что это Зигфрид, и хочет отравить его. Возвращается Зигфрид, сковывает меч отца и убегает.

10 Действие 2-го акта в том, что Альберих сидит и караулит великана, который, в виде дракона, караулит полученное им золото. Приходит Вотан и неизвестно для чего рассказывает, что придет Зигфрид и убьет дракона. Альберих будит дракона и просит у него кольцо, обещая за это защитить его от Зигфрида. Дракон не отдает кольца. Альберих уходит. Приходят Миме и Зигфрид. Миме надеется, что дракон научит Зигфрида страху. Но Зигфрид не боится, прогоняет Миме и убивает дракона, после этого прикладывает к губам палец, на котором кровь дракона, и от этого узнает тайные мысли людей и язык
20 птиц. Птицы говорят ему, где сокровища и кольцо и что Миме хочет отравить его. Приходит Миме и вслух говорит, что он хочет отравить Зигфрида. Слова эти должны означать то, что Зигфрид, вкусив крови дракона, понимает сокровенные мысли людей. Зигфрид, узнав его мысли, убивает Миме. Птицы говорят ему, где Брунгильда, и Зигфрид идет к ней.

В 3-м акте Вотан вызывает Эрду. Эрда предсказывает Вотану и дает советы. Приходит Зигфрид, бранится с Вотаном и сражается. И вдруг оказывается, что меч Зигфрида разбивает то копье Вотана, которое было могущественнее всего. Зигфрид
30 идет в огонь, где Брунгильда; целует Брунгильду, она просыпается, прощается с своим божеством и бросается в объятия Зигфрида.

Третий день.

Три норны плетут золотой канат и говорят о будущем. Норны уходят, является Зигфрид с Брунгильдой. Зигфрид прощается с ней, дает ей кольцо и уходит.

1-й акт. На Рейне король хочет жениться и отдать замуж сестру. Гаген, злой брат короля, советует ему взять Брунгильду, а сестру выдать за Зигфрида. Является Зигфрид. Ему дают
40 приворотный напиток, от которого он забывает всё прежнее и

влюбляется в Гутруну и едет с Гунтером добывать ему Брунгильду в невесты. Перемена декорации. Брунгильда сидит с кольцом, к ней приходит валкирия, рассказывает, как копье Вотана сломилось, и советует отдать кольцо рейнским русалкам. Приходит Зигфрид, посредством волшебного шлема преобразовавшись в Гунтера; требует у Брунгильды кольцо, вырывает его и тащит ее с собой спать.

2-й акт. На Рейне Альберих с Гагеном толкуют о том, как бы добыть кольцо. Приходит Зигфрид, рассказывает о том, как он добыл невесту Гунтеру, и рассказывает, как он ночевал с ней, 10 но положил между собою и ею меч. Приезжает Брунгильда, узнает на руке Зигфрида кольцо и обличает его, что он был с ней, а не Гунтер. Гаген возмущает всех против Зигфрида и решает завтра убить его на охоте.

3-й акт. Опять русалки в Рейне рассказывают всё, что было; приходит заблудившийся Зигфрид. Русалки просят у него кольцо, он не дает. Приходят охотники. Зигфрид рассказывает свою историю. Гаген дает ему питье, посредством которого память ему возвращается; он рассказывает, как он разбудил и приобрел Брунгильду, и все удивляются. Гаген убивает 20 в спину Зигфрида, и сцена переменяется. Гутруна встречает труп Зигфрида, Гунтер и Гаген спорят о кольце, и Гаген убивает Гунтера. Брунгильда плачет. Гаген хочет снять кольцо с руки Зигфрида, но рука поднимается. Брунгильда снимает кольцо с руки Зигфрида и, когда труп Зигфрида несут на костер, садится верхом и бросается в костер. Рейн прибывает, и вода приходит к костру. В реке три русалки. Гаген бросается в огонь, чтобы добыть кольцо, но русалки его схватывают и увлекают за собой. Одна из них держит кольцо.

И произведение кончено.

30

Впечатление при моем пересказе, конечно, не полное. Но как ни неполно оно, оно наверно несравненно выгоднее, чем то, которое получается при чтении тех четырех книжек, в которых это напечатано.

* [ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ
«ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»]

Книга эта моя «Что такое искусство?» выходит теперь в первый раз в ее настоящем виде. Она вышла в России в нескольких изданиях, но во всех в таком изуродованном цензурой виде, что я прошу всех тех, кого интересуют мои взгляды на искусство, судить о них только по книге в ее настоящем виде. Напечатание же книги в изуродованном виде с моим именем произошло по следующим причинам. Сообразно уже давно принятому мною решению не подчинять свои писания цензуре, которую я считаю безнравственным и неразумным учреждением, а печатать их только в таком виде, в котором они написаны, я намеревался печатать книгу эту только за границей, но мой хороший знакомый, профессор Грот, редактор московского психологического журнала, узнав о содержании моей работы, просил меня напечатать книгу в его журнале. Грот обещал мне провести статью через цензуру в ее целостности, если я только соглашусь на самые незначительные изменения, смягчающие некоторые выражения. Я имел слабость согласиться, и кончилось тем, что вышла книга, подписанная мною, из которой не только исключены некоторые существенные мысли, но и внесены чужие и даже совершенно противные моим убеждениям мысли.

Произошло это таким образом. Сначала Грот смягчал мои выражения, иногда ослабляя их, напр. заменял слова «всегда» — словами «иногда»; слова «все» — словами «некоторые»; слово «церковное» — словом «католическое»; слово «богородица» — словом «мадонна»; слово «патриотизм» — словом «лжепатриотизм»; слово «дворцы» — словом «палаты» и т. п. и я не нахо-

дид нужным протестовать. Когда же книга была уже вся отпечатана, потребовано было цензурой заменить, вымарать целые предложения, и вместо того, что я говорил о вреде земельной собственности, поставить вред безземельного пролетариата. Я согласился и на это и еще на некоторые изменения. Думалось, что не стоит того расстроить всё дело из-за одного выражения. Когда же допущено было одно изменение, не стоило протестовать и из-за другого, из-за третьего. Так понемногу вкрались в книгу выражения, изменявшие смысл и приписывающие мне то, чего я не мог желать сказать. Так что, когда книжка кончилась печатанием, уже некоторая доля ее цельности и искренности была вынута из нее. Но можно было утешаться тем, что книга и в этом виде, если она содержит что-нибудь хорошее, принесет свою пользу русским читателям, для которых в противном случае она была бы недоступна. Но дело было не так. *Nous comptions sans notre hôte.*¹ После установленного по закону четырехдневного срока книга была арестована и по предписанию из Петербурга сдана в духовную цензуру. Тогда Грот отказался от всякого участия в этом деле, и духовная цензура хозяйничала в книге уже как ей было угодно. Духовная же цензура есть одно из самых невежественных, продажных, глупых и деспотических учреждений в России. Книги, несогласные в чем-нибудь с религией, признанной за государственную в России, попадающие туда, почти всегда воспрещаются вовсе и сжигаются, как это было со всеми моими религиозными сочинениями, печатанными в России. Вероятно, книгу эту постигла бы та же участь, если бы редакторы журнала не употребили всех средств для спасения книги. Результатом этих хлопот было то, что духовный цензор, священник, вероятно интересующийся искусством столько же, сколько я богослужением, и столько же в нем понимающий, но получающий хорошее жалование за то, чтобы уничтожать всё то, что может не понравиться его начальству — вычеркнул из книги всё то, что ему показалось опасным для его положения, и заменил, где нашел это нужным, мои мысли своими, так, напр., там, где я говорю о Христе, шедшем на крест за исповедуемую им истину, цензор вычеркнул это и поставил «за род человеческий», т. е. приписал мне таким образом утверждение догмата искупления, который

¹ [Мы рассчитываем без хозяина.]

я считаю одним из самых неверных и вредных церковных догматов. Исправив всё таким образом, духовный цензор разрешил печатать книгу.

Протестовать в России нельзя: ни одна газета не напечатает; отнять у журнала свою статью и тем ввести редактора в неловкое положение перед публикой тоже нельзя было.

Дело так и осталось. Появилась книга, подписанная моим именем, содержащая мысли, выдаваемые за мои, но не принадлежащие мне.

10 Я отдал свою статью в русский журнал для того, чтобы, как меня убеждали, мысли мои, которые могут быть полезными, были усвоены русскими читателями — и кончилось тем, что я подписал свое имя под сочинением, из которого можно заключить то, что я считаю только лжепатриотизм дурным, а патриотизм вообще считаю очень хорошим чувством, что я отрицаю только нелепости католической церкви и не верю только в мадонну, а верю в православие и богородицу, что считаю все писания евреев, соединенные в библии, священными книгами и главное значение Христа вижу в его искуплении своей смертью
20 рода человеческого. И главное утверждаю вещи, противные общепринятому мнению без всякого основания, так как причины, по которым я утверждаю, пропущены, а ни на чем не основанные утверждения оставлены.

Я так подробно рассказал всю эту историю потому, что она поразительно иллюстрирует ту несомненную истину, что всякий компромисс с учреждением, не согласным с вашей совестью — компромисс, который делается обыкновенно в виду общей пользы, неизбежно затягивает вас, вместо пользы, не только в признание законности отвергаемого вами учрежде-
30 ния, но и в участие в том вреде, который производит это учреждение.

Я рад, что хотя этим заявлением могу исправить ту ошибку, в которую я был вовлечен своим компромиссом.

Лев Толстой.

17 марта.

**ЧЕРНОВОЕ, НЕОТДЕЛАННОЕ,
НЕОКОНЧЕННОЕ**

** [ПИСЬМО К Н. А. АЛЕКСАНДРОВУ.]

М. Г.

Когда мы встретились с вами, вы просили меня написать что-нибудь в ваш Художественный журнал. Я сказал, что очень рад сделать вам приятное, но сомневался, что бы мне пришло в голову написать что-нибудь, касающееся того, чему посвящено ваше издание.

¹ На днях В. Г. Перов передал мне подтверждение вашего желания и сказал, что вам приятно бы было изложение моих взглядов на искусство. С этих слов у нас завязался разговор с В. Г., и я ему высказал мой взгляд на то, что называется искусством.

¹ И мне пришло в голову изложить этот мой взгляд для вашего журнала. Взгляд мой может быть интересен для читателей вашего журнала — людей, посвятивших свою жизнь живописи и ваянию, потому что он совершенно отличается от распространенных взглядов на этот предмет и по своему смыслу и, смею сказать, по своей ясности. Может быть, я ошибаюсь, но одним похваляюсь —〈то〉, что я думаю и как я понимаю то, что называется искусством, ясно и понятно.²

Прежде чем сказать, какой смысл и значение я придаю тому, что называется искусством, я должен сказать несколько слов о том, как смотрят у нас, да в Европе вообще, на искусство, и как я смотрел на него, и как потом убедился в ложности существующего взгляда.

Существующий взгляд на искусство один, но он выражается двояко — в теории и практике, в отвлеченных рассуждениях об искусстве и в самой деятельности так называемых художников.

В теории искусство есть проявление одной из сторон сущности человеческого духа — проявление красоты (троица состоит из истины, добра и красоты). Искусство есть выражение конечного в бесконечном и т. д. и т. д. — весь этот сумбур,

¹ Абзац редактора.

² Зачеркнуто: Вот моя эстетика:

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. И, к сожалению, выходит то, что никак нельзя отделить от искусства, по этому определению, балета, кулинарного и парикмахерского искусства. Выходит, что это определение — очень хорошие слова, но определять оно ничего не определяет, и что если эстетик отделяет Гомера от Гоборью и Венеру Милосскую от восковой голой куклы, то он отделяет их не по своей теории, а совершенно произвольно. Выходит, что по этому определению искусство захватывает в свою область всё то, что материально бесполезно, но удовлетворяет людской похоти. Так выходит по теории. По практике — выходит то же самое.

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. 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 совершенно прав цирюльник, называя себя художником. И ни один мудрец немец эстетик не покажет мне черту разделения между¹ Рафаелем и Тициановской голой женщиной, и между Тициановской голой женщиной и похабным стереоскопом.

В теории что-то очень возвышенное, но туманное называется искусством, но определения нет. В практике всё, что материально бесполезно, и всё то, что потешает людей, всё это называется искусством. — И в этой бездне бесполезных явлений, удовлетворяющих людской похоти, люди, смотря по своим вкусам, разбираются самым произвольным образом. Также и художники. И выходит, что встречаешь и в беседах и в печати людей умных, образованных, которые диаметрально противоположно судят об явлениях так называемого искусства. А. говорит — это верх искусства. Б. говорит — это даже и не искусство. И наоборот. Спросите, почему, и начинаются разговоры, которых не понимает тот, кто слушает, и еще меньше понимает тот, кто говорит.

Таково, по моим наблюдениям, отношение людей нашего времени к искусству.² Всякая деятельность, не приносящая материальной пользы, но почему-нибудь правящаяся людям, называется искусством. Так что вышло, что один внеш-

¹ *Зачеркнуто*: Сарой Бернар

² *Зач.*: De facto происходит то, что праздный человек, выучиваясь какому-нибудь мастерству материально бесполезному, такому, которым он умеет удовлетворять людские похоти, начинает потешать этим народ и считает, что он служит чему-то очень важному — *Искусству*.

ний признак матерьяльной бесполезности искусства сделался его определением.

Пляшут девки с голыми ногами — бесполезно, но есть охотники смотреть — искусство. Много звуков набрать и щекотать ими слух — искусство. Написать голых женщин или рошу — искусство. Подобрать рифмы и описать, как блудят господа — искусство.

Положение в теории искусства точно такое же, как и в других отраслях человеческой деятельности.

Люди дурны и любят свои пороки. И является ложная умственная деятельность, имеющая гелью оправдать любимые людские пороки. Люди мстительны, жадны, любостяжательны, исключительны — и является юриспруденция, которая возводит в теорию мстительность — уголовное право, любостяжательность — гражданское право, подлость — государственное право, исключительность — международное право. Люди немилосердны и жестоки, они хотят каждый забрать побольше и не отдавать другому и хотят, чтобы, наслаждаясь избытком, когда рядом мрут от голода, чтобы совесть их была покойна, — готова политическая экономия. 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. И это служение, должен сказать, очень веселое. Я делал то, что делают все так называемые художники: я выучился бесполезному мастерству, но такому, которым [мог] щекотать похоть людскую, и писал книжки об том, что мне взбредет в голову, но только так поддельывал их, чтобы щекотать похоть людскую и чтоб мне за это платили деньги. И мне платили деньги и говорили еще, что я делаю очень важное дело, и я был очень доволен. — Но лет 5 тому назад я вернулся к той простой истине, которую знает всякий человек, рождаясь на свет, что жизнь есть благо и 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 нет никакой разницы от того, что девки без порток пляшут и обнимаются в балете, и что вся эта теория искусства, которому я служил, есть большой, огромный соблазн, т. е. обман, скрывающий от людей благо и вводящий их в зло. И я, осердясь на блох, и шубу в печь, т. е. решил, что всё 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 этой матерьяльно бесполезной деятельности так называемого искусства не всё есть служение похоти, а что есть и полезное, хотя и не матерьяльно, т. е. добро. Я убедился, что я был справедлив относительно

себя, но несправедлив вообще, потому что знаю, что много добра я получил от этой материально бесполезной деятельности.

Но как ни важно то, что я получил от так называемого искусства, все-таки, если бы сейчас мне пришлось опять выбирать между искусством, как оно понимается, и отсутствием его, я выбрал бы последнее для себя и для всякого человека, которому я желаю добра. Если бы поставлена была такая дилемма: совсем никакого искусства или насыщение всем тем, что называется искусством, т. е. всеми соблазнами похоти, — разумеется, лучше никакого.

Итак, я пришел к тому, что в том море соблазнов похоти, которыми мы окружены и которым мы поклоняемся, как чему-то возвышенному, под именем изящного искусства, среди моря гнойной мерзости есть добро.

Что добро в искусстве? И как провести черту не туманную, а строго определенную <между> развратом и добром в этой деятельности? Но надо помнить, что дело это не шуточное, что если не удастся провести черту твердую, дать признаки несомненные, то лучше и не касаться этого ужаса. Тут путь спасения узенький и страшный, потому что с обеих сторон чудовища, которые поглотят нас. И столько уже людей погибло и погибают. И мы знаем, как они погибают. Нам уж нельзя говорить того, что говаривали эстетики: «Всякое наслаждение искусством возвышает душу, поэтому идите смотреть Сару Бернар и слушать Саразати. Прямой пользы это не принесет, но это возвысит вашу душу». Нам нельзя говорить этого, потому что мы знаем, что если Рубини и Бернар возвысят нашу душу, то и балетмейстер и повар английского клуба тоже возвысят нашу душу, и мы знаем, что значит такое возвышение. Это значит похоть и зло.¹

¹ *Зачеркнуто:* Для того, чтобы нам признать искусство, надо признать в нем ясные твердые черты <пользы добра> — не материальной — т. е. добра.

** ОБ ИСКУССТВЕ

Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник.

Для того, чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы то, что говорит художник, было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне красиво, и чтобы художник говорил из внутренней потребности и, потому, говорил вполне правдиво.

Для того, чтобы то, что говорит художник, было вполне ново и важно, нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества.

Для того, чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне хорошо, нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит.

А чтобы достигнуть этого, художник никогда не должен оглядываться на свою работу, любоваться ею, не должен ставить мастерство своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею.

Для того же, чтобы художник выражал внутреннюю потребность души и потому говорил бы от всей души то, что он говорит, он должен, во 1-х, не заниматься многими пустяками, мешающими любить по-настоящему то, что свойственно любить, а во 2-х, любить самому, своим сердцем, а не чужим, не притворяться, что любишь то, что другие признают или считают достойным любви. И для того, чтобы достигнуть этого, художнику надо делать то, что делал Валаам, когда пришли к нему послы и он уединился, ожидая Бога, чтобы сказать только то, что велит Бог; и не делать того, что сделал тот же Валаам, когда, соблазнившись дарами, пошел к царю, противно повелению Бога, что было ясно даже ослице, на которой он ехал, но не видно было ему, когда корысть и тщеславие ослепили его.

Из того, до какой степени достигает произведение искусства совершенства в каждом из этих трех родов, вытекает раз-

личие достоинств одних произведений от других. Могут быть произведения 1) значительные, прекрасные и мало задушевные и правдивые; могут быть 2) значительные, мало красивые и мало задушевные и правдивые, могут быть 3) мало значительные, прекрасные и задушевные и правдивые и т. д. во всех сочетаниях и перемещениях.

Все такие произведения имеют свои достоинства, но не могут быть признаны совершенными художественными произведениями. Совершенным произведением искусства будет только то, в котором содержание будет значительно и ново, и выражение его вполне прекрасно, и отношение к предмету художника вполне задушевно и потому вполне правдиво. Такие произведения всегда были и будут редки. Все же остальные произведения несовершенные сами собой разделяются по основным условиям искусства на три главные рода: 1) произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) произведения, выдающиеся по красоте формы, и 3) произведения, выдающиеся по своей задушевности и правдивости, но не достигающие, каждое из них, того же совершенства в двух других отношениях.

Все три рода эти составляют приближение к совершенному искусству и неизбежны там, где есть искусство. У молодых художников часто преобладает задушевность при ничтожности содержания и более или менее красивой форме, у старых наоборот; у трудолюбивых профессиональных художников преобладает форма и часто отсутствует содержание и задушевность.

По этим 3-м сторонам искусства и разделяются три главные ложные теории искусства, по которым произведения, не соединяющие в себе всех трех условий и потому стоящие на границах искусства, признаются не только за произведения, но и за образцы искусства. Одна из этих теорий признает, что достоинство художественного произведения зависит преимущественно от содержания, хотя бы произведение и не имело в себе красоты формы и задушевности. Это так называемая теория тенденциозная.

Другая признает, что достоинство произведения зависит от красоты формы, хотя бы содержание произведения и было ничтожно и отношение к нему художника лишено было задушевности; это теория искусства для искусства. Третья признает, что всё дело в задушевности, в правдивости, что, как бы ни ничтожно было содержание и несовершенна форма, только бы художник любил то, что он выражает, произведение будет художественно. Эта теория называется теорией реализма.

И вот, на основании этих ложных теорий, художественные произведения не являются, как встарину, одно, два по каждой отрасли в промежуток времени одного поколения, а каждый год в каждой столице (там, где много праздных людей) являются сотни тысяч произведений так называемого искусства по всем его отраслям.

В наше время человек, желающий заниматься искусством, не ждет того, чтобы в душе его возникло то важное, новое содержание, которое бы он истинно полюбил, а полюбя, облек бы в соответственную форму, а или по 1-й теории берет ходячее в данное время и хвалимое умными, по его понятию, людьми содержание и облекает его, как умеет, в художественные формы, или по 2-й теории избирает тот предмет, на котором он более всего может выказать техническое мастерство, и с старанием и терпением производит то, что он считает произведением искусства. Или по 3-й теории, получив приятное впечатление, берет то, что ему понравилось, предметом произведения, воображая, что это будет художественное произведение потому, что ему это понравилось. И вот является бесчисленное количество так называемых художественных произведений, которые могут быть исполняемы, как всякая ремесленная работа, без малейшей остановки: ходячие модные мысли всегда есть в обществе, всегда с терпением можно научиться всякому мастерству и всегда всякому что-нибудь да нравится.

И из этого-то и вышло то странное положение нашего времени, в котором весь наш мир загроможден произведениями, претендующими быть произведениями искусства, но отличающимися от ремесленных только тем, что они не только ни на что не нужны, но часто прямо вредны.

Из этого вышло то необыкновенное явление, явно показывающее путаницу понятий об искусстве, что нет того, так называемого художественного произведения, о котором бы в одно и то же время не было двух прямо противоположных мнений, исходящих от людей одинаково образованных и авторитетных. Из этого же вышло и то удивительное явление, что большинство людей, предаваясь самым глупым, бесполезным и часто безнравственным занятиям, т. е. производя и читая книги, производя и глядя картины, производя и слушая музыкальные и тетральные пьесы и концерты, совершенно искренно уверены, что они делают нечто очень умное, полезное и возвышенное.

Люди нашего времени как будто сказали себе: произведения искусства хороши и полезны, надо, стало быть, сделать, чтобы их было побольше. Действительно, очень хорошо бы было, если бы их было больше, но горе в том, что можно делать по заказу только те произведения, которые, вследствие отсутствия в них всех трех условий искусства, вследствие разъединения этих условий, понижены до ремесла.

Настоящее же художественное произведение, включающее все 3 условия, нельзя делать по заказу, нельзя потому, что состояние души художника, из которого вытекает произведение искусства, есть высшее проявление знания, открытие тайн жизни. Если же такое состояние есть высшее знание, то и не может быть другого знания, которое могло бы руководить художником для усвоения себе этого высшего знания.

**** О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ И ЧТО НЕ ЕСТЬ ИСКУССТВО, И
О ТОМ, КОГДА ИСКУССТВО ЕСТЬ ДЕЛО ВАЖНОЕ И
КОГДА ОНО ЕСТЬ ДЕЛО ПУСТОЕ**

В жизни нашей есть много деятельностей ничтожных и даже вредных, которые или пользуются несвойственным таким деятельности уважением людей, или терпят людьми только потому, что эти деятельности считаются занятиями искусством; искусство же считается делом важным. Срисовывание цветочков, лошадок и пейзажей, плохое разучивание музыкальных пьес так, как оно производится в большинстве наших так называемых образованных семей, и писание плохих повестей и стихов, которых сотни появляются в газетах и журналах, очевидно, не составляют занятий искусством. Изображение неприличных, возбуждающих чувственность, порнографических картин, сочинение таких же песен и повестей, если бы даже эти картины, песни и повести и имели художественные достоинства, не есть дело доброе и достойное уважения.

И потому я думаю, что было бы полезно отделить из всего этого, что производится среди нас и называется занятием искусством, во-первых, то, что действительно есть искусство, от того, что не имеет права называться этим именем; а во-вторых, уж из того, что действительно есть искусство, выделить важное и хорошее искусство от ничтожного и дурного.

Вопрос о том, как и где провести черту, отделяющую искусство от неискусства и доброе и важное искусство от пустого и злого, — есть вопрос огромной житейской важности.

Большое количество грехов или ошибок в нашей жизни происходит оттого, что, называя искусством то, что не есть искусство, и считая добрым делом всё, что есть искусство, мы приписываем несвойственное уважение тому, что не только не заслуживает его, но достойно осуждения и презрения. Не говоря об огромном труде людском на приготовление предметов, нужных для произведений искусств: студий, красок, полотен, мраморов, музыкальных инструментов, театров с их декорациями и

машинами, — жизни человеческие прямо уродуются односторонними трудами для приготовления деятелей искусства. Сотни тысяч, если не миллионы, детей принуждаются к односторонней, мучительной для них работе упражнения в так называемом искусстве танцев, музыки. Не говоря о детях образованных классов, платящих мучениями уроков дань искусствам, дети, посвященные профессиям балетной или музыкальной, прямо уродуются во имя того искусства, которому они посвящаются. Если можно заставить детей 7, 8 лет играть по несколько часов на инструментах, а потом в продолжение десяти, пятнадцати лет по 7, 8, 10 часов в сутки; если можно девочек отдавать в школы балета и потом заставлять их делать антраша на первых месяцах беременности, и всё это во имя искусства, то надо непременно определить прежде всего, что такое истинное искусство, чтобы под видом искусства не производилось бы подобие его; а потом уже — доказать, что искусства есть дело важное для людей.

Где же та черта, которая отделяет искусство, предмет важный, нужный, драгоценный для людей, от пустых занятий, ремесленных произведений и даже предметов безнравственных? В чем сущность и значение истинного искусства?

Теория одна, — та, которую противники ее называют «тенденциозной», — говорит, что сущность истинного искусства состоит в значительности для людей того предмета, который оно изображает; что для того, чтобы искусство было истинным, нужно, чтобы содержание его было нечто важное, нужное людям, доброе, нравственное, поучительное.

По этой теории выходит, что художник, т. е. человек, владеющий известным мастерством, взяв наиважнейшую тему, занимающую в данное время общество, может, облекши ее в художественную форму, произвести истинное произведение искусства. По этой теории религиозные, нравственные, общественные, политические истины, облеченные в художественную форму, суть художественные произведения.

Другая теория, — та, которая сама себя называет «эстетической», или «искусство для искусства», — говорит, что сущность истинного искусства — в красоте формы; что для того, чтобы искусство было истинным, нужно, чтобы то, что оно изображает, было красиво.

По этой теории выходит, что художнику для произведения искусства нужно владеть техникой своего искусства и избрать такой предмет, который в наибольшей степени производит приятное впечатление, и что, поэтому, красивый ландшафт, цветы, плоды, нагота, балеты будут произведения искусства.

Третья теория говорит, что сущность искусства состоит в правдивом, реальном изображении действительности; что для того, чтобы искусство было истинным, нужно, чтобы оно изображало действительную жизнь, как она есть.

По этой теории выходит, что произведением искусства будет всё то, что художник видит и слышит, всё, что художник сумел поймать в свой изображающий аппарат, независимо от значительности содержания и красоты формы.

Таковы теории. И на основании каждой из этих теорий появляются так называемые художественные произведения, удовлетворяющие то одной, то другой, то третьей теории. Но, не говоря уже о том, что каждая из этих теорий отрицает одна другую, теории эти сами по себе не удовлетворяют, ни одна из них, главному требованию определения той черты, которая отделяет искусство от ремесленного, ничтожного и даже вредного произведения. По каждой из этих теорий произведения могут быть производимы, не переставая, как всякое ремесленное дело, — могут быть ничтожны и вредны.

По первой теории значительные содержания, религиозные, нравственные, общественные, политические, можно всегда находить готовыми и потому постоянно производить так называемые художественные произведения. Кроме того можно излагать эти содержания так неясно и так неискренно, что произведение с самым высоким содержанием окажется ничтожным и даже вредным, когда высокое содержание оскверняется неправдивым выражением.

Точно так же по второй теории всякий человек, научившийся технике в какой-нибудь отрасли искусства, может всегда, не переставая, производить нечто красивое и приятное, и красивое и приятное это может быть ничтожно и вредно.

По третьей теории точно так же всякий, желающий быть художником, может, не переставая, производить предметы так называемого искусства, потому что всегда всякого что-нибудь да интересует. Если же автора интересует ничтожное и дурное, то и произведение будет ничтожно и дурно.

Главное же то, что по всем трем теориям предметы так называемого искусства можно производить, не переставая, как всякое ремесленное дело. Так оно действительно и производится. Так что эти три царствующие несогласные теории не только не служат определению той черты, которая отделяет искусство от неискусства, но, напротив, более всего служат расширению области искусства и внесению в нее всего ничтожного и вредного.

Где же та черта, которая отделяет то искусство, которое нужно и важно и заслуживает уважения, от того, которое не нужно, не важно, не заслуживает уважения и часто заслуживает презрения, как произведение, прямо развращающее? ¹ В чем состоит научная и художественная деятельность?

¹ *Зачеркнуто*: Что же такое искусство?

Я не знаю ни одного ясного и удовлетворяющего меня ответа на этот вопрос.

Для того, чтобы ясно ответить на этот вопрос, необходимо прежде всего выделить из научной и художественной деятельности обыкновенно смешиваемую с науками и искусствами деятельность передачи тех знаний и пониманий, которые получены от предшествующих поколений, от приобретения новых знаний и пониманий, тех самых, которые потом передаются от поколения к поколениям.

Передача того, что известно предшествовавшим поколениям, есть деятельность учения и учительства, как в научной так и в художественной области. Произведение же нового есть творчество, — сама научная и художественная деятельность.

Деятельность передачи знания, учительства не имеет сама по себе значения и вполне зависит от того, в чем люди полагают значение творчества, — что они прежде всего считают нужным передавать от поколения к поколениям. И потому определение того, что есть творчество, определит и то, что передается. Кроме того, деятельности учительской обыкновенно и не приписывается особенного значения. Понятие деятельности научной и художественной приписывается собственно творчеству, т. е. научным и художественным произведениям.

Что же такое научное и художественное творчество?

Научное и художественное творчество есть такая духовная деятельность, которая смутно представляющиеся мысль или чувство доводит до такой ясности, что мысль усваивается другими людьми, а чувство также сообщается другим людям.

Самое обыкновенное и распространенное между людьми определение искусства есть то, что искусство есть некоторая человеческая деятельность, не имеющая целью материальную пользу, но доставляющая людям наслаждение; при этом прибавляют обыкновенно: облагораживающее или возвышающее душу наслаждение.

Определение это соответствует понятию большинства людей об искусстве; но оно не точно и не совсем ясно, а допускает большую произвольность толкования.

Неясно оно тем, что соединяет в одно понятие искусство, как деятельность человека, производящего предметы искусства, и как чувство воспринимающего его; а допускает оно произвольность толкований тем, что не определяет, в чем именно состоит облагораживающее или возвышающее душу наслаждение; так что одно лицо может утверждать, что получает такое наслаждение от такого произведения, от которого другой не получает никакого. —

И потому для того, чтобы определить искусство, надо определить особенность этой деятельности и ее происхождение в душе того, кто производит, и особенность воздействия этой деятельности на душу людей, воспринимающих ее. Деятельность эта отличается от всякой другой деятельности, ремесленной, торговой, даже научной (хотя и имеет с этой последней большое сродство) тем, что деятельность эта не вызывается никакой нуждою материальной, а доставляет как производителю, так [и] воспринимающему его особенного рода, так называемое, художественное наслаждение. Чтобы объяснить себе эту особенность, надо понять, что побуждает людей к этой деятельности? как происходит художественное произведение?

Процесс творчества, доступный каждому человеку и потому известный каждому по внутреннему опыту, совершается так: человек предполагает или смутно чувствует нечто совершенно для себя новое, такое, о чем он никогда ни от кого не слышал. Это нечто новое поражает его, и он передает другим людям. Но другие люди сначала не видят, не чувствуют того, что он передает им. Эта особенность сначала беспокоит его,¹ и, поверя себя, человек старается новым людям с новых сторон передать то, что он видит, чувствует и понимает; но люди опять-таки не понимают того, что он передает им, или понимают не так, как он это понимает и чувствует. Ясно понятное (для) него остается для других непонятным.² И человеку представляется вопрос, он ли предполагает и чувствует то, чего нет, или другие не видят и не чувствуют того, что действительно есть? И, чтобы разрешить это сомнение, человек напрягает все свои силы на то, что[бы] самому для себя уяснить это нечто так, чтобы в действительности существования того, что он видит, не могло уже быть ни для него самого ни малейшего сомнения. И как только это уяснение доведено до конца, и сам человек уже не сомневается в существовании того, что он видит, понимает и чувствует, так и другие тотчас же видят, понимают и чувствуют то самое, что и он. И вот это-то стремление сделать для себя самого и ясным и несомненным то, что представляется другим и самому себе смутным и неясным, — и есть тот источник, из которого происходит деятельность науки и искусства.

Нечто прежде невидимое, неощущаемое, непонимаемое людьми, доведенное до такой степени ясности, что оно становится доступно им, и есть произведение науки и искусства.

В этом состоит деятельность производящего предметы искусства, и с этой деятельностью связано и чувство воспринимающего его. Чувство это имеет свой источник в раздражительности, или скорее — в свойстве заражаемости, в некотором гипнотизме — в том, что духовное напряжение художника для уяснения себе того, что составляет предмет его³ сомнений, передается через художественное произведение воспринимающему его.⁴

В области науки (я продолжаю говорить про науку в самом широком смысле, в смысле всего, что знают люди) доведение предмета предполагаемого до ясности и несомненности совершается тем, что справедливость предположения доказывается исполняющимся предсказанием. Человек науки, о чем бы он

¹ и ² Заключенное между этими знаками сноска в подлиннике на полях отчеркнуто Толстым с пометой: пр[опустить].

³ В подлиннике: его предмет

⁴ В подлиннике весь абзац обведен Толстым чертой с пометой: пр[опустить].

ни говорил: о ходе светил небесных, о посеве пшеницы, о законах электричества, о способе шитья шуб, о правилах грамматики еврейского языка, он может доказать свои положения только предсказанием, которое может быть проверено. Луна ходит вокруг земли — доказательство то, что, если мы будем смотреть на луну такого-то числа, то увидим то-то. Пшеницу надо сеять так-то, и будет то-то; доказательство посе[янная] в поле или в горшках такая-то; флексия в языке означает то-то; доказательство, что всякий раз, придав такой смысл слову, мы получим ясный и связный смысл.

Произведение научного творчества есть всякое новое знание, доведенное до такой ясности доказательства, что последствия приложения этого знания могут быть безошибочно предсказаны. И потому свойства научного произведения суть: 1) новизна мысли, 2) ясность ее изложения и 3) несомненность ее, подтвержденная проверенным предсказанием.

Художественное творчество по происхождению своему то же самое. Но различие его от научного в том, что научное произведение тогда окончено, когда оно доведено до возможности предсказания, художественное же тогда, когда оно доведено до той ясности, что сообщается людям, вызывает в них то же чувство, которое испытывает при творчестве художник. Оно заразительно.

Новое, прежде неизвестное людям, с напряжением чувства доведенное до той ясности, что оно доступно всем людям, есть произведение искусства. Удовлетворение напряженного чувства художника, достигшего своей цели, составляет наслаждение для художника. Ощущение того же напряжения чувства и удовлетворение его, подчинение этому чувству, подражание ему, заражение им, как зевотой, переживание в краткие минуты всего того, что пережил художник, творя свое произведение, — и есть то наслаждение, которое получает воспринимающий произведение искусства.

Такова, по моему мнению, особенность, отличающая искусство от всякой другой деятельности. И всё по этому определению, что передает людям нечто новое, добытое напряжением чувства и мысли художника, есть произведение искусства.

В этом делании доступным, понятным и замечательным людям того, что прежде было недоступно им, в расширении их кругозора, в увеличении духовного богатства, капитала человечества и состоит значение и достоинство искусства. Произведением искусства по этому определению может быть признано такое, в котором заключается доселе неизвестное людям. Произведение искусства будет заключать в себе всегда нечто новое, но раскрытие чего-либо нового не будет всегда произведением искусства. Для того, чтобы произведение было произведением искусства, нужно:

1) чтобы то новое, что составляет содержание произведения, было бы важно для людей; 2) чтобы выражено было это содержание так ясно, чтобы люди могли понять его; и 3) чтобы побуждением к работе автора над своим произведением была внутренняя потребность, а не внешние побуждения.

И потому не будет произведением искусства всякое такое, в котором не раскрывается ничего нового; и не будет таковым такое, которое имеет содержанием нечто совершенно ничтожное и потому неважное для людей, как бы понятно оно ни было выражено, и хотя бы автор работал над своим предметом из искреннего внутреннего побуждения; — ни то, которое выражено так, что оно непонятно людям, как бы важно ни было для всех людей его содержание, и как бы искренно ни было отношение к нему автора; — ни то, которое работано автором не для внутренней потребности, а для внешних целей, как бы важно ни было содержание и как бы понятно оно ни было выражено.

Произведением искусства будет такое, которое раскрывает нечто новое и вместе с тем в известной степени удовлетворяет трем условиям: содержания, формы и искренности. И вот тут является затруднение: как определить ту низшую степень содержания, красоты и искренности, при которой произведение может быть произведением искусства? Затруднение происходит оттого, что в каждом произведении произведением искусства будет только такое, в котором соединены все три условия. Совершенным будет такое, в котором содержание важно и значительно для всех людей и потому нравственно; — выражение вполне ясно, понятно всем людям и потому красиво; и — отношение автора вполне искренно, задушевно и потому вполне правдиво. Несовременным, но все-таки произведением искусства, будет такое, в котором проявляются все три условия, хотя бы и в неравной степени. Не будет произведением искусства только такое, в котором или содержание совершенно ничтожно и не нужно людям, или выражение совершенно непонятно, или отношение автора к произведению совершенно неискренно.

По той степени совершенства, которой достигает произведение в том или другом, или третьем отношении, и различаются в своих достоинствах все истинные произведения искусства. Иногда преобладает одно, иногда другое, иногда третье.

Так, у молодых художников большей частью преобладает задушевность при ничтожности содержания и более или менее красивой форме. У старых художников, наоборот, часто значительность содержания преобладает над красотой формы и задушевностью. У трудолюбивых художников преобладает над содержанием и задушевностью красота формы.

Все произведения искусства могут быть оцениваемы по преобладанию в них того, другого или третьего достоинства, и все

могут быть подразделены на: 1) содержательные, прекрасные, но мало задушевные; на 2) содержательные, мало красивые и мало задушевные; могут быть 3) мало содержательные, прекрасные и задушевные; могут быть 4) мало содержательные, мало красивые, но задушевные и т. д. во всех возможных сочетаниях и перемещениях. Все произведения искусства, да и вообще духовной деятельности человека, могут быть оцениваемы только на основании этих трех основных условий; и так и оценивались и оцениваются людьми.

Различие в оценке происходило и происходит от высоты требований, в данное время и известными людьми предъявляемых искусству по отношению каждого из трех условий.

Так например, в древности требования содержательности были гораздо выше и требования ясности и правдивости гораздо ниже, чем они стали впоследствии и особенно в наше время; требования красоты стали больше в средние века, но зато понизились требования содержательности и искренности; и в наше время стали гораздо большими требования искренности и правдивости, но зато понизилось требование красоты, в особенности содержания.

И оценка эта всегда правильна, когда принимает во внимание все три условия, и всегда неправильна, когда произведение оценивается не на основании всех трех условий, а только одного из них.

А между тем такая-то оценка произведения искусства на основании только одного из трех условий есть особенно распространенное в наше время заблуждение, понижающее общий уровень требований от искусства и сводящее в область искусства то, что есть только подобие его, и путающее понятие и критиков, и публики, и художников о том, что есть истинное искусство, и где предел его, — та черта, которая отделяет его от ремесленного и потешного произведения.

Путаница эта происходит оттого, что те, которые не в состоянии вполне понимать значение произведений искусства, судят о них с одной стороны, видят в них (смотря по своему характеру и воспитанию) одну, другую или третью только сторону и воображают, представляют себе, что в этой-то видимой им стороне и в значении искусства на основании этой одной стороны, этого условия искусства — определяется всё искусство. Одни видят только значительность содержания, другие — красоту формы, третьи — задушевность и потому правдивость; и смотря по тому, что видят, определяют и свойство самого искусства. Таково большинство людей, и, как представители большинства, являются составители эстетических теорий, удовлетворяющих понятиям и требованиям этого большинства.

Все эти теории основаны на непонимании всего значения искусства и разъединении трех основных условий истинного искусства. Таких ложных теорий главных три по чис-

лу трех главных условий искусства, разъединенных между собой.

Первая теория признает произведением искусства такое произведение, которое имеет предметом, хотя бы и не новое, но важное и для всех людей нравственное содержание, независимо от красоты и задушевности. Это та теория, которая противниками ее называется тенденциозностью.

Вторая — признает произведением искусства только такое, которое имеет красоту формы, независимо от новизны и важности содержания и задушевности. Эта теория называется теорией искусства для искусства.

Третья теория признает произведением искусства только такое, в котором автор задушевно относится к своему предмету и потому правдиво. Эта теория признает, что, как бы ничтожно ни было содержание, при более или менее красивой форме, произведение будет хорошо, когда автор задушевно и потому правдиво относится к тому, что изображает. Эта теория называется теорией реализма.

Все эти теории забывают одно главное: что ни значительность, ни красота, ни правдивость не составляют условий произведения искусства, что основное условие произведения есть сознание художником чего-то нового, важного.

И потому для настоящего художника, как всегда было, так и будет нужно, чтобы он мог видеть нечто совсем новое, а для того, чтобы художник мог видеть новое, ему нужно смотреть и думать, не заниматься в жизни пустяками, которые мешают внимательно вглядываться и вдумываться в явления жизни. Для того же, чтобы, во-первых, то новое, что он видит, было важно для людей, он должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества. Как скоро же он видит это новое и важное, уже он найдет ту форму, которой выразит это, и будет та задушевность, которая составляет необходимое условие художественного произведения. Нужно, чтобы он мог выразить художественное содержание так, чтобы все поняли его. Для этого нужно так овладеть своим мастерством, чтобы, работая, так же мало думать о нем, как ходящий человек думает о правилах механики.

В-третьих, чтобы работать над своим предметом не для внешних целей, а для того, чтобы удовлетворять внутреннему требованию, нужно художнику стать выше корыстных и тщеславных целей.

И для того, чтобы достигнуть всего этого, художнику надо делать то, что делал Валаам, когда к нему пришли послы, и он уединился, ожидая Бога, чтобы сказать только то, что велит Бог; и — не надо делать того, что сделал тот же Валаам, когда, соблазнившись дарами, поехал к царю, противно повелению Бога, что было ясно даже ослице, на которой он ехал, но не видно было ему, когда корысть и тщеславие ослепили его.

Люди нашего времени как будто сказали себе: «Произведения искусства хороши и полезны; надо, стало быть, сделать так, чтобы их было побольше».

Действительно, очень хорошо было бы, если бы их было больше; но горе в том, что можно делать по заказу только те произведения, которые, вследствие отсутствия в них всех трех условий искусства, понижены до ремесла. Настоящее же художественное произведение нельзя делать по заказу, потому что истинное произведение искусства есть откровение нового познания жизни, которое по непостижимым для нас законам совершается в душе художника и своим выражением освещает тот путь, по которому идет человечество.

** [ОБ ИСКУССТВЕ]

В мире ¹ так называемых образованных людей нашего европейского общества происходит одно очень странное дело, странность которого, как всегда, не заметна только для тех, которые принимают в нем участие. Я говорю о том огромном значении, которое придается в этом мире занятиям предметами так называемого изящного искусства и об отсутствии какого бы то ни было ясного и точного определения того, что есть искусство или по крайней мере — той черты, которая бы отделяла то искусство, которое можно и должно уважать и поощрять, как нечто доброе и полезное, от того искусства, которое можно и должно презирать, как нечто праздное и часто безнравственное и вредное.

В каждом образованном семействе большая часть времени воспитывающихся членов обоих полов посвящена занятиям изучения литературы, живописи, танцев, музыки, которой особенно посвящается много времени: не говоря о профессиональных музыкантах, проводящих одну треть жизни в упражнении пальцев рук, непрофессиональные, дети, по расчету, который легко проверить, средним числом проводят года два из своих пятнадцати лет воспитания за фортепьянами. Большая часть времени воспитывающихся поколений посвящена тому, что называется искусством, и столь же большая часть времени людей взрослых — почти всё их время, за исключением обязательного труда — проводится за писанием или чтением литературных произведений, за слушанием, или писанием, или игранием музыкальных пьес, за просмотром, или писанием картин, за игранием спектаклей, или посещением театров. Во всех домах не переставая слышатся раскаты гамм или пьес; во всех домах виднеются погнутые наперед картины в золотых рамах и шкафы, полные книг изящной литературы. Во всех театрах идут каждый день представления драм, комедий, опер,

¹ *Зачеркнуто*: богатых

балетов. Во всех залах каждый день концерты разных первых (всегда в одно и то же время по два, по три находящихся в каждой столице) виртуозов. Кроме того, по мере появления этих различных предметов искусства, во всех журналах, газетах идут суждения о них, как о предметах первой важности. Есть издания, посвященные каждой из отраслей этих дел, и нет ни одной газеты, которая бы не имела отдела, трактующего об этом. Стихи, повести, картины, выставки, театры, музыка, всё это разбирается в нескольких газетах зараз. Каждый день сообщается публике в сотнях тысяч экземпляров подробные сведения о том, что вышли такие-то новые повести, стихи, были такие-то спектакли, концерты, и суждения о них. Если счастье хорошенько, то окажутся не сотни и не тысячи, а сотни тысяч людей, искусных мастеров, всю свою жизнь занятых приготовлением всех этих предметов искусства, — всех наборщиков, фортепьянных и других мастеров, всех декораторов, осветителей, строителей зданий для искусства и т. п., не считая необходимых для произведения всего этого полков хористов, танцоров, пьанистов, скрипачей, стихотворцев.

Если таким образом большая часть жизни людей образованного круга посвящена искусству, то ему должно приписываться в жизни этого круга первостепенное значение. Так оно [и] есть. Искусство считается делом не шуточным, а очень важным, всеми людьми, принимающими участие в занятиях им с тем большей охотой, чем больше, с одной стороны, выгоды получает от этого производитель искусства, с другой — чем более пользуется богатый человек его произведением. Но для людей, глядящих со стороны, дело представляется иначе. Людям со стороны представляется странным то, чтобы очень важным считалось то, что человек написал в стихах, как он любит ездить в санях по снегу, или то, что другой нарисовал, как барыня[?] <пляшет> гуляет [?], или то, что третий написал семь варьяций на «здравствуй, милая, хорошая»; а четвертый выучился ходить на носках и прыгать от земли на два аршина. Всё это может быть иногда и некоторым людям приятно, как может быть приятно сделать и съесть хорошее кушанье, сделать и надеть новую обувь или платье и т. п., но всякому даже легкомысленному человеку очевидно, что важности в этих делах нет никакой и что производителей их не стоит окружать особенным уважением и для произведения этих предметов не стоит мучить и губить жизни людей и тратить миллионы, как это делается для обучения искусствам. Но мало того, людям, глядящим со стороны, не только видна ничтожность большинства этих дел, но видна по отношению многих из них и их безнравственность. Людям, глядя со стороны, очевидно, что повести, романы, стихи, вызывающие сочувствие к пороку, что картины, восхваляющие ложных героев, музыка, вызывающая чувственность, балеты, оперетки и оперы даже прямо служащие ей, — безнравственны.

Кроме этого людям, глядящим со стороны, видно еще одно удивительное явление. Всегда в данное время находятся суждения критиков, одинаково компетентных и образованных, прямо противоположные об одном и том же предмете искусства: одни восхваляют и признают предмет образцом истинного искусства, другие бранят и исключают его из области искусства, так что по суждениям критиков не найдется ни одного предмета, признанного истинным произведением искусства, и окажется, что критика искусства сама в разных своих представителях отрицает тот предмет, которым она занимается.

Да, людям, не участвующим в произведении и пользовании тем, что называется искусством, не может не представиться вопрос о том, справедливы ли те два положения, на которых основано то значение, которое приписывается искусству. Во-первых, правда ли, что искусство есть дело важное? а во-вторых, если правда, что оно дело важное, то что именно может и должно называться искусством? И стоит только задать себе эти вопросы, чтобы тотчас же увидеть, что, если и есть действительно нечто важное в искусстве, то далеко не всё то, что признается искусством в нашем обществе, что понятие об искусстве в нашем обществе до такой степени расширилось, что захватило и постоянно захватывает в свою область то, что не имеет никакого права называться искусством и пользоваться уважением, свойственным ему, — что перейдена и потому потеряна черта, отделяющая искусство не только от ремесленных произведений, но и от всякой деятельности, доставляющей удовольствие, и что поэтому самое понятие об искусстве в нашем обществе утрачено как обществом, так и художниками и критиками.

В самом деле, знаменитый академик Ренан в своей книге «Марк Аврелий» серьезно говорит о том, что туалет женщины есть предмет высокого искусства, *le grand art*. Балет признается искусством, и правительства для блага своих подданных тратят на него миллионы. Общества искусства собирают посуду, маюлики, устраивают живые картины, балы в костюмах, и всё это считается искусством. А если это так, то портной, повар суть тоже художники. Ведь парикмахер же называет себя *artiste en cheveux*,¹ так же, как актеры на моей памяти начали называть себя артистами, что 50 лет тому назад казалось так же странно, как *artiste* парикмахер или артист портной, повар, кучер.

Очевидно потеряна та черта, которая отделяет искусство как нечто важное, нужное и доброе, от ничтожного, неужного и даже дурного; и всякому человеку, занимающемуся, как производителю или потребителю, каким-нибудь делом, могущим быть подведенным под вид искусства, выгодно и желательно признать это дело искусством и заслуживающим уважения,

¹ [художник по волосам,]

и дело подводится под вид искусства и нет никаких оснований не признать за этим делом прав на искусство. А как только потеряна эта черта, потеряно и определение того, что есть искусство. Как только сделано было послабление в пользу чего-либо, не имеющего права на искусство, но признанное таковым, так тотчас же в область искусства ворвалось в приотворенную дверь всякое безобразие нашей жизни. В эстетиках найдется много определений искусства, но все они расходятся между собой и не служат руководством. Руководством служат только те положения, которые общи всем эстетикам и которые признаются всем обществом. Таких общих положений, в наше время приложимых к искусству, только два: 1) что искусство есть нечто, доставляющее удовольствие и 2) — нечто, не приносящее прямой пользы.

Положения эти общи всем мнениям, это правда, но нельзя не видеть, что в этих положениях и том уважении, которым окружается искусство, есть явное противоречие. Не видят его только те люди, которые участвуют в производстве и пользовании так называемым искусством; людям же, не участвующим в этих делах, противоречие это ясно: предметы, доставляющие удовольствие и не полезные предметы всегда были и есть предметы так называемых соблазнов, — предметы, которых все учителя жизни учили избегать, именно потому, что такого рода предметы не только отвлекают людей от серьезного дела жизни, но и незаметно вовлекают на путь страданий, как это делает игра в карты, кости, табак, вино и другие не полезные удовольствия; и потому производство таких предметов и занятия ими должно заслуживать не уважения, а презрения. На чем же основано уважение, которым люди окружают занятия искусством? Для того, чтобы уважение это было оправдано, необходимо, чтобы искусство было не только предметом приятным и ненужным. При теперешнем же своем определении и расширении своей области искусство ни в каком случае не может быть уважаемо, потому что оно вредит людям.

Только для тех людей, которые участвуют в производстве или во вкушении предметов того, что под именем искусства наполняет наш мир, может быть незаметно то безздравственное и развращающее влияние, которое имеет на людей, как на переходящих из низших слоев людей в высшие, так и, главное, на молодые поколения, это так называемое искусство. Для людей же, глядящих со стороны, для огромного большинства рабочих людей и для людей, истинно любящих искусство и посвятивших себя ему, это очевидно. Очевидно, что так или иначе надо остановить эту безумную оргию так называемого искусства, главная зло которого есть смешение сильнейшего орудия просвещения человечества с наживой, потачкою похоти и самой вредной грязью. То, чтобы не было скверных писаний, картин, пьес музыкальных и театральных, — нельзя сделать. Всегда будут

эти проявления слабости и разврата людского. Но можно и должно решить, какие из этих предметов хороши и занятие ими почтенно, и какие — дурны и занятие ими постыдно. Рядом висят две картины: золотые рамы, полотно, пейзаж, фигуры — обе написаны хорошо: одна есть произведение искусства, увеличивающее благо человечества, другая есть произведение обмана, лжи, нарушающей благо человечества. То же и со всяким р[одом] искусства — с книгой с стих[ами], с повестью, с драмой, комедией, музыкальной пьесой.

** <НАУКА И ИСКУССТВО.>

Все согласны в том, что науки и искусства составляют в наше время деятельность наиболее уважаемую, чествуемую и вознаграждаемую. Поощрение наук и искусств считается самым почтенным, противодействие им — самым постыдным делом. Большинство памятников и статуй, воздвигаемых на площадях, суть памятники ученых и художников. Празднуемые юбилеи преимущественно юбилеи ученых и художников.¹ Если не всякий деятель науки и искусства может надеяться получить 200 000 за лимфу, 500 т[ысяч] за картину, 50 тысяч за абонемент, то всякий уверен, что, занимаясь наукой или искусством, получит вознаграждение больше чем в 20 раз превосходящее вознаграждение чернорабочего, мастерового.

Как в старину богатый человек, желавший жертвой части своего состояния заслужить уважение общества, давал деньги на церкви, монастыри или филантропические учреждения, так теперь такой человек для этой цели дает деньги на ученые и художественные учреждения: школы, институты, клиники, художественные заведения, галереи, музеи.

Огромное количество людей в нашем мире постоянно занято науками и искусствами или тем, что считается людьми науками и искусствами.

Беру первую попавшуюся газету и читаю объявления. Газета эта «Русские ведомости» 1890 г., 15 декабря, в которой у меня завернуты тетради. Большинство предметов, о которых говорится в газете, суть предметы, касающиеся наук и искусств. Читаю первую страницу объявлений.

Журнал гражданского и уголовного права, выходит ежемесячно. (Предмет науки)

Политическая, общественная и литературная газета «День». Дело науки и искусства

¹ *Зачеркнуто*: ученые и художники считаются благодетелями человечества.

- В конторе Печковского открыта подписка на все русские и иностранные журналы.
- Открыта подписка на иллюстрированный журнал «Детское чтение» в 1891 год[у]...¹ Альманах. Содержание альманаха: стихотворение...¹
- Открыта подписка на 1891 г. «Хормчий» (Путеводитель). Духовно-народный иллюстрированный журнал...¹
- Собрание сочинений А. И. Левитова.
- По выходе из печати в начале января 1891 г. «С церковного амвона» — желающие выписать...¹ Еще подписчики получают 12 месяцев «Жития святых»...¹
- Открыта подписка. Большой семейный, иллюстрированный журнал «Живописное обозрение». В течение года выдается подписчикам 52 номера. Новость — акварельные картины...¹ Галерея известных русских художников.
- Театр Корш.
- Литературно-музыкальный вечер А. А. Эйхлер-Пимено[во]й.
- Театр Парадиз.
- Г-жа Жюдик-Ниниш. В воскресение...¹
- Императорское русское музыкальное общество, московское отделение, 15-го декабря, в субботу...¹ Четвертое симфоническое собрание...¹
- 17-го декабря 1890 г. имеет быть прочтена...¹ профессором К. А. Тимирязевым лекция «Новейшие исследования о происхождении азота растений и их отношении к земледелию»...¹
- Тоже наука и искусство
- Педагогическая наука
- Богословская наука
- Искусство, поэзия
- Наука богословия
- Наука и искусство, поэзия и живопись
- Искусство, декламация и музыка
- Искусство драматическое
- Искусство музыки
- Наука

¹ Точки в подлиннике.

- В суб. 15-го дек. в 7¹/₂ ч. (Наука)
в помещении Политехнического
музея имеет быть публичное
заседание ученого отдела импе-
раторского общества любителей
естествознания, антропологии и
этнографии. Предметы заседа-
ния: 1) Доклад Янжула...¹
- В субботу 15-го дек. в 7¹/₂ ч. Наука
в помещении Политехнического
музея имеет быть публичное за-
седание ученого отдела О.Р.Т.З.
1) С. А. Владимиров...¹
- «Русские ведомости» (год 26). Наука и искусство
Условия подписки...¹
- Публичная лекция В. А. Голь- Наука
цева «об искусстве»...¹
- Вышла и продается в книжном Наука
магазине «Опыт методики эле-
ментарного курса истории»...¹
- Новое издание Павленкова Наука
«Дарвинизм»...¹
- «Пантеон Литературы». Наука и искусство
- Открыта подписка на трехме-
сячный историко-литературный
журнал...¹
- Открыта подписка на 1891 г. Наука и искусство
на журнал «Труд»...¹
- Вышел в свет 7-й выпуск Наука
«Настольный энциклопедиче-
ский словарь». ²

Перевертываю страницу. Передовая статья о необходимости распространения коммерческого образования. Говорится о при-
готовлении учителей *коммерческих наук* (следовательно, дело науки).

¹ Точки в подлиннике.

² Далее в подлиннике следует место, отмеченное на полях пометой: пр[опустить]:

Переверните на последнюю страницу и прочтите объявления представ-
лений в 9 театрах: от балета в Императорском до «выхода клоуна с свиньей»
в цирке, и вы увидите, сколько по одной газете одного небольшого города,
как Москва, людей, занятых произведениями науки и искусства, или тем,
что таковыми ими считается. —

Сочтите весь тот труд людей, производящих все эти предметы, и тех,
которые производят нужные для этих предметов приспособления, и вы
получите ужасающую цифру потраченного человеческого труда. Миллионы
и мильоны рабочих 10, 12-часовых дней тратятся на производство этих
предметов.

Далее. Внутренние известия. Петербург. Заседание исторического общества (наука). — Далее Театр и музыка. Шехерезада. Испанское каприччио. Ночь на Лысой горе, концерт d. mol и симфония f. mol. La Roussote. Галеви. Жюдик (искусство).

Перевертываю еще страницу. Заметка по поводу открытия Коха — наука — и заметка (наука) по поводу предстоящего собрания общества любителей художеств. Дело идет об искусстве живописи.

Еще объявления. Дамские трости, 210 книг новейших русских и иностранных писателей (искусство). Потом объявления десяти театров с балетом — дело искусства.

В фельетоне — художественная критика. Тоже наука или искусство.¹

Очевидно, большую долю интересов публики составляют интересы научные и художественные.²

Присмотритесь к работам людей, живущих в большом городе, и вы увидите, что большая часть трудов этих людей посвящены занятиям науками и искусствами и приготовлением предметов, нужных для этого.

В каждом доме вы найдете несколько десятков учеников от городского училища до студентов, занимающихся исключительно науками. Реалисты, гимназисты, техники, гимназистки, студенты, академисты, занятые только наукой. Большой частью родители их живут только для них, и потому весь труд на содержание этих семей совершается для науки в самом общем смысле. Считите потом труд, который был положен на постройки самих зданий, в которых производится обучение: университеты,

¹ *Зачеркнуто*: И наконец последнее: первая в Москве паровая шпильная фабрика — деятельность которой относится некоторыми тоже к искусству. Искусство украшения человеческого тела, искусство нарядов есть le grand art, как говорит это Ренан в своей книге *Marc Aurèle*. По это шутки, скажут мне: нельзя причислить модное искусство к искусствам, как и коммерческие науки к наукам. Но если нельзя причислить искусство одевать к искусствам и парикмахера к артистам, то можно ли причислить к искусству вантрилока, Ниниш Жюдик, балет, и если нельзя причислить к наукам науки коммерческие, то можно ли причислить к ним речи с церковного амвона?

Если нельзя причислить к занятиям искусством Ниниш и балеты, то можно ли причислить картину Нана и полку Скобелева? Если же и этого нельзя, то можно ли причислить к наукам опыт методики истории и открытие Коха и симфонию F. mol и Шехерезаду и картину Свадебный пир? И если можно, то почему это можно причислить к науке и искусству, а то нельзя? Где эта черта? По чему узнать, что достойно быть названо наукой и искусством и потому достойно уважения и что недостойно этого. — Это совсем не так само собою разумеется, как это думают. Это, напротив, страшно трудно и почти невозможно.

² *Зач.*: Очевидно, что большинство из этих произведений не заслуживают особенного уважения, вознаграждения и почестей. А между тем приготовление всех этих предметов требует огромнейшего труда от рабочих людей.

гимназии, академии, училища, и труд на содержание, отопление этих зданий; потом труд на приготовление всех приспособлений, инструментов всякого рода, употребляемых при этих училищах, бумага, перья, карандаши, тетради и, наконец, миллионы книг, приготовленных к занятию десятка тысяч людей. Посмотрите потом на библиотеки, музеи, типографии, занятые печатанием миллиона миллионов книг. Всё это делается во имя науки. Всмотритесь потом в так называемые произведения искусства, или предметы, нужные для произведений искусства, или предметы, которые теми, которые их производят, считаются предметами искусства: храмы, дворцы, украшения домов, памятники на площадях и кладбищах, всякие произведения искусства архитектуры. Расписные стены, картины в музеях и частных домах, картины гравюры, лито-цинко-и всевозможные графии, иллюстрации в книгах, объявления даже с картинками — всё это произведения искусства живописи. Бесчисленное количество инструментов, в особенности фортепиано, звуки которого раздаются из каждого этажа; концерты, оперы, вечера с музыкой, ноты, консерватории — всё это приспособления или произведения музыкального искусства.

Миллионы книг, журналов, газет наполнены произведениями словесного искусства; чтения, декламации, театры с операми, комедиями, драмами, балетами, цирками суть произведения сценического искусства. Всё это происходит во имя науки и искусства. И всё это поглощает огромное количество труда не только для произведения предметов науки и искусства, но и людей, способных производить их. Тысячи и тысячи мужчин и женщин с детства учатся этим разным наукам и искусствам, в большей части случаев, в ущерб телесному и духовному здоровью, как все признают теперь. Научные школы полны учениками, занятыми изучением таких предметов, про которые многие ученые люди говорят, что они совершенно бесполезны. Художественные школы всяких родов полны учениками, которые всё свое детство и юность проводят в упражнениях: в искусстве ходить на канате или очень скоро перебирать пальцами по клавишам или струнам или ходить на носках. Для произведения предметов наук и искусств и для обучения им тратятся человечеством огромные силы. Что как большинство этих трат, а может быть и все, напрасны. Ведь тратить можно только тогда, когда мы уверены, что мы делаем дело великой важности, или тогда, когда мы так богаты, что нам некуда девать труда. Но ведь этого нет. Тратятся миллионы рабочих дней на содержание театров с их развратными балетами и операми, когда у сельских жителей нет проселочных дорог. Тратятся миллионы на более чем сомнительной пользы музеи, когда у большого числа жителей того же города нет места, куда укрыть голову. Тратятся миллионы и миллионы рабочих дней типографщиков на печата-

ние всего того вздора, который не переставая читается во всех частях света, в большинстве случаев не просвещая, а одурая людей, когда большинство людей так завалено работой, что должно посылать детей и женщин на фабрики. Утверждение о том, что театры, музеи и книго- и газето-печатание, распространяя науки и искусства, сделают то, что будут и шоссе и будут у всех приюты и не будут работать женщины и дети — неубедительно, во 1-х, потому, что нельзя найти логической связи между балетом и шоссе и музеем и домом для работы, а во 2-х, потому, что распространение театров и музеев и печатания, продолжающееся уже довольно долго, не помогает, а, напротив, всё более и более мешает улучшению быта масс (не прямо, а относительно).

И потому, если иметь в виду те очевидные злоупотребления научным и художественным званием, которое так обычно в нашей жизни, и всё то зло, которое делается во имя и под влиянием этих деятельностей, то хочется ответить, что уважение, которым окружается деятельность научная и художественная, ложно и вредно; и что, так как наука и искусство приносят больше вреда людям, чем пользы, то гораздо бы лучше было, если бы их совсем не было. Так и отвечали и отвечают не один Руссо, а многие и многие наиболее чуткие к нравственным вопросам люди. До такой степени возмутительно видеть самоуверенное спокойствие профессора, изучающего экскременты микроскопического существа или состав звезды млечного пути, обоих, верующих, что из их исследования что-то может выдти, или фортепианиста, дошедшего до быстроты стольких-то ударов в секунду, или клоуна, перевертывающегося два раза на воздухе, — всех, вполне уверенных, что деятельность их выкупает с излишком те труды людей, нужных для их, не только безбедного, но, большей частью, роскошного существования, что естественно думать, что лучше уже не было бы никакой науки и искусства, чем такой очевидный обман и ложь во имя науки и искусства; что в наше время, благодаря распространению книгопечатания и гласности, науки и искусства сами себя всё более и более компрометируют в глазах мыслящих людей, нападая друг на друга.

Возьмите какую хотите деятельность, научную или художественную, и в суждениях о ней вы найдете ее отрицание людьми науки и искусства. Великое открытие научное нашего времени: теория эволюции Дарвина. Все другие науки шатки; потому что основываются на умозрении. Здесь *факты*. И вот в науке фактов продолжается уже который год полемика между дарвинистами и антидарвинистами. Антидарвинисты, — и это всё компетентные ученые с научными дипломами, — приводя в подтверждение себе мнения знаменитостей ученых, доказывают, что всё учение Дарвина ошибка и что всё разнообразие существ не могло произойти от одного. Дарвинисты, тоже ученые и тоже

приводя подтверждение знаменитостей, доказывают обратное. Обе стороны издеваются друг над другом, презирают, упрекают в невежестве и недобросовестности друг друга. И это взаимное отрицание друг друга повторяется и в отдельных вопросах и в целых науках. Нет ни одного положения в науках (кроме математических), которое бы не было отрицаемо учеными же. Отрицают не только положения, но целые науки. В университете читаются лекции философии, юриспруденции, политической экономии, богословия, и профессора того же университета естественники считают все эти предметы огульно бесполезной и даже вредной болтовней. Богословы, философы того же мнения о преподавании естественных наук, считая методы их ложными. Но мало того: та же наука сама нынче открывает 4-ое состояние тел Крукса или бацилл Коха и завтра отрекается. И этого еще мало. Преподавание того, как Христос улетел на небо и сидит одесную отца, тоже преподается как наука. Как наука выставляется и учение о духах, и люди приглашаются профессорами исследовать эти явления во имя науки.

Тоже и по отношению того, что называется искусством. Точно так же, как в науке сами ученые разбивают авторитеты науки, так же и художники взаимно разрушают все авторитеты искусства. Нет ни одного предмета искусства, который бы был признан всеми. Таким было долгое время древнее искусство Греции в возрождение, но теперь уже давно наложены и на него руки. Те же предметы искусства для одних представляются верхом совершенства, для других — предметами отвращения и не заслуживающими даже названия произведения искусства. И все эти суждения исходят от людей одинаково компетентных.

Так это было, например, в то же время, как шла полемика о Дарвине в научной области, по отношению опер Вагнера. Страшные усилия, труды людей были потрачены и тратились на эти представления; все художники и критики художественные вникали и рассуждали, и толпа людей старых, почтенных по три дня сидели и слушали...¹ Что? По мнению одних — сказку глупую, пошлую сказку, которую ни один ребенок не выслушает без скуки, потому что это даже не сказка, а какая то бессмысленная каша из плохих сказок, сопровождаемая такой же кашей звуков. Другие — высшее произведение искусства — искусство будущего. Тут прямо очевидна несоответственность приписываемой важности пустяковости содержания. В некоторых же предметах, так называемых искусств, как в картинах чувственных обнаженных женщин, в балетах, очевидна прямая вредность этих произведений, выставляемых чем-то хорошим, потому что составляет произведение искусства. Так что человеку, который взглянет в ту заброшенную людьми

¹ *Многоточие в подлиннике.*

бедность низших классов, которым недоступны науки и искусства, взглянуть в самоуверенность людей, занятых науками и искусствами, не имеющими никакого приложения к жизни и пользующихся за этим праздным занятием огромным, сравнительно с зарабатываемым низшими классами тяжелым трудом, обеспечением, — взглянуть в ту нетвердость достоинств этих наук и искусств, отрицаемых самими служителями наук и искусств, и увидит даже несомненный вред, приносимый людям этими деятельностями, то естественно заключит, что если нельзя ограничить круг наук и искусств тем, что действительно нужно людям, а науки и искусства должны развиваться в теперешнем виде, то уже лучше, чтобы их и совсем не было.

Так и заключают многие люди, и не одни сторонники Руссо, люди образованные, но люди, самые главные решители этого вопроса, те люди, которые на своих плечах несут всю тяжесть этого производства, — именно большая масса народа. Спросите эту массу народа, нужны ли ему музеи, галереи, университеты, консерватории, академии? и эта масса — масса, а не некоторые — везде и всегда ответит, что «нет, не нужны». И очевидно они не нужны рабочим людям, потому что они ими не пользуются, не могут пользоваться, занятые работами вне города, да и не желают пользоваться, под условием тех тяжестей, которые они несут для поддержания их. Естественно думать и сказать, что лучше бы вовсе не было наук и искусств, чем если бы они поддерживались такими жертвами, какими они поддерживаются теперь, и были бы такие же, как они теперь. Естественно думать и сказать так; но это было бы несправедливо.

Что такое науки и искусства в самом широком и общем своем значении?

Это передача одних людей другим того, что узнают люди путем доказательств, рассуждений; искусства передают это же возбуждением в другом того же чувства, которое испытывает передающий.

И то и другое необходимо для человечества, потому что, если бы не было наук и искусств, люди жили бы как животные, ничем не отличаясь от них.

Всё, что знает каждый из нас, начиная от знания счета и названия предметов, и от умения выражать интонациями голоса различные оттенки чувств и понимать их, до самых сложных сведений, есть ничто иное, как накопление знаний, передававшихся от накопления к накоплениям науками и искусствами. Всё, чем отличается жизнь человечества от жизни животных, есть результат передачи знания, знание же передается науками и искусствами. Не будь наук и искусств, не было бы человека и человеческой жизни.

Всё, чем мы живем, всё, что нас радует, всё, чем мы гордимся, всё, от железной дороги, оперы, знания небесной механики и доброй жизни людей, — всё это есть ничто иное, как послед-

ствия этих деятельностей. Железная дорога есть ничто иное, как переданные от поколений к поколениям знания, приобретенные различными людьми, того, как копать, как варить, калять, обделывать железо в полосы, гайки, винты, листы и т. п.; и опера есть ничто иное, как переданное от поколения к поколению понимание известных чувств, выражаемых различными словами, картинами, звуками.

Небесная механика есть накопление знаний и открытий в области движения светил, добрая жизнь людей есть последствие накопления выводов, наблюдений и откровений в области взаимных отношений людей.

Если бы люди не узнавали бы нового, лучшего и не передавали друг другу того, что они узнают, не было бы людей, а были бы животные, постоянно остающиеся на одной ступени развития. Наука и искусства это то, что двигает людей вперед и дает им возможность бесконечного развития. Каждый отдельный человек, как бы он ни был силен умом, может приобрести только очень малое количество знаний, и если бы знания не передавались, то люди всегда бы оставались на одной и той же ступени; благодаря же способности передачи, люди могут усвоить знания всех предшествовавших поколений, прибавить к ним еще свои открытия. Для каждого есть бесконечно малая, есть дифференциал, но из бесконечного количества этих дифференциалов складывается возможность бесконечного распространения человеческого знания.

Всё, чем обладает человек, есть последствие переданного ему знания.

Знания передаются двумя путями: науками и искусствами. Необходимо ясно и точно определить: 1) в чем состоит научная и художественная деятельность и 2) всякая ли научная и художественная деятельность составляет важное и нужное для людей дело, и если не всякая, то 3) какая именно научная и художественная деятельность важна и нужна для людей и потому достойна того уважения, которым пользуются в наше время деятельности этого имени.

** О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Если бы человек, любящий музыку и посвятивший занятию ею всю свою жизнь и потому хотя немного понимающий в ней толк, сказал бы людям, производящим всякие безобразные звуки под видом музыки, что то, что они делают, нехорошо, то очень легко могло бы случиться, что люди эти, твердо уверенные в том, что то, что они делают, есть музыка, объяснили бы себе неодобрительное суждение любителя музыки тем, что он враг ее, и тогда все доводы этого любителя музыки о том, почему не хорошо производить безобразные звуки, и о том, в чем состоит настоящая музыка, были бы бесполезны, потому что были бы приписаны тому, что он враг музыки.

Нечто подобное случилось со мною по отношению науки и искусства. Любя науки и искусства, которым я посвятил всю свою жизнь, я попытался указать на то, что не все те дела, которые совершаются в наше время под видом наук и искусств, суть хорошие и достойные уважения дела, и людьми, к которым преимущественно относились эти мои замечания, было решено, что я враг наук и искусств и что потому на доводы мои не следует обращать внимания. А так как те самые люди, к которым относились мои замечания, и суть те самые, в руках которых находится пресса и которые поэтому руководят общественным мнением, то мнение о том, что я враг наук и искусств, сделалось общим, и все попытки мои уяснить мою мысль вызывают только негодующий отпор против моего желания возврата людей к первобытному невежеству.

Как ни безнадежно это положение в наше время, когда обилие всяких появляющихся книг делает то, что почти никто не читает (не может успеть читать) самих сочинений авторов, т. е. то, как авторы выражают свои мысли, а все читают только критики, отчеты, обзоры, т. е. пересказы мыслей авторов с теми выдержками, которые соответствуют степени понимания и внимания пересказывающего, которому тоже большею частью нет времени прочесть всего сочинения и потому большей ча-

стью заменяющего мысль, излагаемую автором, свою; — как ни безнадежно такое положение, я все-таки попытаюсь для тех, которые так же, как и я, любят науки и искусства, высказать сколько можно яснее мои мысли о науке и искусстве, предмете огромной важности всегда, а в особенности же в наше время, когда науки и искусства всё более и более, вытесняя всё другое, становятся единственным руководителем нашей жизни.¹

Науки и искусства составляют одну из самых важных человеческих деятельностей. Без наук и искусств человек бы не был тем, чем он есть. Всё, что знает каждый из нас, начиная от названия предметов, счета, умения понимать и выражать не только словами, но и интонациями оттенки чувств до самых сложных знаний и пониманий² есть следствие передачи науки и искусства в самом широком смысле. Всё, что отличает человека от животного и делает его способным к бесконечному совершенствованию, есть последствия передачи знаний наук и искусств в широком смысле.³

Область наук и искусств в широком смысле обнимает собою всю человеческую жизнь. Всё, что имеет человек, есть следствие передачи знаний, а потому вопрос о науках и искусствах состоит не в том, полезны или вредны они (о том, что вредны или полезны науки и искусства, может сомневаться только сумасшедший человек), а в том, что мы в данное время из всей этой огромной области выделяем и ценим, как особенно важное и нужное, и называем наукой и искусством в тесном смысле. Только в этом смысле обсуждались науки и искусства и древними философами и в новое время Руссо и др. Осуждаются не науки и искусства, а то, что в известное время и известными людьми из всей огромной области наук и искусств выдвинуто

¹ *Зачеркнуто*: Нам кажется, что то, что мы теперь считаем науками и искусствами, есть нечто особенное и само собою выделяется из всех человеческих знаний.

Науки и искусства составляют одну из самых важных человеческих деятельностей. Без наук и искусств человек не был бы тем, что он есть, не был бы человеком, а был бы животным.

² *Зач.*: небесной механики и значения поэтических и музыкальных произведений, есть ничто иное, как накопление знаний от поколений к поколениям, дошедшее до нас и передаваемое науками и искусствами.

Всё, чем мы живем, чем гордимся, что нас радует, — от железной дороги, оперы и небесной механики до доброй жизни людей, (если не есть вполне произведение этих деятельностей, то все-таки) есть следствие передачи наук и искусств в широком смысле. Если бы не было переданного от поколения к поколению знаний, как выкопать, сварить, закалить и обделать железо в полосы, гайки, винты, листы и т. п., не было бы железной дороги; без передаваемых от поколений к поколениям искусства звуками, словами и картинками выражать чувства, — не было бы оперы; без знания геометрии, как отношений величин, тоже передаваемого от поколения к поколениям, не было бы небесной механики. И также без передачи знания о том, что свойственно и не свойственно природе человека и человеческого общества, не было бы доброй жизни людей.

³ *Зач.*: Не будь наук и искусств, не было бы человеческой жизни.

и выставлено на первое, несвойственное им место и считается, если не исключительно, то предпочтительно перед другими деятельностями людскими науками и искусствами в тесном смысле. Нельзя отрицать того, чтобы знание всех тонкостей схоластики не было наукой и мастерство разрисовывать заготовки книг или вышивать покровы не было искусством, но очевидно, что совершенно неправильно приписывать этим предметам исключительное или первенствующее значение наук и искусств.

Нам кажется, что то, что мы теперь считаем и называем исключительно науками и искусствами и есть, и всегда было, и должно быть особенной, выделяемой по своей важности из всех других, деятельностью и что иначе это и не может быть.¹ Но чтобы утверждать это, надо найти для этого основания.

Нельзя довольствоваться тем, что мы твердо уверены в этом. Во все времена люди были твердо уверены в том, что то, что они считают наукой и искусством, и есть несомненные наука и искусство, но всегда оказывалось, что уверенность эта почти всегда была неправильна. То, что считалось наукой и искусством в древности и в средних веках для нас уже не имеет значения наук и искусств.

Наука нашего времени особенно гордится своей точностью, своим критицизмом, тем, что она ничего не допускает на веру, а обосновывает все свои положения, подвергая их разносторонней критике. Вот эту-то самую особенность науки нашего времени я и желал бы приложить к самому существенному вопросу науки и искусства, именно к вопросу о том, на каком основании, почему из всей огромной области человеческого знания выделены известные знания, которые считаются в наше время исключительно наукой и искусством, науками и искусствами в тесном смысле?

Мы так привыкли считать наукой и искусством только то, что у нас считается таковыми, что вопрос этот представляется нам странным.

¹ *Зачеркнуто*: Точно так же, как людям первобытно религиозным кажется несомненным то, что то, что они считают религией, не есть их религия, а есть единственная религия (и другой никогда не было, нет и быть не может). Точно так же, как это казалось средневековым людям относительно того, что ими считалось науками и искусствами. Но как мы видим теперь, то, что ими считалось наукой и искусством, как предметами особой важности, не было предметами ничтожными. И каждый век и точно так же и в наше время под именем науки и искусства признавалась и теперь признается не всё то, что составляет огромную область наук и искусств, а только известная часть ее.

* * * О ТОМ, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ

I

В нынешнем году мне в первый раз довелось слышать самое, как уверяют так называемые знатоки, лучшее произведение Вагнера. Исполнение, опять по мнению знатоков, было прекрасное. Несмотря на всё мое желание досидеть до конца, чтобы иметь право судить, я не мог этого сделать не от скуки, а от ужасающей фальши всего произведения. То же, что испытывает музыкальное ухо при таком большом количестве фальшивых нот, при которых все-таки не теряется смысл произведения (если бы все сплошь были неверные звуки, не было бы фальши и не было бы страдания при слушании), то же испытывало и мое поэтическое чувство, и я не мог выдержать этого страдания и ушел, не дослушав второго акта. Произведение это вот что такое: Из всех известных мне народных эпосов самый непоэтический, неинтересный и грубый — это Нибелунги. Эту то непоэтическую и грубую поэму бездарный и претенциозный сочинитель Вагнер переделал по своему для своих музыкальных целей и вложил в нее туманную немецкую и скучную квазифилософскую закваску, потом на всю эту искусственную историю придумал, именно придумал, не музыку, а звуки, напоминающие музыку, и эту то историю в драматической форме, выкрикивая неестественными звуками странные фразы, представляли наряженные люди.

Гёте сказал: *Man sieht die Absicht und wird verstimmt.*¹ Здесь же не только видишь *Absicht*, намерение, но ничего другого не видишь. И видишь намерение постоянно неосуществленное. Как я вижу ясно, что чудовище, с которым борется там кто-то, не чудовище, а два несчастные, изогнутые человека, которые стараются ходить в ногу и не расходиться, так точно и в драме, а главное в том, что называется музыкой, я не вижу,

¹ [Видишь намерение и это раздражает.]

не чувствую музыки, а чувствую и вижу *ошалевшего* от самодурства, музыкально внешне одаренного и поэтически бездарного немца, который хочет меня уверить, что та глупая сказка, которую он мне представляет, имеет глубокий смысл и трогательность. На это скажут: мое личное мнение, ни на чем не основанное, и личное мнение огромного большинства совершенно противоположно. На это я скажу, что мнение большинства, сколько я знаю, ни на чем не основано, кроме общих туманных фраз. Мое же мнение, как мне кажется, очень ясно обосновано именно вот на чем.

Всякое искусство имеет свою область и свое, отдельное от других искусств, содержание. Не говоря о том, в чем состоит сущность всякого искусства (о чем буду говорить после), выскажу здесь нужные для моих доводов об искусстве те положения, с которыми полагаю, что люди, занимающиеся искусством, спорить не будут. Когда я смотрю на архитектурное произведение, то я ищу архитектурной красоты, и если одна часть здания будет выстроена, а другая рядом с ним прекрасно написана красками, то мое чувство архитектурной красоты будет нарушено. После колонн я ждал портика, а тут вдруг изображение крыши или портика.

Всякое искусство имеет свои задачи, разрешаемые только им, этим одним искусством. Так, картина, изображающая пейзаж, может передать мне то, что она имеет сказать, только изображением воды, кустов, полей, дали, неба, а никакие стихи или музыка не передадут того, что имеет сказать мне живописец. Так и во всех искусствах и в особенности в музыке, самом задуманном, т. е. наиболее других завладевающим чувством людей искусстве. Музыка, если она музыка, имеет сказать нечто такое, что может быть выражено только музыкой. И это выражение музыкальной мысли, скорее содержания, имеет свои музыкальные законы, свое начало, середину, конец. Точно так же, как архитектурное, живописное, поэтическое произведение. И когда музыкант имеет нечто сказать своим искусством, то музыка и подчиняется этим условиям, как это всегда было и есть с древнейших времен и до сего времени.

Что же делает Вагнер?

Возьмите его партитуру без представления и слов и вы найдете набор звуков, не имеющих никакого музыкального содержания и поэзии, никакой внутренней связи. Перевертывайте все эти ноты и музыкальные фразы как хотите, и не будет никакой разницы, так что музыкального произведения тут нет. И для того, чтобы придать какойнибудь смысл этим звукам, надо слушать их одновременно с представлением. Слушая же их так, вы опять не получаете музыкального художественного впечатления, а слышите явно придуманную педантически с лейтмотивами, обозначающими появление каждого лица, попытку иллюстрации (иллюстрация поэзии музыкой собственно не-

возможна, потому что музыка, будучи гораздо более захватывающим, чем поэзия и драма, искусством, не может иллюстрировать поэзию) — попытку иллюстрации посредством подобия музыки бездарной и претенциозной переделки скверной поэмы. Зигфрид Вагнера и все его этого рода произведения подобны вот чему. Представим себе, что какойнибудь стихотворец, изломавши свой язык так, что он может на всякую тему, на всякую рифму, на всякий размер написать стихи, которые будут похожи на стихи, имеющие смысл (такие стихи, каких два, три в каждом нашем журнале), представим себе, что такой стихотворец задается мыслью иллюстрировать своими стихами какуюнибудь симфонию или сонату Бетховена или балладу Шопена.¹ На бурные первые такты аллегро первой части этой сонаты этот стихотворец напишет даже не четыре, не два стиха, а один стих, соответствующий по его мнению этим первым тактам.² Потом на следующие такты, более успокоенные, напишет³ тоже по его мнению соответствующие, без всякой внутренней связи с первым стихом и даже без рифмы и одинакового размера, и т. д. на всю сонату, симфонию или балладу. Такое произведение будет совершенно то же в поэтическом смысле, что Зигфрид Вагнера в музыкальном.

Таково по моему мнению значение того, что называют музыкой Вагнера.⁴

И эта то музыка обошла весь мир, дается везде, в постановке своей стоила, я думаю, миллионы во всех театрах Европы, и сотни, тысячи людей совершенно уверены, что, восхваляя эту антипоэтическую и музыкальную бессмыслицу, они доказывают свое утонченное образование и вкус. Что же это значит?

А значит то, что мы в деле искусства дошли до того тушика, дальше которого идти некуда и из которого нет выхода. Признаком этого служат не одни произведения Вагнера. Я взял для примера музыку, но то же происходит во всех искусствах, оставляя архитектуру и скульптуру, которые не дви-

¹ Далее в подлиннике следует место, отчеркнутое на полях с пометой: пр[опустить]: но Бетховен или Шопен еще хорошо, но задается мыслью иллюстрировать переделанную им самим в симфонию какихнибудь древних плохих народных песней

² Далее в подлиннике следует место, отчеркнутое на полях с пометой: пр[опустить]: в роде хоть бы: Замирает, трепещет

Буря и мгла и туман,
Через край океана уж хлещет,
Словно грозою парящий полкан.

³ *Тотже:* И (в богатом убранстве покоя)
Возлежал он на ложе любви.

А супруга его...

⁴ *Тотже:* Это не музыка, а к плохой, глупой драме музыкальная иллюстрация, не имеющая никакого внутреннего смысла и фальшивая от начала до конца.

жуются, в живописи, в поэзии лирической, эпической (романы), в драме.

В живописи религиозная живопись, историческая, жанры, портреты надоели, да и нет в этом ничего не только превосходящего прежних, но даже равняющегося с ним.

И вот они прямо придумывают, стараются чтонибудь выдумать необыкновенное, притворяются наивными, верующими, не умеющими рисовать, чтобы подражать кому-то и что-то глубоко[ко]мысленное выражать символами.¹

Или изображают

.

Или

В этом одном движении живописцев бедна, всё больше и больше; и то, что они пишут, всё непонятнее и непонятнее и всё бездарнее и бездарнее. Нет ни одного, который бы был несомненно силен, как были сильны и понятны всем даже недавние: Кнаус, Месонье, Тугнер.

Но они, новые живописцы, нисколько не робеют и с непоколебимой уверенностью, свойством бездарности, продолжают открывать новые пути и восхваляют друг друга.

То же в поэзии, в лирической — нет Гёте, Пушкина, Vict[or] Hugo, стихи в роде этих поэтов надоели, и все пишут почти такие же. И вот новые поэты открывают новые пути, и дошло до того, что плоская бездарность Бодлер и Верлен считаются поэтами, и по открытому ими пути кишат их продолжатели — Маларме и подобные ему, пишущие что-то по их мнению прекрасное, но никому непонятное. То же делают у нас в России какие-то непонятные люди.

Но хорошо бы, если бы это проявилось только в лирической поэзии, это такая малая отрасль любительского, но то же происходит и в драматической, эпической поэзии.

Диккенсы, Текереи, V. Hugo кончились. Подражателям их имя легион, но они все надоели. Всё одно и то же, и вот выдуманно новое: это Ибсен, Киплинг, Райдер Хагард, Доде сын, Метерлинк и др.

И опять то же явление: искание необычного, нового и отсутствие понятного. И, как и в живописи, количество пишущих растёт в ужасающих размерах и в тех же размерах падает степень дарованья. Люди не видят даже, что то, что они делают, не имеет ни капли смысла, и продолжают восхвалять друг друга и всё дальше и дальше уходят в сторону исключительности, искусственности и непонятности.

Ни в чем это не видно так, как в музыке. И ни в каком искусстве люди не ушли так далеко в искусственности, как в музыке. Я поэтому и начал с нее. Причина этому та, что другие искус-

¹ Далее в скобках помечено: (Таия, папиши).

ства можно еще как-нибудь разъяснить, музыку же уж никак нельзя. И потому, если картина бессмысленна или неправильна, всякий зритель судит о ней и объясняет ее недостатки. То же и с поэзией. Всякий может сказать, что это лицо, событие ненатурально или неверно выражено; только о музыке — почти то же и о лирических стихотворениях — нельзя рассуждать, нельзя сказать, почему это хорошо или плохо.

От этого-то музыка (также и лир[ическая] поэзия), попав на ложный путь искусств нашего времени (о чем — в чем ложность этого пути — будет сказано после), зашли в те страшные дебри бессмыслицы, в которых они теперь находятся.

Музыка есть искусство, действующее непосредственно на чувства, и потому казалось бы, что для того, чтобы быть искусством, она должна бы действовать на чувства. Кроме того она ¹ искусство преходящее. Произведение исполнено и кончено; вы не можете по произволу продолжить свое впечатление, как вы можете это сделать с картиной или с книгой. И потому, казалось бы, музыкальное произведение, чтобы быть искусством, обязано действовать на чувство. И что же? Большинство муз[ыкальных] произведений в подражание бессмысленным произведениям Бетховена суть набор звуков, имеющих интерес для изувчивших фугу и контрапункт, но не вызывающий никакого чувства в обыкновенном слушателе; и музыканты нисколько не смущаются этим, а спокойно говорят, что это происходит оттого, что слушатель не понимает музыки.

Музыкант играет вам свое сочинение, которое, как и большинство сочинений новых музыкантов, непонятно, т. е. чуждо музыке.

Вы не безграмотный человек, а эстетически образованный, знаете и цените классиков музыки. Вы слушаете, и сочинение вызывает в вас недоумение (особенно если музыкант веселого характера), не мистификация ли это? И не кидает ли он просто руками как попало, чтобы испытать вас, и вы говорите, что вам это не нравится. Нет, вы еще не понимаете, отвечает вам музыкант. Да когда же я пойму? Ведь уж кончено, сыграно. И почему же про стихотворения Маларме и драму ² Метерлинка я могу сказать, что эти стихотворения и драмы дурны, потому что бессмысленны и никто мне не говорит, что я еще не понимаю, а в музыке мне говорят это. Произведение искусства должно тронуть меня, а чтобы тронуть меня, оно должно прежде всего быть понятно.

Tous les genres sont bons hors les genres ennuyeux, — говорит почти это самое. Прежде всего всякое, а особенно музыкальное, произведение должно быть понятно. Произведение искусства ведь в сущности, я думаю, есть ничто иное, как делание понят-

¹ В подлиннике: оно

² Зачеркнуто: Ибсена и

ным того, что было непонятно. Впечатление, производимое понятным искусством, всегда такое, что получившему художественное впечатление кажется, что он давно это знал, но только не умел высказать так, как оно высказалось в художественном произведении, так как говорить, что художественное произведение хорошо, но вам не нравится, потому что вы не понимаете, это всё равно, что мне предлагали [бы] есть солому или лимб[ургский] сыр и объясняли бы то, что я не ем этого, тем, что у меня не развит еще вкус. Нет, я не ем солому, потому что она не вкусна, а лимб[ургский] сыр, потому что он воняет. Если вы предлагаете мне пищу, то прежде всего сделайте, чтобы она была вкусна мне и другим людям, находящимся в том же положении, как и я.

Да, отвечают на это, вы еще не принимаете этой пищи потому, что вы не развиты и потому вы лишены этого удовольствия, мы же хотим доставить вам это высшее удовольствие, которое вы не знаете, а мы знаем.

¹ Кто это мы? И кто это вы?

¹ Вы — это миллионы и миллионы людей трудящихся мужчин и женщин, которые кормили, одевали, обстраивали, перевозили, охраняли вас, ту малую кучку людей, кучку паразитов, которая живет праздно трудом этих миллионов.

А кто же такие эти мы, находящиеся в обладании этой особенной красотой? Это те наши паразиты, проводящие свой век в обжорстве, праздности, пьянстве и разврате. Это крошечная кучка людей паразитов, пришедшая к сознанию того, что нет Бога, нет смысла в жизни, что надо уничтожить себя, пока жив, наслаждаться, чем можешь. И эта то кучка научит всю массу тому, что такое настоящее искусство, и нам, знающим наслаждения искусством здоровым, понятным, всеобщим — идти к вам на выучку!! ²

Не вернее ли предположить, что люди, оторвавшиеся от жизни, от истинной жизни труда, живущие паразитами, придумывали и придумывают себе средства сначала забавы, заполнения праздного времени, а потом забвения от сознания нелепости своей жизни, ³ делают глупости и глупости эти называют искусством, — тем более это нужно предположить, потому что те,

¹ Абзац редактора.

² Со слов: и нам, знающим и до знака сноски отчеркнуто на полях с пометой: пр[опустить].

³ Далее следует место, отчеркнутое на полях с пометой: пр[опустить]: но нелепость жизни становилась всё больше и больше и всё сильнее и сильнее нужны были средства забвения, и вот искусство, которое должно бы быть радостью людей, стало дурманом, одуряющим людей, и идя по этому пути шло всё дальше и дальше, всё больше и больше отклонялось от своего назначения и смысла и дошло до той нелепости и отрицания самого искусства, до которого оно дошло теперь.

Не вернее ли предположить это?

которых они хотят учить искусству и на которых они смотрят как на рабочий скот, который должен кормить, одевать, обстирывать, т. е. нести их на себе как своих паразитов, знают очень хорошо, что такое искусство, и наслаждаются им. Знают, что такое поэзия всякого рода, рассказы, басни, сказки, легенды и романы, поэмы хорошие и понятные, знают, что такое песни и музыка хорошая и понятная. Знают, что такое картины хорошие и понятные. Они всё это знают и любят. Знают красоту и поэзию природы, животных, знают такие поэтические красоты, которых вы не знаете.

Почему вы думаете, должны сказать эти люди, что то, что вы себе устроили в маленьком вашем кружке паразитов, есть самое хорошее? Мы же находим, что оно скверное. Скверно оно потому, что оно большей частью развратно, исключительно, не всем доступно, и главное потому, что оно непонятно и становится понятно не потому, что человек поднялся до вас, а спустился до вас. — Вы в своей безумной гордости говорите, что вы находитесь в обладании какой-то особенной красоты и что надо много трудиться, чтобы достигнуть до вас и понять эту вашу красоту, а мы находим, что то, что вы называете красотой, есть только удовлетворение вашей извращенности, и мы поэтому не хотим и не можем учиться у вас. Если вам хорошо и нужно ваше искусство — пользуйтесь им: оно нам не нужно. И потому не говорите, что для [нас].

Для того же, чтобы решить, кто прав, надо решить, что такое искусство, о котором могут существовать такие разнообразные, противоположные друг другу мнения.

Возьмите какое хотите произведение какого хотите искусства, и я вам покажу высказанные компетентными критиками о каждом суждения диаметрально противоположные. То же еще в гораздо большей степени происходит относительно современных произведений: то же произведение, как музыка Вагнера, драмы Ибсена, романы Зола, картины... одними считаются верхом совершенства, другими отвратительной мерзостью, не имеющей никакого права на название произведения искусства.

Чтонибудь не ясно и очень запутано в определении искусства, если могут существовать такие противоречия.

Могут быть различные мнения о достоинствах того или другого философского или научного произведения. Но никто не скажет, что астрономическое, физическое открытие и изложение его не есть произведение науки, или исследование о душе не есть философское произведение, но в произведениях искусства происходит полное отрицание. Вагнер — верх совершенства; Вагнер — не музыкант; Puvis de Chavannes — верх совершенства, Puvis de Chavannes — не живописец. Маларме — прелесть, Маларме — не поэзия, а чепуха и т. д.

II

Но что же такое искусство? ¹

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо посмотреть на происхождение искусства, на то, откуда взялась та деятельность, которую мы называем искусством. И это самое сделано людьми, и нет никакого сомнения в том, как утверждают новые исследователи этого предмета, что зачатки искусства можно найти у животных и что зачатки эти есть игра, забава.

Главная отличительная черта искусства, которую признавали все эстетики, в том, что произведения искусства не имеют целью материальную пользу. Не всякое бесполезное занятие есть искусство, не всякое искусство непременно бесполезно в материальном смысле: так, например, всякого рода игры — теннис, шахматы, вист — бесполезны в материальном смысле и составляют забаву, но они не искусство. Так что только известного рода бесполезная в материальном смысле деятельность, имеющая целью забаву, составляет искусство. Какая же это деятельность? ²

Неужели искусство только забава, игра, увеселение? — невольно говорят люди, привыкшие приписывать искусству несвойственное ему по несчастному словечку Гегеля и Баумгартена значение наравне с познанием истины и добродетелью. Привыкши приписывать искусству такое значение, нам кажется, что мы принижаем его, видя его значение в одной забаве. — Но это несправедливо. Искусство не принизится оттого, что мы припишем ему действительно принадлежащее и свойственное ему значение. Точно так же, как мы не принизим буддийского папу, если перестанем считать его Далай-ламой, а признаем его человеком. Искусству приписывалось и приписывается какое-

¹ Далее следует место, отчеркнутое на полях с пометой: [пропустить]; если оно не есть осуществление идеи в красоте, как говорит Гегель.

² То же: человек строит дом — выводит стены, крышу, строит бесполезные комнаты, другой этаж и это всё не искусство; но он вырезал городки на тесине крыши, выкрасил разными красками в виде цветов ставни и т. п., и это уже искусство. Человек построил корабль и объясняет другому устройство корабля и рисует его в профиль и сверху — и это не искусство; но человек вырезал на корме этого корабля фигуру — это искусство. Человек передает другому свою родословную и определяет год, место жительства, рост, одежду своих родителей — это не искусство; но он рассказывает, как мать плакала, прощаясь с ним, и повторяет ее слова — это искусство. Караульный устроил колокол или чугунную доску и звонит и стучит в них, и сам кричит: слуш[ай!] — это не искусство; но он подвесил два колокола и бьет ими в перезвон, или выбивает дробь на доске, или поет часы, как пели караульщики в Германии — это уже искусство.

Искусство есть такая бесполезная материально, но забавляющая людей деятельность, которая вызывает в других людях те же чувства, которые производит тот, который их производит.

то неясное и превыспренное значение, что оно как-то и почему-то должно возвышать душу человека (смотри все эстетики). Но значение это только приписывалось искусству затем, чтобы подерживать значение людей, избирающих звание художников, но никто серьезно не верил в это ложно приписываемое искусству значение, и есть люди (огромное большинство рабочего народа), которые считают и не без основания, не веря в то значение, которое ему приписывается, не видя другого, считают искусство прямо баловством богатых людей — с жира.

Если считать человека Далай-ламой или помазанником, или чем-то необыкновенным, то это может годиться для некоторых людей, но в большинстве это вызывает отпор, негодование и желание не признать за этим возвышающим себя так человеком даже и человеческого достоинства. Не лучше ли и прочнее признать человека тем, что он есть, и требовать к нему свойственного человеку места и уважения. То же и с искусством. Вместо того, чтобы приписывать ему какое-то мистическое значение возвышения души и осуществления идеала красоты и т. п., не лучше ли просто признать его тем, что оно есть в действительности, и придать ему то значение, которое ему свойственно, и значение это не маленькое.

Художественная забава? Но разве это так мало и ничтожно, чтобы презирать деятельность, имеющую целью художественную забаву? И всякая забава есть необходимое условие жизни. Человек сотворен так, что он должен не переставая жить, т. е. действовать. Он должен действовать и потому, что он животное, которое должно кормить, укрывать от непогоды, одевать себя и свою семью, и потому, что он в жизни, как лошадь на колесе — не может не действовать. Он питается и спит, а напитанное и выспанное тело требует движения. Движение нужно для того, чтобы питать и укрывать себя и одевать. И так круг этот труда и питания не переставая совершается в человеке. Но совершение этого круга утомляет человека, и ему нужен отдых, нечто выходящее из этого круга. И вот таким отдыхом, выходящим из этого круга, и является деятельность забавы: игры и искусства. Игра это деятельность бесполезная, имеющая целью не труд полезный — питания, укрывания, одежды и др., а напротив — отдых от этих трудов, употребление избытка своих сил не для дела, а для проявления этих сил — ловкости, изобретательности, хитрости и т. п.

Искусство — это другого рода отдых от труда, достигаемый пассивным восприятием через заражение чувств других людей.

В искусстве всегда есть два лица: один тот, кто производит художественное произведение, и тот, кто воспринимает: зритель, слушатель. Художник производит, а тот только воспринимает. И в этом одна из отличительных от всего другого черт

искусства — то, что оно воспринимается только пассивно, что тот, кто пользуется забавой искусства, не должен ничего сам делать, он только смотрит и слушает и получает удовольствие, забавляется. — Именно тем, что он сам не делает усилия, а предоставляет художнику завладеть собой, и отличается художественная передача от всякой другой. Для того, чтобы понять научную теорию, чужую мысль, нужно делать усилия, в художественном же восприятии ничего этого не нужно, нужно только не быть ничем занятым, даже при сильных художественных впечатлениях и этого не нужно. Музыка, пень, картина, несколько сильных слов рассказа, интонация захватывают зрителя или слушателя и отрывают его от того дела, которым он даже был занят.

Я вижу вырезку на карнизе и испытываю то же самое чувство симметрии, интереса к рисунку, забавы, которое испытывал тот, кто задумал и вырезал их. То же самое я испытываю то самое чувство, которое испытывал тот, кто задумывал и вырезал фигуру на корабле. То же самое происходит при слушании рассказа о разлуке с матерью, когда он повторяет ее речи. То же при звуках перезвона и трепака на доске, когда я слушаю их. То же чувство я испытываю при слушании венгерского чардаша, симфонии, при чтении Гомера, Дикенса, при созерцании Микель-Анджело, Парфенона и всякого какого¹ бы то ни было художественного произведения. Забава и удовольствие получения художественного произведения состоит в том, что я познаю непосредственно, не через рассказ, а через непосредственное заражение то же чувство, которое испытывал художник и которое я без него не узнал бы.

То, что в драме, романе, лирическом стихотворении, картине, статуе есть доля передаваемых сведений, то эта доля пересказа не есть искусство, а есть матерьял или баласт искусства, самое же искусство — в передаче чувства. От этого происходит то, что очень часто есть очень подробно представленное на картине положение или очень подробно описанные события в романе, поэме, или очень много сочетаний звуков, но нет ни живописного, ни словесного, ни музыкального произведения искусства.

Так что искусство есть забава, которая получается тем, что человек сознательно подчиняется заражению того чувства, которое испытывал художник. Удовольствие этой забавы состоит в том, что человек, не делая усилий (не живя), не перенося всех жизненных последствий чувств, испытывает самые разнообразные чувства, заражаясь ими непосредственно от художника, живет и испытывает радость жизни без труда ее. Удовольствие состоит почти в том же, в чем состоит удовольствие сновидений, только с большей последовательностью; а именно в том, что

¹ В подлиннике: кого

человек не испытывает всего того трения жизни, которое отравляет и уменьшает наслаждения действительной жизни, а между тем получает все те волнения жизни, которые составляют ее сущность и прелесть, и получает их с тем большей силой, что ничто не мешает им. Благодаря искусству человек безногий или <старик> дряхлый испытывает наслаждение пляски, глядя на пляшущего художника-скомороха; человек, не вы[хо]дивший из своего северного дома, испытывает наслаждение южной природой, глядя на картину; человек слабый, кроткий испытывает наслаждение силы и власти, глядя на картину, читая или глядя на театре поэтическое произведение или слушая героическую музыку; человек холодный, сухой, никогда не жалевший, не любивший, испытывает наслаждение любви, жалости.

В этом забава искусства.

Игра — необходимое условие жизни детей, молодых или устраивающих праздник жизни людей, когда есть избыток физических сил, не направленных на материальную деятельность; и искусство — необходимое условие жизни взрослых и старых людей, когда силы физические все направлены на труд или силы эти ослабели, как это бывает в болезнях и старости. И то и другое необходимы человеку для отдыха от того круга труда, сна и питания, в котором он вертится со дня своего рождения и до смерти, как и всякое животное. И потому с тех пор, как живет человек, у него всегда были и будут эти оба вида забавы — игры и искусства, и искусство, не будучи тем мистическим служением красоте, как оно описывается в эстетиках, все-таки остается необходимым условием жизни людской.

Правда, есть для человека еще другая высшая деятельность, выводящая его из животного круга питания, труда и отдыха — деятельность нравственная. Деятельность эта составляет высшее призвание человека, но то, что существует эта высшая деятельность, не мешает тому, чтобы искусство было важным и необходимым условием человеческой жизни.

Так вот что такое искусство. Искусство есть один из видов забавы, посредством которой человек, не действуя сам, а только отдаваясь получаемым впечатлениям, переживает различные человеческие чувства и этим способом отдыхает от труда жизни. Искусство дает человеку отдых подобно тому, который дает человеку сон. И как без сна не мог бы жить человек, так и без искусства невозможна бы была жизнь человека.

Но скажут на это: неужели искусство имеет только это значение? Искусство, мы знаем, вызывает в человеке самые высокие чувства, и потому нельзя ограничивать его значение одним отдыхом от труда. Замечание такое отчасти справедливо. Действительно, искусство может возбуждать в людях самые возвышенные чувства. Но то, что искусство может возбуждать самые возвышенные чувства, не доказывает того, чтобы в этом было назначение искусства. Слово, письмо, печать может пере-

давать самые высокие понятия, но это не доказывает, чтобы в этом было назначение слова, письма, печати. Оно может передавать и сведения о том, как сохранять картофель или сводить бородавки. Сон, сновидения могут открывать нам самые возвышенные и глубокие мысли, как это испытывали многие, и могут представлять нам всякий вздор. Точно то же и с искусством.

Посредством искусства могут быть переданы самые возвышенные и добрые и самые низменные и дурные чувства. Так что то, что искусства, состоящие в пассивном восприятии чувств других людей, есть забава, дающая отдых от труда — искусство не исключает того, что через искусство могут быть переданы, самые возвышенные чувства, и то, что такие чувства могут быть переданы, не нарушает справедливости определения искусства, как забавы, дающей людям отдых от труда.

III

Итак, если искусство есть такая деятельность, посредством которой люди, поставленные в необходимость труда для добывания себе пищи, крова, одежды, вообще для поддержания жизни, получают необходимое при этом труде отдохновение, то очевидно, что чем больше дает искусство такого рода отдохновения и чем большему количеству людей, тем больше оно исполняет свое назначение.

Люди, трудящиеся для поддержания жизни, всегда есть и были и будут, потому что без них не будет жизни. Таких людей, трудящихся непосредственно для поддержания жизни, т. е. рабочих людей, по крайней мере в сто раз больше, чем людей, не трудящихся непосредственно для поддержания жизни, и кроме того люди, не трудящиеся непосредственно для поддержания жизни и вовсе не трудящиеся, но нуждаются и в отдыхе, так как им не от чего отдыхать, и потому искусство, для того, чтобы исполнять свое назначение, должно быть отдохновением для этого огромного большинства рабочих людей. Им оно только нужно, потому что они только работают и их много, почти всё человечество — это они. — Таким должно быть искусство. И такое и есть и всегда было.

Всегда были и есть архитектурные украшения на крышах, окнах изб в России, и вырезные скворешницы, и вырезные петушки на крышах и воротах, и вышивки узоров на полотенцах. Всегда во всяком доме передний угол увешан и залешен живописными произведениями. Каждая девушка и женщина знают и поют десятки песен, ребята играют на гармониях, жалейках, балалайках. В каждой деревне водятся хороводы с драматическими представлениями, каждый работник знает, читал и слышал историю Иосифа Прекрасного, басни, сказки, легенды. Так это

в России, так это и во всем мире. Народу рабочему нужно искусство, и искусство это у него есть, отчасти и то, которое принимает из среды богатых людей, подвергая это искусство богатых классов строгому выбору и принимая только то, что соответствует его требованиям. Соответствует же его требованиям только то, что проявилось в искусстве богатых классов самого лучшего, т. е. самого простого и трогательного и, разумеется, понятного, потому что непонятное в искусстве, как я говорил выше, всё равно что несъедобное в пище.

Так вот какое в действительности существует искусство среди людей. Но удивительное дело, в нашем мире это искусство не признается искусством, или если и признается, то считается, что это самое низшее искусство, эмбрионы искусства, которое, строго говоря, нельзя даже и признавать искусством. Петушки на крышах и полотенцах интересуют людей нашего мира только с исторической точки зрения; картины, которыми залепляют углы, изготовляются не художниками, а самыми низкими по искусству ремесленниками, так же изготовляются и книги. Сказки, легенды представляют тоже только археографический интерес. Песни, гармоника считаются извращением музыки. Так что люди нашего круга считают, что искусство в настоящем смысле в рабочем народе нет совсем, а что искусство есть только среди нас, в наших храмах, дворцах, выставках, памятниках, в наших символистических и примитивистических и других картинах, в наших декадентских стихах и романах, в наших Ибсеновских и Метерлинковских драмах, в нашей Вагнеровской и всей новой — понятной только посвященным — музыке.

Что же это значит? Неужели в самом деле всё искусство находится среди тех, кому оно в сущности не нужно, так как искусство есть отдых от труда, а те, которые говорят, что они находятся в обладании искусством — первым условием своей деятельности ставят свое освобождение от действительного труда поддержания жизни.

Неужели в самом деле рабочий народ для того, чтобы иметь искусство, которое ему так нужно, как отдых, потому что он действительно трудится, должен дожидаться, пока до него дойдут декадентские стихи, романы, драмы и непонятная чепуха новых музыкантов? Но ведь если бы и дошли до него все эти воображаемые произведения искусства, что, впрочем, невозможно, потому что все они, как Вагнеровские оперы, требуют страшных затрат труда, которые нельзя распространить на всю массу рабочего народа, если бы и дошли до народа эти мнимые произведения искусства, никак нельзя себе представить, как рабочий человек с мозолистыми руками и вследствие этого с неповрежденным здравым смыслом и здоровыми чувствами тронется и заразится чувствами изможденного, извращенного всякими формами разврата живописца, поэта, музыканта, не

знающего действительной жизни, т. е. жизни труда. Нельзя себе представить здорового рабочего, который бы тронулся драмой Метерлинка, картиной.....¹ и не говорю уже о последователях Вагнера, но даже Бетховенской сонатой последнего периода. Художники этого рода и слушатели рабочие, т. е. настоящие люди, слишком далеки друг от друга, и нет точки прикосновения. Чтобы было понимание друг другом, или рабочий должен развратиться, или художник спуститься (по его мнению) до народа. А художник не хочет — он считает, что он стоит на высоте, к которой все должны придти. Но если даже допустить, что эти художники нашего времени стоят на высоте, а не сидят в глубокой яме, то и тогда искусство их не годится и должно быть брошено. Искусство — отдых от труда. Народ, люди народа, нынче, теперь живущие, трудятся и хотят, нуждаются в отдыхе, даваемом искусством. И вот художники говорят: наше искусство так высоко, что вам надо еще выучиться понимать его. — Да ведь мне жить надо, — говорит народ. — Ведь для вас, может быть, искусство игрушка, без которой вы можете обойтись, потому что вы не трудитесь, но мне нельзя без него быть и мне некогда дожидаться. Вы будете готовить такое искусство, которое будет годиться нашим внукам (это вы говорите, но оно, может быть, никуда не годится), а я то чем же буду жить покаместа. Так нашим поколениям и жить и устраиваться без искусства? Ведь это повторяется то же самое, что если бы люди взялись кормить других и заготовили бы несъедобную пищу и в оправдание свое говорили бы: вы не выучились еще ее есть. Нам некогда учиться, нам есть надо. Нет, это чтонибудь не так, скажет человек из народа и будет искать действительного, нужного ему искусства и с презрением смотреть на то баловство, которым занимаются богатые классы под видом искусства.

Но, может быть, на это скажут: искусство идет вперед, и, по мере его движения вперед, оно популяризируется. Передовые художники открывают новые формы, те же, которые были новыми прежде, переходят в народ. — Это говорят, стараясь оправдать себя, но это не справедливо. За тысячи лет произведения искусств высших классов, за редким исключением, остаются непонятными для народа, и непонятность вместо того, чтобы уменьшаться, всё увеличивается и увеличивается. Все искусства усложняют технику, ищут нового, странного и всё дальше и больше удаляются от общечеловеческого. Ницше есть в философии выразитель этого направления.

Современному искусству всё меньше и меньше интересны требования рабочей толпы, всё делается и пишется для сверхчеловеков, для высшего, утонченного типа праздного человека.

¹ Многоточие в подлиннике.

Но если это так, то отчего же это сделалось? Как могло сделаться то, чтобы все лучшие, даровитейшие люди нашего времени так сбились с пути и стали бы писать, сочинять и представлять всякие бессмысленные глупости под видом искусства? ¹ А сделалось это вот отчего.

Не входя в разбирательство вопроса о том, справедливо ли предположение многих ученых и философов нашего времени (Ренана в том числе) о том, что в будущем выработается тип человека с огромной головой и ненужными бессильными членами: un raquet de nerfs, ² и что вся матерьяльная работа будет делаться — по одним — машинами, по другим — низшей породой людей, рабами, и что для этого сверхчеловека нужно особенно утонченное искусство — мы не можем никак обойти того соображения, что пока этого еще не сделалось, существует, за исключением небольшого % праздных людей, всё работающее человечество и что для этого работающего человечества нужен, необходим тот особенный отдых, который дает искусство, и что поэтому те, которые служат искусству, для того, чтобы быть уверенными, что они производят искусство, дело нужное людям, должны удовлетворять требованиям этого всего рабочего человечества, а не делать то, что они делают теперь, производить такое искусство, которое понятно только маленькому количеству посвященных, такое искусство, для понимания которого надо учиться (а рабочему человеку некогда). В самом деле, каково положение усталого человека, которому говорят, что он не может после усталости отдыхать, а должен еще учиться, как отдыхать, и такое искусство, право на существование которого состоит в том, что оно будет искусством будущего, чему доказательств нет никаких, кроме уверения тех людей, которые занимаются производством этого искусства, что это непременно так будет.

Искусство для того, чтобы быть искусством и иметь право на существование, должно удовлетворять требованиям отдыха большинства рабочего человечества, а этого не только нет: рабочий человек не может понять ничего из того, что производят самые последние утонченные художники; а самые утонченные художники, чем они совершеннее и утонченнее, тем менее они заботятся о том, как будут восприняты массой народа их произведения. И оторвавшись так от дела, вынуж пflug из борозды, они очень легко движутся по полю, воображая, что пахут, и делают всё более и более чудные ³ эволюции, вообра-

¹ На полях против этого абзаца помечено: 1) Меценаты. 2) Колокольчик свадьбы. 3) Всё больше и больше отклонения в сторону искусственности. 4) И тут то заявляют о общепородности.

² [связка нервов,]

³ Ударение Толстого.

жая, что они производят искусство. Ибсены, Метерлинки, Малларме в драме, поэзии...¹ в живописи, Вагнер и его последователи в музыке. Дело дошло до того, что представляются, печатаются, живописно воспроизводятся, играют и поются вещи совершенно бессмысленные, и загнипнотизированная толпа, которая уверена, что если она не понимает, то она виновата, разинув рот, смотрит и слушает, стараясь найти смысл в том, в чем нет никакого.

Сделалось это, я думаю, вот почему.²

С тех пор, как мы знаем жизнь людей, всегда были властвующие и подчиненные, богатые и бедные. Между теми и другими было всегда то отношение, что выгоды, радости одних приобретались в ущерб блага других и наоборот. Но было одно, что всегда связывало и тех и других между собою — это религия, то отношение к Богу, в котором сознавали себя и те и другие. Отношение это было одинаково, и в этом все чувствовали свое родство: все рожались, все любили, страдали и умирали, — выходили откуда-то из одного начала и возвращались к нему и все чувствовали это. Так что основа чувства: сознание своего положения в мире — была у всех людей одинаковая, и у богатых и досужих классов такая же, как и у бедных и трудящихся. Так это было у египтян, у индусов, у греков, которых мы всегда берем в пример в деле искусства; так это было в христианском церковном мире. И пока это было так и везде, где это было — было настоящее искусство, потому что искусство есть отдохновение от труда жизни посредством заражения воспринимающего отдыхающего тем чувством, которое испытывает художник. Пока основа чувств у всех людей была одна и та же и в особенности у богатых и досужих классов, у тех, которые преимущественно производят искусства, и чувства были одинаковые и могли заражать друг друга. Художники, живя той же основой чувств, религией, выражая свои особенные чувства в архитектуре, скульптуре, живописи, лирической поэме, драме, заражали теми же чувствами массы рабочего народа, и было настоящее искусство. Так это было и в нашем христианском мире, до самого последнего времени, и почти всё искусство — высшее, лучшее проявление искусства сосредоточивалось в выражении религиозных чувств и были всегда одинаково доступны, как властвующим и богатым, так подчиненным и бедным.

Таковы художественные произведения не только древней Греции, от Парфенона до Гомера, но и художественные произведения Индии, Египта, всех народов, которые мы знаем, и таковы же произведения — не скажу христианского, но церковного искусства — от готических храмов, живописи Джиото, Андже-

¹ Многоточие в подлиннике.

² Далее следует место, отмеченное на полях с пометой: пр[опустить]: Искусство есть забава, дающая отдохновение посредством заражения воспринимающего чувствами, испытываемыми художником.

лико — до музыки Палестрино, поэмы Данта и Мильтона. Пока было общее религиозное мироощущение высших и низших классов, искусство существовало. И так это было до реформации и времен возрождения. Но с этого времени начинается разлад между верованиями высших и низших классов, и с этого же времени начинается упадок истинного искусства. По инерции оно продолжается и позднее и дает еще великие произведения, но разлад уже начался, и соответственно разладу происходит и упадок, и искусство распадается на два течения: одно господское, утонченное, предназначенное для высших, праздных, имеющих новое мировоззрение классов, и другое рабочее, грубое, удовлетворяющее требованиям рабочей толпы, удерживающей прежние религиозные верования. Народ продолжает удовлетворять сам своим требованиям, держась старого, создавая необходимые ему грубые произведения искусств и изредка принимая лучшие, доступнейшие произведения высших классов, пока еще они не слишком отдалились от него. ¹

Высшие классы, всё более и более подвергая критике церковные религиозные верования, ² всё далее и далее удаляются от верований народа и вместо верований, каких бы то ни было, объясняющих смысл жизни, довольствуются или полным скептицизмом, или идеалом древних греков, т. е. наслаждения, и соответственно этому взгляду на жизнь производят искусство: изображают наслаждения, совершенно отделяются от народа, довольствуясь одобрением и похвалами людей, находящихся в том же, как и они, положении, и искусство становится не тем, что оно должно быть, всегда было, есть и будет: отдохновением от труда работающего человека, а забавой праздного меньшинства паразитов, питающихся соками народа.

Так вот отчего, по моему мнению, произошло то страшное не то что падение, а уничтожение или, скорее, извращение искусства среди нашего общества, что то, что совершается под видом искусства, не имеет на это название никакого права.

То же произошло и с наукой, о чем я говорил уже и постараюсь поговорить еще, если успею.

Произошло это оттого, что как только люди богатых классов потеряли религиозный смысл жизни, у них, не имеющих необходимости трудиться, остался один только смысл жизни: удовольствия, забава.

И люди из этого класса передавали свои чувства удовольствия и забавы в виде искусства. Но у наслаждения всякого рода имеется свойство приедаться. То, что нынче было наслаждением, завтра уже становится пресно и скучно. И потому для того, чтобы вызывать в слушателях и зрителях чувство насла-

¹ *Со слов:* и искусство распадается и до знака сноски отчеркнуто на полях с пометой: пр[опустить].

² *Зачеркнуто:* (что и было прекрасно)

ждения, надо описывать новые, и самые забирабельные. Самые забирабельные наслаждения — это любовные, и вот являются любовные романы, любовные картины, любовные песни, оперы. Но и простая, обыкновенная любовь тоже приедается, надо изобрести прелесть изображения любовных чувств. И в этом направлении всё изощрялось и изощрялось искусство и дошло до совершенства. Но и это приелось. И стало нужно придумывать чтонибудь исключительное, новое, необыкновенное, для передачи которого нужны новые, усложненные приемы искусства — декадентство, символизм, экспериментальный роман, и кончилось тем, что то, что делают те, которые считают себя художниками, есть очень трудное и сложное дело, но уже совершенно не нужное людям вообще, потому что не передает никаких чувств, общих всем людям, а передает только исключительные чувства извращенных паразитов, самого маленького меньшинства.

В самом деле, если искусство есть средство отдохновения посредством восприятия чувств других людей, то какое же может быть искусство тех людей, которые не трудятся и потому не нуждаются в отдохновении и в основу своих чувств кладут одно желание наибольшего наслаждения для людей не трудящихся, а живущих трудом других людей?

Искусство таких людей не может быть ничем иным, как тем безумием, которое мы видим теперь на месте искусства. Очень может быть, что те стихи Малларме и драмы Метерлинка и музыка Вагнера и Штрауса и наших русских может вызывать в тех несчастных, изуродованных людях, которые не имели ни малейшего понятия об труде истинной жизни человечества, воспитаны в развратных гимназиях, университетах, академиях, консерваториях, те чувства, которые испытывали эти художники, но для массы трудящегося, живущего истинной жизнью народа, они не имеют никакого смысла. И не потому, как говорят эти изуродованные художники, что народ не доразвит до них, а потому, что то, что они производят, никому не нужно, кроме им самим — ненужным и вредным людям.

Мы обыкновенно привыкли давно и естественно приписывать огромное значение материальным, видимым, осязаемым событиям и почти никакого или очень мало духовным, невидимым. Мы приходим в ужас при известии о войне, о голоде, о землетрясении, но такое явление, как то, что руководящие классы нашего общества все живут, не зная зачем и для чего и не имея никакой религии, кажется нам не важным; я говорю: не имея никакой религии, потому что то, что люди высшего общества, надев воскресные платья, идут в воскресенье с молитвенниками в церковь или читают библию и молитвы перед обедом и причащаются и т. п. — не только не показывает того, чтобы люди имели религию, но, напротив, показывает, что, не имея никакой религии, не находят и нужным искать какуюнибудь.

Говорю же я, что люди высшего класса, идущие по воскресеньям с молитвенниками в храмы, не имеют никакой религии потому, что все эти люди знают, что всё то, что написано в их библии и что говорит им их священник — неправда: они знают, что мир не мог быть сотворен Богом 6000 лет тому назад, что не мог Бог казнить людей за грех Адама, потому что не было и Адама, что не мог Христос улететь на небо и т. п. А ходят они в храмы только по той же самой причине, по которой они носят короткие или узкие рукава, только потому, что все это делают. Так, нам кажется неважным то, что люди нашего круга, все руководящие классы не имеют никакой религии, а это явление гораздо важнее и губительнее всяких материальных действий: пожаров, землетрясений, войн.

То, что люди наших высших классов не имеют никакой религии, никакого объяснения смысла своей жизни, потому что сотворение Богом мира и человека по своей фантазии и происхождение человека от эволюционного процесса не могут считаться объяснениями — есть источник всех бедствий людей. Всё ложное течение жизни человеческой происходит от этого незнания. Ложное, развращающее положение искусства в нашем мире есть только одно из последствий такого незнания.

В самом деле, люди, руководящие другими, имеющие вследствие своего общественного положения, богатства возможность влиять на других, не имея никакой религии, вернулись к состоянию животного, ищущего только наслаждения, и это чувство стараются передавать в виде искусства другим людям и считают, что все другие люди должны быть доведены до их животного состояния. Это ужасно и было бы странно, если бы сама сущность вещей не ставила этому преграды. Преграда эта состоит в том, что искусство есть средство заражения своим чувством других людей, но заражаются люди тем легче и сильнее, чем чувство, которое воспроизводит художник, общее всем людям, и напротив, чем личнее это чувство, тем меньше оно действует.

¹ Любовь духовная есть чувство самое общее и наиболее свойственное всем людям и потому оно всегда было и будет содержанием истинного искусства; любовь половая, семейная, хотя и не столь общая — есть девственники от природы, старики, дети, не знающие этой любви, — все-таки обща большинству людей и поэтому служила и служит предметом искусства; но извращенная любовь соединяет уже меньше людей и становится непонятной и недействующей на людей, как скоро она доходит до последней степени извращенности, как это совершается теперь в искусстве. Так что исключительность чувств, передаваемых новым искусством, уничтожает его действительность. Сознывая же свое бессилие в заражении людей своими исключи-

¹ Абзац редактора.

тельными, уродливыми, извращенными чувствами, эти люди усиливают внешние средства искусства — технику, полагая этим воздействовать на слушателя и зрителя. И действительно, техника стихотворная, реалистическая в описаниях, в драме, в живописи, особенно в музыке, где люди всю жизнь проводят в упражнении пальцев и оркестры становятся равны батальонам, доведены до высшей степени совершенства. Но именно совершенство техники и сложность приемов особенно поражают контрастом, полным отсутствием того, что составляет основу искусства — чувства, передаваемого воспринимающему.

V

Ужас берет перед степенью безумия, совершаемого во имя этого искусства одних исключительных, богатых, развращенных классов. Власть, деньги в руках этих классов; им нет никакого дела до того, что нужно вообще людям, им нужно возбуждение искусственное своему извращенному чувству; и возбуждение это нужно особенно сильное потому, что у них нет труда и им не нужно отдыха, а им нужно раздражение. И поставщики художественных произведений поставляют такое искусство. Посмотрите вечером в больших городах эти залы театров и концертов и того, что там дается. Не говорю о кафе-шантанах и балетах; — самые так называемые серьезные театры это всё средства возбуждения усталых чувств, нечистая забава богачей. Послушайте эти концерты, в которых вы, воспитанный на музыке нашего круга, ничего не понимаете, но которые для человека из народа ничего не представляют, кроме болезненного шума. Пройдите эти выставки с голыми телами и изображениями ничего не говорящих сцен и портретов. Главное посмотрите эти томы новых, не имеющих никакого смысла стихов, выходящих беспрестанно. Их печатают, портят легкие и глаза наборщики, корректируют. Для человека из народа, если бы только он знал, что кроме того, что он видит и слышит, ничего нет там — это должно бы показаться огромным домом сумасшедших. Но как же могут сами художники продолжать делать эти глупости и как может та публика, которая смотрит, читает, слушает всё это, переносить это?

А это вот почему.

Много есть разных ходячих определений искусства, трудно перечислить их все, но ни одно не ясно. Тот, кто не верит мне, пусть справится в статьях об искусстве, которых везде много. Есть определения Гегеля, Тена, Шопенгауера, Баумгартена и др. Определений много самых различных, но одно есть самое общепринятое, то, которое вам выскажет в тех или других выражениях почти всякий так называемый культурный человек. Это отчасти определение Гегеля, отчасти определение Баум-

гартена: задача искусства — осуществление добра, истины и красоты. Осуществление добра — это добродетель, этому учит этика; осуществление истины — это наука — направление науки дает философия; осуществление красоты — это искусство. *Habent sua fata libelli*,¹ но еще более *habent sua fata* словечки. Скажется неосновательное, необдуманное, прямо ложное словечко, но такое, которое приходит в пору ученой толпе, и словечко подхватывается и с ним носятся и на основании его пишут книги, трактаты, и толпа верит этим словечкам, ни минуты не сомневаясь, что то, что выражено этими словечками, есть несомненное подтверждение всей мудрости человечества, истины. Таково словечко Мальтуса, что народонаселение увеличивается в геометрической, а средства пропитания в арифметической прогрессии, таково словечко о том, что мысль есть выделение мозга (*secretion*), таково словечко, что происхождение видов имеет началом борьбу за существование. Таково словечко Баумгартена о выдуманной им троице: добра — нравственности, истины — науки и красоты — искусства. Очень это пришлось по умам — так это кажется ясно, просто, красиво, а главное дает то высокое значение, которое нужно придать науке и искусству, и все принимают это определение, не замечая того, что в этом определении нет ничего похожего на действительность и на правду.

Что первый член этой троицы — добро есть основа и цель высшей деятельности человека, это совершенно справедливо. Но и справедливо из всей троицы только это. Ни истина, ни красота не составляют и не могут составлять ни основы, ни цели деятельности людской. Истина есть одно из необходимых условий добра: добро может быть совершено только при условии правдивости истины, но сама по себе истина не есть ни содержание, ни цель науки.

Наука познает отношения явлений, вперед признавая, что в явлении, которое она изучает, не может быть полной истины. Красота же есть одно из условий добра, но никак не необходимое, а случайно иногда совпадающее с ним, часто же противоположное² добру, а никак не самобытная основа и цель человеческой деятельности; и искусство никак не имеет целью красоту. Красота может сопутствовать и жизненным, и нравственным, и безнравственным явлениям, может сопутствовать и научным познаниям и точно так же может сопутствовать и художественным явлениям, но никак не составляет цели и содержания искусства. Говорить, что есть красота в изображении Силена или сказочного уроды, или даже в бурном море и кораблекрушении, или в убийствах, которыми заканчиваются драмы, или в описаниях страданий дряхлости, насильственной смерти, — гово-

¹ [Книжки имеют свою судьбу,]

² В рукописи: противоположных

рять, что и в этом есть красота, есть величайшая натяжка. А между тем всё это произведения искусства. Так что троица эта, выдуманная немцем, не имеет никаких за собой оснований,¹ а существует только одно добро, истина же и красота суть условия жизни, одно необходимое для проявления добра, другое случайное, не имеющее никакой связи с добром.

Доказательством того, что это так, служит то, что про истину можно сказать, что это добро, про красоту можно сказать, что это добро, [но] нельзя сказать, что оно истинно (оно всегда истинно) или что оно красиво, потому что оно часто бывает некрасиво. Так что это деление и определение нравственности, науки и искусства совершенно ложно. Если же оно принимается так охотно — потому, что оно удовлетворяет главному требованию людей нашего круга, оно дает науке и, главное, искусству место наравне с добродетелью.

Вот это-то определение искусства, т. е. деятельности, имеющей целью проявление красоты, и принято бессознательно не учеными, не философами, а рядовыми, так называемыми культурными людьми нашего времени, всеми образованными женщинами, всеми теми, которые покупают и читают стихи и романы, которые наполняют театры и концерты, а главное принята всеми теми людьми, которые делают произведения искусства.

И это-то признание всеми этими людьми того, что в этом служении красоте — цель и содержание искусства, и заключается причина то[го] особенного упадка искусства, до которого оно дошло в наше время.

Правда, всегда слышатся голоса, отрицающие искусство для искусства, т. е. служение красоте, и требующие социального содержания искусства; но голоса эти остаются без влияния на деятельность искусства, потому что они требуют невозможного для искусства.

Художник, если он художник, не может делать ничего другого, как только то, что передавать в искусстве свои чувства.

Они это и делают. Чувства их очень гадкие, низкие, но они передают их и заражают ими других; сделать же по программе свое искусство полезным в социальном отношении он со всем своим желанием никак не может: как только он начинает это делать, так он перестает быть художником. Смело же передают художники нашего времени свои чувства, не сомневаясь в том, что то, что делают — хорошо, потому что они исповедуют теорию красоты и выражение своих чувств называют служением красоте. Это глупое словечко Гегеля и Баумгартена о том, что красота есть нечто самостоятельное наравне с истиной и добром, пришлось как раз в пору художникам нашего времени, оторвавшимся от общения с массой народа.

¹ *Зачеркнуто*: и годится только для людей, не привыкших спрашивать себя о значении того, что они говорят.

Всякий настоящий художник, имеющий свойство заражать людей своими чувствами, естественно из всех тех чувств, которые он сам испытывает, избирает те чувства, которые наиболее общи всем или самому большому большинству людей; как художник, непосредственно общающийся с толпой, рассказчик, певец непременно изберет чувства, наиболее доступные всем для того, чтобы самому получить наибольшее удовлетворение, так и каждый художник, посредственно через книгу, картину, драму, музыкальное сочинение общающийся с публикой, если только не имеет какой нибудь ложной теории, в особенности теории о служении красоте, всегда изберет предмет, наиболее общий всем людям. Но художники, как художник нашего времени, исповедующий баумгартеновскую троицу, сознавая себя служителями красоты, могут не заботиться об общности того чувства, которое они вызывают.

Если в кабаке, в котором сидел Верлен, был другой пьяный, восхищавшийся его стихами, ему было достаточно. Он служил красоте, и слушатель его, понимающий так же красоту, ценил это. Точно так же удовлетворен Вагнер, Малларме, Ибсен, Метерлинк и др. Художнику, исповедующему теорию служения красоте, достаточно знать, что он служит красоте. Если даже никто не заражается его произведением, он верит, что это будет в будущем. Это искусство будущего, которого еще не понимают. Как только художник позволил себе сказать слово: меня не понимают, но поймут в будущем, — так он открыл дверь ко всякой бессмыслице, ко всякому безумию, как мы это и видим теперь.

Началось это, как я говорил уже, с музыки, с того самого искусства, которое непосредственнее всегда действует на чувства и в котором, казалось бы, нет возможности говорить о непонимании. Но между тем к музыке меньше всего может относиться слово: понимать, и от этого-то так это и установилось, что музыку надо понимать. — Но что же такое — понимать музыку? Очевидно, слово: понимать — употреблено здесь, как метафора, в переносном смысле. Понимать или не понимать музыку нельзя. И выражение это, очевидно, значит только то, что музыку можно усвоивать, т. е. получать от нее то, что она дает, или не получать, так же, как при высказанной словами мысли можно понимать или не понимать ее. Мысль можно растолковать словами. Музыку же нельзя толковать, и потому и нельзя говорить в прямом смысле, что [можно] понимать музыку. Музыкой можно только заражаться или не заражаться. И при том что же, говорят, нужно делать, чтобы понять музыку. Нужно ее много раз слышать. Но это не толкует музыку, а приучает к музыке. А приучить можно себя к хорошему так же, как и к дурному.¹

¹ Место со слов: И при том и до знака сноски отчеркнуто на полях с пометой: пр[опустить].

Точно так же нельзя говорить о непонимании картин, стихов, драм, поэм, романов.

Как только художник, да и всякий работник в духовной области позволит себе сказать: меня не понимают, не потому что я непонятен (т. е. плох), а потому что слушатели, читатели, зрители не доросли до меня, так он с одной стороны освобождает себя от всяких истинных требований всякого искусства, а с другой стороны подписывает ¹ себе смертный приговор, подрывает в себе главный нерв искусства.

¹ Далее следует место, отмеченное на полях с пометой: [пропустить]! Не привожу примеров контрастов истинного и не истинного искусства из области архитектурного, живописного, скульптурного, вообще пластического искусства, но поэтические, драматические и самые резкие музыкальные контрасты так сами собой и напрашиваются под перо. Вас приглашают на литературный вечер и читаются произведения Маларме, Метерлинка и т. п. Вы стараетесь подчиниться чувству автора, но сознаете невольное, что у автора не было никакого другого чувства, кроме желания придумать такие комбинации слов, которые бы тронули вас. И, делая усилие подчиниться, вы вникаете в подробности техники и разбираете их. Чтение кончилось, начинаются суждения: каждый старается сказать что-нибудь свое, новое — спорят, отстаивая каждый мнение, которым он по дорожит и которое он выдумал для разговора. Это одно произведение искусства и восприимание его, а вот другое: в деревне грамотный малый читает историю Иосифа Прекрасного, напряженное внимание, возгласы негодования против братьев, умиление и слезы при выдаче Вельямина и т. п.

Где истинное, где ложное произведение искусства?

Или самое яркое: играют новую симфонию нового композитора X. 3000 человек слушает, ни один не заражается чувством автора, потому что у автора и не было его, когда он писал, а было сложное техническое построение голосов, которые переплетаются, сходятся и расходятся по всем правилам контрапункта. Изредка попадается что-то похожее на выражение чувства, но, во-1-х, это выражение не искренно, но свое, взято с чужого голоса, во 2-х, оно чуть начинает выплывать из переплета звуков, тотчас же скрывается, не досказав того, что хотело и могло сказать, и опять идут один за другим эффекты грома и тишины, сочетания тактов и переплетания голосов.

Если вы принадлежите к непосвященным, вы робко скучаете, не зная, как надо отнестись к тому, что вы слушаете. Между тем 50 человек одних первых скрипок в белых галстуках выжидают время, чтобы ударить в раз; столько же вторых, альтов, виолончелей, контрабасы, флейты, барабаны и еще сотни; капельмейстер одутловатый, жирный с отчаяния то намахивает своей палочкой, то вытягивает ее, как будто от этого зависит спасение жизни людей, а вам кажется, что совершенно бы было всё равно, если бы не только во-время или не во-время ударили трубы, но если бы и ноты они все брали бы другие.

Если же вы сами занимались музыкой, то вы можете следить с покорным интересом за перипетиями голосов и придумывать, что вы скажете композитору или исполнителю, когда придется это делать.

Вообще всем мучительно скучно и все рады, когда всё кончено.

Это художественное произведение и восприятие в нашем кругу.

А вот у кабака выпивший малый играет на гармонике барыню с выкрутасами, а другой молодой, сильный малый стоит прямо, выпучив грудь и сжав кулаки, и в такт плясовой чуть подпрыгивает, ударяя по доскам крыльца подборами. И вы останавливаетесь и не можете оторваться, и вам самим хочется сделать то же, что тот малый.

Какое настоящее искусство, какое ложное?

Всё дело искусства состоит только в том, чтобы быть понятным, чтобы сделать непонятное понятным, или полупонятное — вполне понятным тем особенным, непосредственным путем заражения чувством, которое составляет особенность деятельности искусства. —

Все усилия художника должны быть направлены на то, чтобы быть понятным всем. —

Так что движение вперед искусства и в каждом отдельном человеке и во всем человечестве направляется от всё большей и большей понятности всем, как это всегда было, есть и будет, а не к всё большей непонятности, как это происходит в искусстве паразитов нашего времени.

VI

Но нет худа без добра. Ничто так не уясняет значения и назначения искусства, как то ложное искусство маленького кружка паразитов нашего времени, которое бьется в тупике, из которого оно не может выбраться.

По тому безобразию и безумию, до которого дошло это ложное искусство нашего круга и времени, не только видно, чем не должно быть искусство, но видно и то, чем оно должно быть.

Теперьешнее искусство говорит, что оно искусство будущего, что люди не доросли еще до понимания его. Но ведь это хорошо говорить, когда искусство есть нечто мистическое, осуществление идеи красоты и т. п. Но если мы признаем, чего нельзя не признать, что искусство есть забава, дающая отдохновение людям тем, что под влиянием искусства человек без усилий получает разнообразные состояния чувств, которыми он заражается, — то какой смысл имеют слова: «вы не понимаете еще». — «Да позвольте же, ведь я и вместе со мной сотни тысяч людей пришли или купили книгу для того, чтобы получить художественное наслаждение, забаву, отдых. Ваше дело художника состоит только в том, чтобы давать эту забаву, отдых, и вы говорите, что вы даете его, но мы не получаем ничего, потому что мы не понимаем, а понимает его Ив. В., г-н Шмит и г-жа Джонс. — Но почему же я должен верить, что только вы, с несколькими избранными, понимаете настоящее искусство, а я — дурак — должен еще учиться? Но, во 1-х, я не могу считать себя дураком вместе с миллионами мне подобных. Мы все понимаем известного рода искусство, т. е. на нас действует известного рода искусство, то самое, которое и вы признаете: на нас действует красота готического храма, картина, изображающая снятие с креста, и поэма Гомера, и народная песня, и венгерский чардаш, так что мы не глухи вообще к искусству, а только ваше на нас не действует. А во 2-х, и главное, то, что если искусство есть

вызывание в людях тех же чувств, которые испытывал художник, и если ваше искусство не производит этого во мне, то я прямо решаю, что оно не искусство. Ведь если только допустить, что виноваты не вы, а я, то нет той нелепости (как это и происходит теперь и в поэзии и в музыке), которой нельзя бы было выдать за искусство будущего. Вы говорите, что доказательством тому, что то, что вы делаете, есть искусство будущего, служит то, что то, что несколько десятков лет тому назад казалось непонятным, как например, последние произведения Бетховена, теперь слушается многими. Но это несправедливо. Последние произведения Бетховена, как были музыкальные бредни большого художника, интересные только для специалистов, так и остались бредом, не составляющим искусства и потому не вызывающим в слушателях нормальных, т. е. рабочих людях, никакого чувства. Если всё больше и больше является слушателей бетховенских последних произведений, то только оттого, что всё больше и больше люди развращаются и отстают от нормальной трудовой жизни. Точно так же всё больше и больше набирается читателей 2-й части Фауста и Божественной комедии Данта. Но до тех пор, пока будут здоровые, трудящиеся люди, до тех пор произведения Бетховена, 2-я часть Фауста, Данта и все теперешние стихи, и картины, и музыка не вызовут в этом народе художественного чувства заражения.

Вы говорите, что вы служите красоте, что ваши произведения это воплощение идеи красоты и т. д. — Всё это хорошо, когда довольствуетесь неопределенными, неясными словами, но стоит только проанализировать то, что подразумевается под этими неясными словами, и видно будет, как слабо и пусто это объяснение. Вы служите красоте. Но что такое красота? Как вы ни старайтесь определять красоту, вы не уйдете от того определения, включающего все ваши: то, что красота есть то, что вам нравится. Изображение ободранной туши быка или теленка для мясоедов — красота, для вегетарианца отвращение. Изображение обнаженного тела — красота, для многих — отвращение и ужас. А в звуках? То, что для персиянина есть шум и гром — для нас музыка и наоборот.

Так что приписывать красоту чему либо есть только способ выразить свое пристрастие к предмету. И потому, когда вы, художники паразитного меньшинства, стараясь обосновать свои права на искусство, говорите, что вы служите красоте, вы только другими словами говорите, что вы изображаете, передаете то, что нравится вам и некоторым другим. А как только дело переведено на этот ясный язык, понятно, что никак нельзя называть истинным искусством то, что нравится некоторым. Как только дело свелось к этому, невольно спрашивася: кому нравится? И ответ тот, что нравится неработающему меньшинству. А как только это ясно, то понятно, что настоящее искусство не будет то, которое нравится исключительному

меньшинству, а то, которое нравится, т. е. действует на трудящееся большинство.

Искусство есть забава, дающая отдохновение трудящимся людям, забава, состоящая в том, что человек, не делая усилий жизни, переживает различные душевные состояния, чувства, которыми его заражает искусство. — Искусство есть забава, дающая отдохновение трудящимся людям, т. е. людям, находящимся в нормальных, свойственных всегда всему человечеству, условиях. И потому художник должен иметь в виду всегда всю массу трудящихся людей, т. е. всё человечество за малыми исключениями, а не некоторых праздных людей, составляющих исключение и самые чувства которых могут быть <совершенно другие, чем те, которые могут быть вызваны в душе зрителя или слушателя, и средства, необходимые для этого, совершенно различны. Так, например, в поэтическом или живописном искусстве,> если он будет иметь в виду трудящихся людей, т. е. всё человечество, то содержание его произведения будет одно, если же он будет иметь в виду исключительное меньшинство — оно будет совсем другое. В первом случае, если мы возьмем примеры из области живописи или поэзии, содержание его произведения будет описание страданий и радостей при борьбе с трудностями работы, описание чувства страдания и наслаждения при оценке произведения своего труда, описание и чувства страдания и наслаждения при утолении жажды, голода, сна, описание чувств, вызываемых опасностями и избавлением от них, чувства страдания и наслаждения от семейных горестей и радостей, от общения с животными, от разлуки с родиной и возвращением к ней. Описание чувств страдания и наслаждения от лишения богатства и приобретения его и т. п., как это мы видим во всей народной поэзии, от истории Иосифа Прекрасного и Гомера до тех редких произведений искусств нового времени, которые удовлетворяют требованиям.

Если же художник будет иметь в виду нетрудящееся меньшинство, то содержанием его художественных произведений будут различные многосложные описания различных чувств, испытываемых друг к другу людей, удалившихся от естественной жизни, из которых главным будет полая любовь во всех ее возможных видах, как оно и есть теперь, за малыми исключениями, во всех наших романах, поэмах, драмах, операх, музыкальных произведениях. Между тем, как предмет этот — полая любовь для большого большинства трудящегося народа представляется малоинтересным, а главное, освещается совершенно с другой стороны, рассматривается не как высшее наслаждение, а как бедственное наваждение. Так что описание любви, которое для меньшинства праздных людей представляется предметом искусства и заражает зрителя или слушателя, для большинства трудящегося народа представляется пакостью, возбуждающей только отвращение.

Итак, искусство для того, чтобы быть истинным и серьезным, нужным людям искусством, должно иметь в виду не исключительных, праздных людей меньшинства, а всю трудящуюся массу народа. От этого зависит содержание искусства.

Для того же, чтобы по форме искусство удовлетворяло своему назначению, оно должно быть понятно наибольшему числу людей. Чем большее число людей может быть заражено искусством, тем оно выше и тем оно больше искусство.

Для того же, чтобы оно действовало на наибольшее число людей, нужно два условия:

Первое и главное, чтобы оно выражало не чувства людей, стоящих в исключительных условиях, а, напротив, такие чувства, которые свойственны всем людям. Чувства же, свойственные всем людям, суть самые высокие чувства. Чем выше чувства людей — любовь божеская — тем они общее всем людям и наоборот.

Другое условие это ясность и простота — то самое, что достигается наибольшим трудом и что делает произведение наиболее доступным наибольшему числу людей.

Так что совершенство искусства, во 1-х, в всё большем и большем возвышении содержания, достижении того, которое доступно всем людям, и 2-е, такая передача его, которая была *(бы)* свободна от всего лишнего, т. е. была бы как можно более ясна и проста.

Искусство будет искусством только тогда, когда оно вызывает заражение чувством зрителей, слушателей.

Будет же оно хорошо и высоко тогда, когда оно будет вызывать общие людям чувства и способом самым простым и коротким. Будет оно дурно, когда оно будет вызывать чувства исключительные и способом сложным, длинным и утонченным.

Чем больше будет приближаться искусство к первому — тем оно будет выше, чем ближе к 2-му — тем хуже.

Л. Толстой.

В А Р И А Н Т Ы

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА

* № 1 (рук. № 1).

Кажется, в 1881 году Тургенев, разобравшись вещами, достал французскую книжечку под заглавием «La maison Tellier»¹ и дал мне.

«Прочтите какнибудь», — сказал он как будто небрежно, точно так же, как он в прошлый раз дал мне книжку «Русского Богатства» с статьей Гаршина с историей деньщика. Очевидно, он не хотел ни в ту, ни в другую сторону повлиять на меня.

«Это молодой французский писатель. И посмотрите — недурно». «Он вас знает и очень ценит», — прибавил он, как бы желая задобрить меня. «Он, с одной стороны, напоминает мне Дружинина: та же слабость к женщинам, к...» И он стал мне рассказывать самые невероятные доказательства этой слабости и той важности, которую приписывал ей Мопассан. «И такой прекрасный человек, прекрасный сын, прекрасный друг, un homme d'un commerce sûr,² хорошего дворянского рода и вместе с тем имеет сношения с рабочими, руководит, помогает им».

Может быть, что я ошибаюсь в передаче слов Тургенева. Но я хорошо помню, что я так, как описываю, понял его, и на основании этого во мне сложилось определенное, хотя и смешанное отношение к личности автора: гадливость к той стороне, про которую Тургенев рассказывал невероятные вещи, и уважение, и сочувствие ко второй стороне личности: верного сына, друга и сторонника рабочих.

Время это, 1881 год, было для меня самым горячим временем разочарования в том, что в нашем мире признается искусством. Мне совершенно было ясно, что то, [что] у нас считается искусством вообще, есть произведения праздности и роскоши исключительно, ненормально, живущего класса богачей и так же мало может претендовать на значение искусства вообще, как неудоб-

¹ [«Дом Теллье»]

² [человек, на которого можно положиться,]

ные модные костюмы щеголей и щеголих на значение народной одежды. И потому в то время меня совершенно не интересовали такие произведения, как то, которое мне рекомендовал Тургенев. Но, чтобы сделать ему удовольствие, я прочел книжечку.

Рассказы мне понравились. Но в последнее время так работалась техника писать как стихи, так и художественные рассказы, так верно стали уметь все хорошо описывать, что я не приписал рассказам никакого значения, тем более что сюжеты были такие ничтожные. Стоило ли подтрунивать над мешанами, отпами семейств, не знающими, что делать с своими вечерами, когда уехали девицы, у которых они собирались, и над аббатом, делающим усилия красноречия для этих же девиц; но невольно улыбался вместе с автором во время всего рассказа.

И становясь на свою прежнюю, на обычную точку зрения, я видел, что Мопасан — то, что называется талантом, то-есть человек, у которого есть своя одна особенная точка зрения на предметы, вследствие чего весь предмет освещается одним и тем же интересным, в этом случае добродушно комическим светом. Подробности все были верны, не было лишних, и весь тон был, несмотря на грязь самого предмета, благородный.

Кроме того, в мирозерцании автора была очевидная ненормальность. Несмотря на то, что приписывание чувственной, грубой любви первенствующего значения в жизни есть общая особенность всех французских романов и повестей, в Мопасане эта черта доходила до уродливости и вместе с рассказами Тургенева о вкусах автора вызывала во мне, особенно при моем тогдашнем настроении, если не отвращение, то совершенное равнодушие. И потому Мопасан с его повестями был мне мало интересен. Мало ли талантов, не знающих, к чему приложить их. И я сказал Тургеневу: «Да, недурно». И так и забыл про Мопасана.

Кажется, что после этого первое, что попало мне из писаний Мопасана, была «Une vie»,¹ которую мне кто-то рекомендовал и советовал прочесть. Эта книга с первых глав своих захватила меня сначала одним своим художественным мастерством. Описание путешествия под дождем, толстая баронеса, ее милый муж и дочка — всё это привлекало к себе. Автор заражал своей симпатией ко всему этому, своей строгой правдивостью ко всему тому, что нарушает счастье этих людей. Роман был прекрасный, он даже был содержателен, описывая бессознательную жестокость чувственности.

Но были страшно режущие фальшивые ноты, вытекающие из обычной французской и в особенности Мопасана нечистой точки зрения на женщин, как например: подробное описание кожи молодой девушки, только что вышедшей из Sacré Coeur,²

¹ [«Жизнь»,]

² [Сакре-Кёр (монастырь),]

уничтожавшее все труды автора на то, чтобы выставить ее чистым, невинным существом. Невозможные и ненужные подробности о том, как по совету аббата она стала вновь матерью, разрушающие всё обаяние чистоты этой женщины и невольно вводящие автора в неправду в утверждении того, что она отдалась мужу только для того, чтобы быть матерью. Весь мелодраматический конец с домиком, повергнутым в море.

Но несмотря [на] эти пятна, роман не только был прекрасный, но из-за него виднелся не грациозный шутник, а серьезно, глубоко глядящий в жизнь человек, любящий и недоумевающий перед бессмысленным и, главное, тем самым чувственным злом жизни, которое, по его же понятию, занимало $\frac{3}{4}$ интересов всей жизни.

После этого романа я стал уже читать всё, что мне попадалось, подписанное Мопасаном. Беспреданно стали появляться рассказы, романы даже. Все, за исключением плохих рассказов, с мастерством написанных, но очевидно только для того, чтобы отделаться от назойливого редактора или получать деньги, были хороши, но ни один не имел простоты и серьезности «Une vie» (я говорю, за исключением конца).

«*Bel ami*»¹ — прекрасно по силе иронии и опять того же недоумения перед бессмыслицей жизни и суждений людей о людях, но еще хуже, чем «Une vie», загрязнено, загажено гнусными подробностями, в которых se plait² автор: седые любовницы, мать и дочь — любовницы одного и того же негодяя и мно. другое.

«*Pierre et Jean*»³ — прекрасно, глубоко, трогательно так же, как и «*Fort comme la mort*»,⁴ но как бы приписано как нечто особенно чувствительное, и опять всё основано на непонятном не французам, нравах мужей, живущих втроем с женами и любовниками.

Фактически всё это натурально, но для не французов не только непонятно, каким образом всегда все мужья со времени Мольера в дураках и обмануты и, главное, ridicules,⁵ а все любовники, которые в конце концов женятся и делаются мужьями, не только не ridicules, но героичны, и каким образом все женщины распутны, а все матери святые.

И потому, если всё это фактически натурально, психологически это всё совершенно фальшиво. И в этих прекрасных по художественности романах Мопасан отдает дань своему времени и своей среде.

¹ {«Милый друг»}

² {находит удовольствие}

³ {«Пьер и Жан»}

⁴ {«Сильна как смерть»,}

⁵ {смешные,}

В «Notre soeur»¹ эта слабость доходит уже до последней степени, и весь роман этот уже не только по содержанию, но и по форме ниже всякой критики. Описывается пресыщенный, праздный развратник, который не знает, чего ему нужно, и который не может представлять ни с какой стороны ни для кого никакого интереса и только отвратителен. К сожалению, автор как бы живет вместе с этим развратником и чувствует его жалкие чувства и его жалкие мысли.

После этого романа Мопасан сходит с ума. Если бы судить об авторе только по его романам от «Une vie» до «Notre soeur», то постоянная деградация и распространение того канцера, который только показывается в его первом романе и съедает его в последнем, было бы совершенно очевидно.

В первом романе только неосторожные, невоздержанные описания кожи, подробностей приобретения второго ребенка, как пятна, нарушают стройность и значительность глубоко, серьезно, любовно и прочувствованно поставленного вопроса: за что? зачем? Автор ненавидит неразумность и нелюбовность, жестокость жизни, хочет разума и любви в жизни, требует их и негодует перед отсутствием их.

Вопрос в первом романе стоит так. Вот человеческое существо, доброе, умное, милое, готовое на всё хорошее, и вот из-за чего-то, из-за зверских инстинктов оно не то что гибнет, а бесцельно увядает, ничего не дав миру. Автор ставит так вопрос и как будто не дает ответа. Но весь роман его, все чувства сострадания к ней и отрипания к тому, что погубило ее, уже служит ответом на его вопрос. Если есть один человек, который понял ее страданье и высказал его, то уже оно искуплено, как говорит Иов своим друзьям, когда они говорили, что никто не узнает об его страдании. Узнал, понял страданье, и оно искуплено. Таков первый роман, несмотря на пятнушки чувственности, грязью ложающиеся кое-где на всю картину.

Но в следующем романе «Bel ami» пятнушки уже заливают большие места всей картины, имеющие целью уже не вопрос, — за что страданье достойному, а вопрос, — за что блага и слава земные недостойному. В следующем, «Pierre et Jean», уже мотив есть пятно, в следующем, «Fort comme la mort», несмотря на всю поэзию любви в зародыше к дочери любовницы, уж интерес в самой разрисовке пятна. В последнем романе одна грязь и нет уже ничего общечеловеческого.

Если бы автор оставил только эти романы, то он бы был только воспоминанием, чем он был, начиная, и указанием того, чем бы он мог быть. Но, к счастью, он оставил, кроме романов, еще целый ряд мелких рассказов и замечательную, лучшую его книгу «Sur l'eau».²

¹ «Наше сердце»

² «На воде».

Страшный, трагический душевный процесс, происходивший в авторе, написан неизгладимыми чертами в этих мелких рассказах его и в этой прелестной книге «Sur l'eau».

Человеку задана задача: нужно решить ее для того, чтобы что-нибудь делать для того, чтобы жить небесно бессмысленно. И вдруг человек этот, вместо того, чтобы решать задачу, начинает делать вид, что он знает твердо, что задача эта неразрешима, что только ограниченные, тупые люди могут решать ее, а мы, люди высшего разбора, видим всю неразрешимость задачи и в этом наше превосходство, в этом и поэтичность и высшая культурность. Стараться понять эту задачу есть некоторое мещанство, ridicule. Мы всё знаем, всю мудрость человеческую прошли, посмотрите, нет ничего нам неизвестного, а потому мы-то уже верно знаем, что задача неразрешима.

В роде того, как если бы, например, на задачу (есть такая хорошенькая задача), как измерить глубину реки по камышу, на известную высоту торчащему из воды, кто-нибудь дурно, глупо ответил бы, что это решается отношением части камыша вне воды к той, которая в воде, и мы бы из этого заключили, что решения нет и что отношение тут не при чем, и искали бы решения везде, только не в отношении. Тогда как решение в этом самом отношении, только оно не так выражено. Точно так же решение вопроса жизни ясно, несомненно дано христианством, но это решение запутано церковью, и не принимая решения христианского, очевидно, не может быть никакого.¹

Вот это-то модное щеголяние знанием всего, что не нужно, и незнанием того единого, что нужно, и составляет основной да и единственный догмат веры культурного и особенного литературно-художественного большинства, и этому-то заблуждению поддался Мопсан и ему-то и служил сначала. Но талант его — художественная пронизательность стали выводить его из этого заблуждения: он всё чаще и чаще стал спрашивать себя, зачем же я, зачем всё?

Он сошел с ума, и врачи, вероятно, нашли, то-есть уверяли себя и других, что нашли физическую причину этого. Но духовная причина ведь ясна, как день. Человек видит, что всё должно быть разумно и добро и всё безумно и зло. Хорошо тупому человеку. Он проживет всю жизнь и не сведет двух концов, противоречащих друг другу. Но в том-то и сила поэта, что он видит без опыта, видит духовным опытом.

Воспитанный и выросший в том заблуждении, что любовь, плотская любовь есть высшее благо человека, он направляет всю силу своего пронизывающего предметы света таланта на освещение со всех сторон этого явления. И едва ли был когда-нибудь писатель, который до такой ясности и точности показал

¹ *Со слов:* В роде того как и до знака сноски в подлиннике обведено чертой с пометой: пр[опустить].

все не столько радостные, сколько ужасные стороны этого явления. Чем больше он изучал его, тем больше соскакивали с него прикрывавшие его покровы, и остались только ужасные его последствия и еще более ужасная его сущность. Прочтите его сына-идиота, ночь с дочерью, моряка с сестрой. Даже средство развода, «La petite Roque».¹ Англичанку, свадьба в «Sur l'eau» и последнее выражение всего: «Un cas de divorce». ² Всё это один обман, отвращение. То самое, что говорил Марк Аврелий, придумывая средства разрушить в представлении привлекательность этого греха. Такой вывод о том, что называют любовью. Но не это одно поражает его. Его мучает всё больше и больше неразумие мира. «Un fou», ³ «Hogla», ⁴ наследство, святые куклы и о войне [в] «Sur l'eau». Но мало и этого. Ему мало того, что он мучается неразумностью мира, он мучается нелюбовностью, разьединенностью его. И я не знаю более сильного крика сердца, как тот, ⁵ который слышится в «Solitude». ⁶

Судя по мелким рассказам его, он медленно, но твердо шел к познанию той лжи, в которой он жил, и уже были намеки на возможность освобождения от нее.

Он был истинный художник, он не придумывал сюжетов своих рассказов, а он жил, всё глубже и глубже проникая в смысл жизни, в требования от нее и в несоответствие с этими требованиями ее действительности и всё яснее и яснее высказывая то, что он переживал.

Хорошо, когда мирозерцание художника таково, что ему есть что сказать людям, как, например, такое мирозерцание было у, говоря о писателях нашего века, как у Дикенза, V. Hugo. Но если и нет еще этого мирозерцания, то художественный дар проникать в сущность соотношений предметов приводит к такому особенному, новому и поучительному для людей мирозерцанию. И это самое совершалось в Мопасане.

Трагизм жизни, произведений и гибели Мопасана в том, что, находясь в самой ужасной по своей уродливости и безыраственности среде, он силою своего таланта, того необыкновенного света, который был в нем, выбивался из мировоззрения этой среды, был уже близок к освобождению, дышал уже воздухом свободы, но, истратив на эту борьбу последние силы, не будучи в силах сделать одного последнего усилия, погиб, не освободившись.

Трагизм этой гибели в том, в чем он и теперь продолжает быть для большинства так называемых культурных людей нашего времени. Люди живут миллионы, 1500 миллионов живут и

¹ [«Маленькая Рок».]

² [«Развод».]

³ [«Сумасшедший».]

⁴ [«Орля».]

⁵ В подлиннике: то

⁶ [«Одиночество».]

жили. Все всегда находили смысл в жизни, объясненный им передовыми, свыше ¹ одаренными людьми, пророками, как их называют, смысл, соответствующий времени. В последнее время смысл этот объяснен христианством, просто, ясно, несомненно и радостно, как то доказывает жизнь всех тех, которые усвоили его.

Но вот явились люди, перетолковавшие этот смысл так, что он стал бессмыслицей, и люди, не имея объяснения жизни, стали жить, как попало, предаваясь одним похотям и преимущественно самой сильной из них половой чувственностью. И люди жили и живут поколениями в этом заблудшем положении.

Тупым, животным людям хорошо. Они проживают век, валяясь в своей грязи и не усумнившись ни разу, или на минуту усумнившись в истине своего положения и тотчас же успокаиваясь.

Но есть другие, и их много, сильнее же всех из них те, которые одарены чуткостью художника, есть люди, поразительным образцом которых был Мопасан, которые не могут удовлетвориться этим, видят нелепость, ужас своего положения и ищут выхода везде, только не там, где он есть, твердо убежденные, что христианство — это католицизм, куклы святых, дичь суеверия. Вроде того, как если бы люди, жаждущие в пустыне, искали бы воды везде, но только не около тех людей, которые, стоя над ключом, осквернили его и предлагают вонючую грязь, вместо воды, которая не переставая течет там позади этой грязи.

Спасение и объяснение только там, где людям кажется, что его не может быть, и они мечтают, то притворяются, что они гордятся своим незнанием, что незнание смысла жизни (скептицизм элегантный) есть достоинство, то притворяясь, что они верят в то, во что им предлагают верить. Но людям сильным, искренним, каков был Мопасан, этого мало. Такие люди бьются, пока могут, а нехватает силы, сходят с ума, стреляются, умирают.

Но в этом процессе освобождения этот сильный ум и горячее сердце далеко ушли, и если мы только поймем его, станем на то место, до которого он добился, и начнем с этого уже места, ² нам уже мало останется работы. Будем же благодарны тому, что сделал для всех нас этот сильный и благородный человек.

Л. Т.

* № 2 (рук. № 8).

Мопасан родился в 1850 г. во Франции и воспитался в Париже и под руководством Флобера в 1860, 70 и 80 годах. Едва ли можно найти среду более пагубную для развития ³ истинного

¹ В подлиннике: выше

² В подлиннике: место

³ Зачеркнуто: таланта

художника, чем та, в которой он развивался. Было всё, что может извратить и ложно направить, и погубить талант, но ¹ ничего из того, что могло бы поддержать и направить его.

Он родился и воспитался в той среде, где царствует теория искусства, выраженная им самим в предисловии к ² «P[ierre] et J[ean]».

История жизни и литературная деятельность Мопасана есть история этой борьбы, этой гибели человека и торжества таланта, и ее-то мне хотелось бы разъяснить и на нее указать читателю в лучших, избранных вещах его.

Существует, чтобы не употребить другого более точного, но, может быть, обидного эпитета, удивительная теория искусства, по которой для того, чтобы изучить художника, надо изучить среду его, или что всякое произведение искусства есть произведение среды и времени. Теория эта подобна тому рассуждению, которое сделал бы человек, глядя на мутную воду, текущую из-под ног столпившегося у ключа стада, что вода эта есть произведение топтания стада.

Произведение искусства только тогда истинное произведение, когда оно выражает не случайные, временные явления и интересы жизни, а общечеловеческие и вечные.

И художник, поэт есть только тот, кто с новой стороны освещает вечные, общечеловеческие явления жизни. И в произведении искусства важно не всё то, что носит в себе характер места и времени, а то, что свободно от этого. Точно так же, как в воде, текущей из ключа, важна не грязь, которую патаптали около него, а то, что несет эту грязь. Несомненно, что всякая вода будет нести в себе следы того, что ей встречалось на пути ее течения; но исследование всего того, что она несет в себе, не даст ни малейшего понятия (об источнике) о свойствах самого источника.

Мопасан родился в Париже в 1850 году. ³ Препятствия для проявления того дарования, которое было в нем, состояли: была та ужасающая, доведенная до последней степени развращенности среда, в которой он воспитался, и уточненные, сложные, под видом теорий искусства, приспособленные оправдания этой развращенности.

По тому, что мне рассказывали про сознательную развращенность Мопасана, ⁴ про его лекции о разврате (рассказывал мне Тургенев), про его поступки и рассказы и в особенности по его сочинениям, — стоит вспомнить только «Une partie de sam-

¹ *Зачеркнуто:* талант был огромный, и человек, обладавший этим талантом, погиб самым ужасным образом; но талант все-таки пробил ту грязную массу, которая душила его, выбился на свет во многих местах блестящими, сильными струями и дал людям, хотя и не всё то, что он мог бы дать при других условиях, но многое важное и нужное людям.

² *В подлиннике:* в

³ *Зач.:* в условиях самых пагубных.

⁴ *Зач.:* невероятный рассказ Тургенева

pagne», ¹ «Yvette», ² «Un père» ³ и др.; он был по отношению полового вопроса совершенно дикий человек, смотревший на женщину (как зулус) только как на предмет наслаждений, un instrument de plaisir, в роде того, как лет 70 тому назад смотрели на женщин самые грубые наши гусары или помещики, но с тою только разницей и к невыгоде Мопасана, что те не придавали этому наслаждению особенного, исключительного значения, а предавались ему наравне с пьянством, обжорством, буйством; Мопасан же, как и вся та среда, в которой он жил, придавал этому наслаждению первое, главное значение в жизни. Еще тем отличались грубые гусары и помещики, предававшиеся разврату, от Мопасана, что те все-таки в глубине души знали, что они, предаваясь своим оргиям, делают дела хотя и веселые, но пустые. Мопасан же, предаваясь своему исключительному пороку, очевидно, по царствующей в его мире теории, считал это дело самым хорошим и важным, соединяя его с тем, что в этом же мире, пользуясь большим уважением людей, называется искусством. В предисловии к одному из лучших своих романов «Pierre et Jean», в котором есть много метких и тонких замечаний о технике искусства, но которое поразительно по той путанице понятий об искусстве, которая вообще царствует в французском обществе, Мопасан говорит... ⁴

* № 3 (рук. № 4).

По первому же рассказу «Maison Tellier», несмотря на грязь содержания, я не мог не увидеть в авторе одного из главных признаков того, что называется талантом, ⁵ т. е. того особенного дара видеть предметы не только так, как их видят все, а с новой, своей особенной точки зрения, и поэтому видеть в них то, чего другие не видели.

Этот дар, эта пронизательность зрения, или возвышение над предметом, при котором видны новые стороны его, составляет, по моему мнению, сущность того дара, который называется художеств[ом] или творчеством. И дар этот не надо смешивать с оригинальностью.

Оригинальность есть нечто случайно-особенное и новое, но художественный или поэтический дар есть свойство видеть в предметах то, что есть в них, но чего [ни]кто еще не видел.

¹ [«Загородная прогулка»,]

² [«Иветта»,]

³ [«Отец» — рассказ из сборника «Contes du jour de la nuit» («Сказки дня и ночи».)]

⁴ Продолжение не сохранилось.

⁵ Зачеркнуто: Все подробности были верны, не было лишних, тон легкого комизма был выдержан прекрасно от начала до конца, в описаниях было чувство меры — главный внешний признак таланта, и было что-то новое, особенное в отношении автора к своему предмету, что и составляет, по моему, главный внутренний признак того, что называется талантом.

И такой дар, называемый талантом, я тотчас же заметил в Мопасане по рассказам этого первого томика.

Кроме этого дара названы, *(творчества)*, которая составляет сущность художественного произведения и без которой нет художественного произведения, а есть только подделка под него, ценность художественного произведения определяется, по моему мнению, тремя условиями: степенью важности и качеством содержания, искренностью автора, т. е. любовью к тому, что он описывает, и красотой формы.

В этих рассказах Мопасана, начиная с конца, я увидел очень высокой степени красоту формы, достигшую после еще высшей степени и дошедшей до редкого совершенства. Ясность, простота, благородство языка, верность, красота подробностей, чувство меры в них, — всем этим обладал автор. Искренность, составляющая самое важное из трех условий, была тоже налицо. Автор очевидно любил то, что он описывал, и когда он описывал не гадкое, как, например, ночь на лодке в статье «Sur l'eau», он достигал высокой степени совершенства. Но, судя по этой книжечке рассказов, первое условие — содержание рассказов, было не только ничтожное, но часто прямо отвратительное. Судя по этой книжечке, я убедился, что Мопасан был человек с талантом.

* № 4 (рук. № 3).

Не понравилось же мне вообще во всей этой книжечке¹ извращенность нравственного чувства автора, вследствие которого половые отношения представлялись ему, очевидно, центральным интересом жизни, царствующими над всеми другими и всем управляющими, но ничем не управляемыми.²

Кроме того, видно было, что автор приписывает некоторым уродливым, исключительным явлениям жизни, таким, в частности которых прожили и проживут 0,99999... рода человеческого, за что-то очень важное и интересное, как это видно было в рассказе «La femme de Paul».³ Рассказ же «Une partie de sampragne» был прямо отвратителен не только своею грязью, но и тою ужасающею тупостью нравственного чувства, которую едва ли можно встретить в обществе зулусов.

* № 5 (рук. № 2).

Тут же, в этом же томике, был рассказ «Histoire d'une fille de ferme»,⁴ который Тургенев особенно рекомендовал мне. Но этот рассказ не понравился мне. Тут было очевидно, что

¹ [«La maison Tellier».]

² *Зачеркнуто:* Очевидно было, что автор, считающий самым важным и интересным явлением жизни то, что для всякого нравственно здорового человека составляет *(представляется)*

³ [«Подруга Поля».]

⁴ [«История одной батрачки».]

автор взялся за предмет, который он не знает, потому что не любит жизнь рабочего народа, и о котором судит легкомысленно, презрительно, представляя себе жизнь неизвестного ему мира слишком грубо и прямолинейно. Не понравилось в этом рассказе и то, что автор очевидно se plait в почти порнографических подробностях.

«La femme de Paul» и в особенности «Une partie de campagne» были ужасно гадки своим грубым цинизмом и тем нравственным не только индифферентизмом, но <ужасной нравственной> извращенностью, вследствие которой автор, очевидно, был всё время и всей душой на стороне двух катавшихся в лодке шалопаев и совершенно игнорировал всё то, что должны были почувствовать соблазненные ими мать и дочь, отец и молодой человек. Рассказ этот вдвойне отвратителен: и своей грязью и своей какой-то дикой, зулусской безнравственностью.

Так это было гадко, что я и не заметил тогда недурной рассказ «Le rara de Simon» и превосходный по описанию ночи рассказ «Sur l'eau», испорченный ненужным концом <мелодрам[атическим]> утопленницы. Ни на чем столько, как на этом рассказе, не видно было, по удивительном, небывавшем в фр[анцузской] литературе, прелестном описании ночи, что Мопасан сильный и большой талант.

* № 6 (рук. № 4).

Первое, что после этого попало мне из писаний Мопасана, была «Une vie», которую мне кто-то посоветовал прочесть. Эта книга очень понравилась мне и заставила переменить мнение о Мопасане. Тут в почти равной степени соединялись все три условия художественного произведения.

Тут уже были не шутки над людьми, не знающими, где проводить вечера, кроме как в maison Tellier, и не описание различных распутников и распутниц, только для удовольствия описывать их, тут описывалась та самая сторона жизни половых отношений, которая все-таки представлялась центральной уже не с точки зрения ее привлекательности, а совершенно с другой стороны, со стороны тех бедствий и страданий, которые она принесла невинной, готовой на всё прекрасное, милой женщине.

* № 7 (рук. № 5).

Несмотря на фальшивые ноты, попадающиеся в романе¹ и вытекающие из ложной точки зрения автора на женщин вообще, как, например, подробное описание кожи молодой девушки, или невозможные и ненужные подробности о том, как, по совету аббата, оставленная жена стала вновь матерью, подробности, разрушающие всё обаяние чистоты героини; несмотря также на

¹ [«Une vie»]

мелодраматическую и неестественную историю мести оскорбленного мужа, несмотря на эти пятна, роман не только показался мне прекрасным, но я увидел из-за него уже не талантливого болтуна и шутника, каким он представлялся по первой книжечке,¹ а серьезного, глубоко глядящего в жизнь человека, недоумевающего перед бессмысленным злом ее, вытекающим преимущественно из той самой грубой чувственности, которой автор придавал такое несвойственное ей место в жизни.

Тот дар провидения, которым был наделен автор, заставил его увидеть в чувственности, несмотря на то, что он поклонялся ей, те мучительные и губительные свойства ее, которые служат не только источником страданий, но и принижают человеческое существо.

№ 8 (рук. № 4).

Этим 3-м романом² кончается выражение задушевных мыслей и чувств автора (я не говорю теперь о мелких рассказах, о них после, я говорю о романах).

Следующие романы: «Pierre et Jean», «Fort comme la mort» и «Notre soeur», уже не суть выражения отношения автора к жизни, а суть вызванные случайными событиями жизни, выдуманные истории, такие, какие кажутся наиболее трогательными и интересными автору.

〈Я думаю, что не ошибусь, сказав, что〉 С этого же времени, с «Bel ami», одновременно падает нравственное содержание романов Мопасана и устанавливается его репутация модного автора, и он подвергается тому ужасному в наше время соблазну, которому подвергается всякий известный писатель, тем более такой привлекательный, как Мопасан.

С одной стороны, успех первых романов, похвалы газетные, лесть общества, в особенности женщин, с другой, всё более и более увеличивающиеся размеры вознаграждений, 〈доходящих до баснословных цифр〉 а, с третьей, назойливость редакторов, перебивающих друг друга, льстящих, упрощающих и не судящих уж о достоинстве, а с восторгом принимающих всё, что подписано раз установившимся в публике именем. Все эти соблазны так велики, что³, очевидно, одурманивают автора. Он поддается им и хотя продолжает по форме так же, иногда еще лучше, отделять свои романы, он пишет уже не потому, что самому нужно уяснить себе, только себе, открывающуюся ему новую сторону жизни, а только потому, что он умеет писать хорошо и люди просят его писать и обещают ему за его писания всякие награды: и деньги, и уважение, и славу.

¹ [«La maison Tellier»,]

² [«Mont-Oriol»]

³ *Зачеркнуто*: очень трудно, в особенности в молодости, устоять против них. И Мопасан, я думаю, много пострадал от этого.

* № 9 (рук. № 2).

Несмотря на то, что трудно найти в какой-либо литературе сцену более трогательную, чем та, в которой мать узнает то, что ее тайна открыта, и признается сыну,¹ в «P[ierre] et J[ean]», эта внутренняя оценка хорошего и дурного еще более пу-тается.

〈Мать очень трогательна, очень жалка; но тот ряд поступков, который привел ее в такое положение, до такой степени безнравственен, что как только она рассказала свою историю, так весь патетизм положения тотчас же разрушается.〉

В «P[ierre] et J[ean]», несмотря на прекрасную сцену признания матери сыну, путаница нравств[енных] понятий становится еще больше, в «F[ort] c[omme] la mort» и в «N[otre] c[oeur]» доходит до последней степени. Как мы ни привыкли читать во французских романах о том, как семья живет втроем и всегда есть любовник, про которого все знают, кроме мужа, мы верим на слово этим показаниям всех фр[анцузских] романов и интересуемся теми трагическими положениями, которые вытекают из этого. Но когда весь сюжет состоит в том, как обмануть и жену и мужа, и как бы еще обмануть и дочь, как это в «F[ort] c[omme] la mort», 〈или как это в «N[otre] c[oeur]», где описывается простая животная распущенность перекормленного самца и самки〉 и автор хочет вызвать наше сочувствие к этому, мы невольно возмущаемся и даже не верим, чтобы это б[ыла] правда.

* № 10 (рук. № 2).

〈У меня есть близкий друг — только читатель, и потому тем более тонкий и чуткий критик. Когда у нас после 60 года поднялась обличительная литература и за нее взялись самые бездарные писатели, мой друг говорил, что он любит читать обличителей, потому что они очень хорошо обличают самих себя: читая их, я узнаю не то, что они описывают, а их самих, совершенно новые и очень забавные типы.〉

Во всяком писателе — истинном писателе, художнике, как бы он ни заслонял себя своими лицами, он всегда будет виден из-за них; будет видно, что он любит, что не любит, что считает делом первой важности и что неважным. И это распределение зна-

¹ *Зачеркнуто*: Если бы судить Мопасана по одним его романам, то «P[ierre] et J[ean]», по моему, есть зенит его творчества, всё идущее после этого слабее и слабее. В «Une vie», в «Bel ami», в «Mont-Oriol» и в особенности в [«Pierre et Jean»?] весь чувственный разврат, который признается невольно автором самым главным двигателем и самым большим благом в жизни, разврат этот все-таки подчинен другим высшим вопросам жизни. Но в «F[ort] comme la mort» и тем более в «Notre coeur» этот разврат делается уже одним главным, единственным интересом, и потому эти романы — даже и «Fort comme la mort», несмотря на поэтичность этого повторения любви, — прямо отвратительны.

чений различных сторон жизни всегда видно в каждом писателе, и чем больше он художник, тем оно виднее, несмотря на все его старания быть объективным.

От этого это поразительно видно на Мопасане, старавшемся¹ быть объективным и высказавшем свои взгляды на это в предисловии к «Pierre et Jean».

В этом очень умном предисловии, содержащем много метких замечаний об искусстве,² из которых особенно справедливо то, в котором он говорит, почему художник правее, когда он в действии показывает чувства своих лиц, чем когда он³ анализирует эти чувства; смотри как прелестную иллюстрацию — это рассказ (вписать заглавие того, где она была его в карете). В предисловии этом, предназначенном, как мне [?] кажется, преимущественно для опровержения некотор[ых] казавшихся ему крайними теориями своих сотоварищей и современников, утверждавших, что нужно: Rien que la vérité et toute la vérité,⁴ он говорит (XIV стр.): Для того, чтобы произвести на читателя то действие, которое ему нужно, т. е. ощущение (эмоцию) простой действительности, и высвободить из нее то артистическое поучение, которое ему нужно, т. е. *откровение того, что такое в действительности современный человек*, он должен употреблять только факты несомненной и постоянной достоверности, и для этого избирать эти факты, смотря по важности для его цели. Но говорит ли — rien que la vérité et toute la vérité, — или избирает факты, имеющие целью *показать действительного современного человека*, автор непременно будет делать это, потому что он считает более или менее важным в жизни и этим самым покажет себя, если он точно художник. И это самое случается с Мопасаном, он хочет описать современного человека и описывает себя — уродливо развращенного человека.)

* № 11 (рук. № 3).

Люди вообще никогда не жили без объяснения смысла проживаемой ими жизни...

Для людей нашего времени и мира смысл этот объяснен христианством просто, ясно, несомненно и радостно, как то доказывает жизнь всех тех, которые признали этот смысл и следуют тому руководству жизни, которое вытекает из этого смысла.

Но вот явились люди, перетолковавшие этот смысл так, что он стал бессмыслицей, (и люди, в особенности те, которые были свободны от нужды и потому необходимости подчиняться естественным законам жизни, не имея объяснения жизни, стали

¹ В подлиннике: старавшемуся

² Зачеркнуто: относительно цели автора-романиста

³ В подлиннике: она

⁴ [Ничего кроме правды и только правду,]

жить, как попало, предаваясь одним похотям и преимущественно самой сильной из них — половой чувственности, так это произошло в более грубой форме на Востоке, в Турции, в Персии и также в высших классах Европейских народов, в особенности французского).

И люди жили и живут поколениями в этом заблудшем положении, прикрывая его различными теориями, сочиненными не для того, чтобы узнать истину, а для того, чтобы скрыть ее.

Основы всех этих теорий в одном: в понятии красоты, понятии, составлявшем нечто высшее, доступное человеку во времена греков, но теперь уже давно пережитое человечеством и замененное понятием нравственного добра, стоящего теперь идеалом для человечества точно так же, как в старину таким идеалом стояла красота, и то далеко не у всех народов (так, этого идеала вовсе не было у египтян, индусов), а только у одних греков.

Люди нашего времени, отставшие от него в нравственном смысле и потому¹ не понимающие его идеалов, придумали себе возобновленную от греков теорию прекрасного и под ее покровом коснеют в своем грубом нравственном невежестве, выдавая это невежество за цвет просвещения.

В таком положении находятся большинство людей высших классов. И в этом положении находился Мопасан. В этом трагизм его жизни.

* № 12 (рук. № 11).

В этих рассказах и в «Sur l'eau» он, очевидно, забыл царствующую в его круге и разделяемую им теорию искусства, по которой, как он и говорит это в своем предисловии к «Pierre et Jean», задача художника состоит в том, чтобы faire quelque chose de beau,² а отдавался влечению своей могучей страстно работавшей правдивой души и делал то, что должен делать каждый художник для того, чтобы быть художником: открывать видимые только ему одному новые стороны жизни и уяснять себе их и выражать их.

Существует бесчисленное количество различных теорий искусства и определений «прекрасного», составляющего по царствующему мнению предмет искусства. Но пускай серьезно интересующийся этим предметом человек прочтет какую-нибудь хорошо составленную теорию эстетики немца....., француза Véron³ или прекрасную книжку «Philosophy of the beautiful» Knight'a,⁴ и он [у]видит, какая невообразимая путаница, неясность и неопределенность понятий существует в этом отношении в том, что называется наукой эстетики. Начиная с Платона и до

¹ В подлиннике: потом

² [создавать нечто прекрасное,]

³ [Верон]

⁴ [«Философия прекрасного» Найта,]

Guau¹ каждый писатель по своему определяет искусство, его назначение и его предмет.

* № 13 (рук. № 11).

⟨В предисловии к «P[ierre] et J[ean]» ответы на это самые странные и неопределенные. Рассуждая о том, в чем состоит правдивость художника, т. е. как передать всю правду красоты, Мопасан говорит, что для достижения этого недостаточно копировать действительность, фотографировать. «*Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.*

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et *l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.*

Illusion du beau qui est une convention humaine! Illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.

Какое ребячество, между прочим, говорит он, верить в реальное или действительность, так как каждый из нас имеет свою особенную действительность в своем сердце и в своей мысли, в своих органах: наши различные глаза, наши уши, наше обоняние, наш вкус творят столько же различных истин, сколько есть людей на земле. И наши умы, получающие указания наших органов и различно возбужденные, понимают, исследуют и судят так, как будто каждый из нас принадлежит к особой породе. Каждый из нас, следовательно, составляет себе известную иллюзию мира, иллюзию поэтическую, сентиментальную, веселую, грустную, грязную, мрачную, соответственно своей природе. Так что писатель не имеет другого призвания, как только то, чтобы верно воспроизвести эту иллюзию, пользуясь всеми теми приемами искусства, которые он изучил и которыми может располагать.

Иллюзия прекрасного, которая есть нечто условное; иллюзия безобразного, которая постоянно изменяется; иллюзия правдивого не всегда неизменная; иллюзия подлого, привлекающая столько людей.

Великие художники суть те, которые внушают человечеству их особенную иллюзию.

¹ [Гюйо]

Так что по Мопасану красота есть только иллюзия и иллюзия условная и зависящая от особенности писателя, который может силою своего таланта внушить посредством искусства свою иллюзию другим людям).

* № 14 (рук. № 9).

Но мало того, что в своем суждении о поэзии Мопасан говорит, что хорошо только то, что «beau»,¹ он еще и к этой своей теории подводит скептическую мину. Все теории, говорит он, в сущности только известные точки зрения различных людей. *Chacun se fait une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion... Illusion du beau qui est une convention humaine! Illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.*

Ne nous fâchons donc contre aucune théorie puisque chacune d'elles est simplement l'expression généralisée d'un tempérament qui s'analyse.²

Все теории только иллюзии. И, стало быть, ничего знать нельзя, и всё хорошо, или всё дурно. И остается одно, что сейчас нравится.

Все эти комические рассуждения, если бы последствия их не были так плачевны, суть самые обыкновенные теперь рассуждения французских критиков, и бедный Мопасан жил среди них, был подкуплен ими, потому что нет ничего удобнее их для несения без страдания своих недостатков, — и только, благодаря необычайной силе своего таланта, бессознательно выбивался из них.

Удивительное дело.

* № 15 (рук. № 10).

Тут уже очевидно, что автор запутался. Не стоило бы поднимать этих страшных и запутанных рассуждений, столь обычных во французской литературе, если бы эти рассуждения не

¹ [«прекрасное».]

² [Каждый создает себе иллюзию о мире, иллюзию поэтическую, сентиментальную, радостную, меланхолическую, грязную или зловещую, в зависимости от своей природы. И у писателя нет другого назначения, кроме того, чтобы точно воспроизводить эту иллюзию... Иллюзию прекрасного, которая является человеческой условностью! Иллюзию безобразного, которая является преходящим представлением! Иллюзию правды, никогда не остающуюся незыблемой! Иллюзию низости, привлекательную для столь многих! Великие художники — это те, которые внушают человечеству свою личную иллюзию.]

Не будем же возмущаться ни одной теорией, так как каждая из них — это лишь общее выражение анализирующего себя темперамента.]

были характерной чертой той среды, в которой жил и действовал бедный, высокоодаренный Мопасан.¹

Так что с одной стороны цель искусства произвести *quelque chose de beau*, подразумевая под *beau* как будто что-то абсолютное; с другой же стороны оказывается, что цель искусства есть произведение иллюзии, и самое прекрасное есть только *une convention humaine*, т. е. дело условное, т. е. зависящее от времени и места и того круга людей, в котором производится искусство.

Так что, если мы представим себе кружок людей, какие и бывают, предающихся вместе какому-нибудь искусственному и для всех остальных людей отталкивающему пороку, в роде того, который для женщин описывает Мопасан в «*La femme de Paul*», и среди этих людей человека, который представит им иллюзию их порока в поэзии, живописи или драме, то это будет искусство.

Тут есть, очевидно, противоречие и такая неясность, что не стоило бы и говорить об этом предисловии, если бы это не было отражением тех понятий об искусстве, которые царствовали во время Мопасана и теперь царствуют в литературном художественном мире везде и в особенности в Париже в²

* № 16 (рук. № 9).

Поэт должен делать *quelque chose de beau*. Но в чем должно состоять это *quelque chose de beau*. Этого <нам> не говорит ни Мопасан, ни все те — имя которых легион — писатели, живописцы, музыканты, которые руководствуются этой удобной для совести теорией.

Человек извращен до мозга костей, он одержим всеми самыми гнусными пороками и окружен людьми, точно так же извращенными, как и он. Представим себе таких женщин, как *la femme de Paul*, и таких мужчин, как муж героини в «*Une vie*» (или даже *Paul* в «*Mont-Oriol*»), живущих в кругу таких же людей и для этих людей производящих *quelque chose de beau*. Ведь это «*beau*» будет «*beau*» только для них, а для других отвратительно. <Это самое ведь уж давно случилось с французским искусством и с романом и с живописью — с большою преобладающею частью их.>

* № 17 (рук. № 11).

И вот в этом, по мнению Мопасана, да и огромного количества людей, занятых тем никому не нужным и многим вредным делом, которое называется искусством, в этом состоит задача художника, поэта. Поэт должен делать *quelque chose de beau*. <*Quelque chose de beau* это достигается двумя путями:

¹ Со слов: Не стоило бы и до знака сноски Толстым сбоку обведено чертой с пометкою: пр[опустить].

² Продолжение не сохранилось.

поэтическим вымыслом и реалистическим изображением, которое состоит в том, чтобы, изучая и избирая подробности, изобразить современного человека таким, каким он представляется автору-поэту (стр. XIX). В сущности же по этим теориям выходит, что поэт представляет мир, каким он ему кажется.)

Но что же такое это *quelque chose de beau*? Очевидно, это *quelque chose de beau* будет то, что особенно нравится: для крестьянина-земледельца это будет жирная, ровная земля, для свиновода это будет облитая жиром свинья, для пьяницы — вид, запах и звук даже наливаемого вина, для праздного богатого человека нашего мира — это будет тот предмет, который доставляет наибольшее наслаждение.

* № 18 (рук. № 12).

Достаточно прочесть суждения об этом предмете знаменитого, недавно умершего француза, руководителя молодых поколений, Ренана, чтобы увидеть ту убежденность, с которой во фр[анцузском] обществе проповедывалось и проповедуется это учение. «*Le défaut du christianisme apparait bien ici*»,¹ говорит он в «*Marc Aurèle*»² (выписать «М. А.», 554 и 555 до слов *piétisme exalté*³).

Но мало этого, тот же член академии, знаменитый писатель, учитель людей, историк и ученый, совершенно лишенный всякого драматического таланта, пишет драму «*L'Abesse de Jouarre*»,⁴ в которой иллюстрируется та истина, что половое общение есть нечто высокое и священное, которому самым высоконастроенным, нравственным людям свойственно предаваться накануне верной и неизбежной смерти.

В этом-то кругу людей и понятий, из которых родились «*Fleurs du mal*»⁵ и декадентство, в том кругу, [в] котором всякий религиозный культ заменен культом красоты, самой доступной и заманчивой красоты женщины, всякие теории заменены теорией поблajки своим похотям, (в этом-то кругу выросал и воспитывался талант Мопасана. В этом трагизм его жизни).

* № 19 (рук. № 15).

В предисловии к «*P[ierre] et J[ean]*», заключающем несколько метких замечаний об искусстве, Мопасан говорит, что, по его мнению, задача⁶ искусства и общее значение искусства,⁷

¹ [«Здесь ясно виден недостаток христианства».]

² [«Марк Аврелий»]

³ [восторженным пиетизмом]

⁴ [«Жуарская аббатисса».]

⁵ [«Цветы зла»]

⁶ Зачеркнуто: писателя.

⁷ *Считаем, что в данной рукописи слова: и общее значение искусства Толстым не были зачеркнуты по недосмотру. Были вычеркнуты им в первой корректуре (рук. № 16, эта часть текста в корректуре не сохранилась), потому что во второй корректуре (рук. № 17) этих слов уже нет.*

состоит только в том, чтобы производить прекрасное. Писателю говорят, пишет он: «*Consolez-moi... votre tempérament*». ¹

И вот в этом, по мнению Мопасана да и огромного количества людей, занятых тем никому ненужным и многим вредным делом, которое называется искусством, в этом состоит задача художника, поэта. Поэт должен, по их мнению, делать *quelque chose de beau*. Но что же такое это *quelque chose de beau*?

Прочтите все определения прекрасного, начиная от Сократа и Платона с их *разумными и ясными* определениями прекрасного, как приличного *τὸ πρέπον* и полезного, т. е. нераздельного с добром *το χρησιμόν*, и до немецких определений какого-то прекрасного самого в себе, прекрасного как одного члена мистической, выдуманной Баумгартеном, троицы: истины, красоты и добра, и далее до английского эволюционизма, по которому искусство возникло из игры и красота есть ощущения удовольствия, и до эволюционного мистицизма Гюйо, по которому красота есть *la forme supérieure du sentiment de la vie, en d'autres termes le sentiment ou le pressentiment d'une vie plus riche en intensité et en fécondité expansive, vie non pas seulement conçue ni seulement voulue, mais intérieurement vécue* (красота есть высшая форма чувства жизни, другими словами, чувство или предчувствие жизни более интенсивной и экспансивной, плодотворной, жизни не только постигаемой и желаемой, но внутренне переживаемой). ²

Прочтите все эти туманные, запутанные, противоречащие друг другу и себе определения прекрасного и вы увидите что-то подобное теологическим спорам и определениям, когда люди бьются о том, чтобы не уяснить себе что-либо, а о том, чтобы как-нибудь оправдать известное раз принятое ненужное и неразумное представление.

И такое ненужное и неразумное представление есть красота.

Красота в том значении чего-то объективного, самого по себе существующего, в том значении идеала, к которому свойственно стремиться человечеству, в котором мы понимаем ее, никогда не существовала ни для греческого, ни для какого народа. Понятие это выдуманно нами. Взяли мы его у греков, но придали ему *совсем не то* одностороннее значение, которого оно не имело у них.

Красота *το καλόν* для греков не только включала в себя понятие добра, но было нераздельно с ним. Так и понимали это Сократ, Платон, Аристотель. *Το καλόν* было то высшее благо, которое не то, что мог достигнуть человек, но которое он мог себе представить, это было то, что мы теперь называем идеалом. В те времена и среди народа, очевидно, стоявшего еще низко в нрав-

¹ Данная цитата включена Толстым в статью, стр. 15.

² *L'art et la religion d'après Guyau par Alf. Feuillée, 1889, стр. 26.* Алф. Феллье, Искусство и религия по Гюйо.)

ственном отношении, главная сторона их идеала представлялась им осуществимой в внешней красоте, и потому действительно греки понимали под идеалом и красоту внешнюю. Но и то такое включение красоты в идеал человечества было только у греков.

Народы древности, современники греков, менее чувственные и более чуткие к нравственной стороне жизни, никогда не признавали красоту идеалом. У египтян, например, у которых мы находим высокие произведения искусства, как писец в Лувре, и такие произведения поэзии, как история Иосифа, не приписывалось никакого особенного значения художественной деятельности, и в памятниках их нет никаких рассуждений о прекрасном, как мы его понимаем. Точно то же относится и до евреев. Искусство и красота никогда не ценились у них сами по себе, а служили только средством для вызывания высших этических требований. Еще очевиднее это для индусов, у которых нет даже слова для передачи греческого *καλόν* и которые не понимают даже, что значит красота в нашем смысле: они знают веселое, приятное, величественное, но они не знают, что значит красота в природе и человеческом теле. Даже их богини Зри и Лакшми олицетворяют счастье, но не красоту. (Так говорит Макс Мюллер в письме от 1890 г. к г-ну Уайту.) Точно то же можно сказать и о китайцах и японцах. Все эти народы, те самые, которые оставили все самые живучие религии, служащие до сих пор руководством человечеству, не приписывали, как это и должно было быть, никакого особенного значения красоте, даже не выделяли красоту, как особенное понятие. Только стоявший на более низкой степени нравственного развития и особенно <способный> и чуткий к красоте внешней греческий народ приписал этой ¹ стороне жизни несвойственное ей значение.

И вот это-то значение, приписывавшееся красоте за три тысячи лет полудиким народом, мы теперь, тысячелетние христиане, хотим поставить себе идеалом. Очевидно, что из такой попытки ничего не может выдти, кроме величайшей путаницы понятий. Так оно и есть.

В наше время, когда перед нами ясно и твердо поставлен христианский идеал нравственного добра, не только не совпадающий с красотой, но почти всегда становящийся вразрез с нею, так как красота удовлетворяет благу личности, а идеал нравственного добра требует отречения от личности. Мы всякого рода измышлениями старались, удержав христианский идеал нравственного добра, вместе с ним удержать и прямо противоречащий ему, давно пережитой и ложный, односторонний идеал красоты древних греков. В этом, по моему мнению, причина того страшного столпотворения вавилонского, которое вот уже сколько веков и с особенной очевидностью и бессмысленностью

¹ Зачеркнуто: красоте

теперь совершается над этим ложным понятием красоты, (которую мы теперь стараемся поставить себе в идеал). Происходит та же путаница понятий, которая произошла бы, если бы взрослые люди решили, что играть в лошадки очень важное дело и все силы ума напрягли бы на то, чтобы теоретически оправдать это.

Путаница эта происходит оттого, что в понятии красоты, как мы теперь его употребляем, соединяются два несовместные значения: одно то, что это есть нечто очень важное и возвышенное, — идеал, к которому стремится и должно стремиться человечество, и другое то, что это есть удовольствие, приятность, которую мы лично получаем от некоторых предметов. Первое значение совершенно несовместимо со вторым, потому что приятные ощущения, получаемые нами лично от предметов, не только не содействуют достижению или приближению к идеалу, а, напротив, весьма часто, если не всегда, препятствуют этому.

В сущности то, что в нашем обществе называется красотой, есть ничто иное, как субъективное чувство приятного ощущения, переносимого нами на то действие или предмет, которые производят в нас это ощущение. Так, например, когда линии и формы, и цвета отвечают требованиям нашего глаза и звуки (количество колебаний воздуха) отвечают устройству и требованию нашего уха, мы говорим, что вид или звуки красивы. Точно так же, когда вид предметов возбуждает в нас ожидание удовлетворения наших чувств и предметов¹, мы называем эти предметы красивыми. Мало того, мы сами, не замечая того, называем красивыми те предметы, к которым мы привыкли, или которые напоминают нам, или обещают привычные приятные ощущения.

Правда, что Кант и эстетики одной школы говорят, что всё то, что приятно, всё то, чем можно пользоваться, не есть красота, но зато эволюционисты утверждают, что приятные ощущения вызывают тоже чувство красоты.

Канту нравится форма, но менее нравятся краски, более нравятся архитектурные украшения, чем женщина, и он говорит, что красота есть форма и что всё то, что приятно, чем можно пользоваться, не есть красота. Guau же нравится жизнь, и он говорит, что все жизненные процессы, по его мнению, эстетичны, говорит, что во вкусе молока, когда алчешь и жаждешь, есть красота и есть красота в сознании своей жизни, и еще бóльшая красота в чувстве воспроизведения, и потому в половой любви и в женщине. Так что, строго говоря, понятие красоты по всем определениям может быть вполне заменено понятием полученного или ожидаемого удовольствия.

Лошадиному охотнику нравятся формы лошади, но не нравятся формы коровы, и он признает красоту лошади, а не коровы, и наоборот. Крестьянин-земледелец, всю жизнь пахавший и производивший хлеб, не признает красоту Кавказа и Альпов,

¹ Так в подлиннике.

а признает красоту в ровном и голом черноземном поле. Гастроном признает красоту в соусе, пьяница во вкусе, цвете и даже вкусе вина, табачник в запахе сигары, музыкант в сложном ведении голосов и в хорошо разрешенных диссонансах. То, что кому нравится, то для того и красота. Из этого определения нельзя выйти. Только это определение включает в себя и покрывает все другие.

Если мы все, многие из нас, называем красотой одно и то же, то это происходит только потому, что мы все, т. е. многие из нас, воспитаны одинаково и подлежим одинаковым влияниям. Но стоит нам только выйти из своего круга и пошире посмотреть на мир и на те понятия о красоте, которые существуют в различных кругах людей, и мы увидим, что нет красоты, признаваемой всеми, потому что нет того, что бы нравилось всем без исключения. Нельзя сказать даже, чтобы всем нравилась пища, когда голоден, не говорю уже — женская любовь, нельзя сказать, чтобы всем нравилась жизнь, потому что есть аскеты, любящие лишения, есть пессимисты и самоубийцы, ненавидящие жизнь.

И потому нет и не может быть общего и абсолютного понятия красоты. Иллюзия, которую мы делаем себе о том, что существует какая-то одна красота, сама в себе, происходит оттого, что мы строим эти теории красоты среди круга людей, подверженных с нами одинаковым воздействиям.

Но стоит только приложить понятие красоты одного круга к явлениям, происходящим в другом круге, чтобы увидеть, до какой степени это понятие условно: то, что считается красотой в богатом европейском кругу, не считается таковою среди европейских рабочих и крестьян и наоборот, что считается красотой вообще в европейском мире, не считается такою у индейцев, китайцев и наоборот. Мало того, что считается красотой в известном возрасте, не считается таковою в другом, что считается красотой в известном кругу, то считается совершенно обратным в другом.

Так, в одном кругу людей, занятых борьбою с нуждою, с природой, красотой представляется <изобилие пищи, питья, гомерические пиры, роскошь> победа над природою, труд и плоды его; в другом кругу людей, занятых борьбой друг с другом, красотой представляется сила, энергия, истребление врагов; в третьем кругу красотой представляется тишина, спокойствие, семейственность; в четвертом кругу, монашеском, аскетическом, считается красотой обратное: пост, воздержание, бедность, чистота; в пятом кругу людей, захвативших власть над другими людьми, красотой представляется самое всем доступное и самое соблазнительное наслаждение женской любовью.

И потому, когда люди говорят, как это говорил Мопсан, что задача искусства состоит в том, чтобы производить *quelque chose de beau*, то это означает только то, что задача художника

состоит в том, чтобы описывать то, что ему нравится. Так что если художник этот будет жить в кругу охотников и сам будет иметь страсть к охоте, то он будет описывать охоту; если он — среди военных и любит войну, то будет описывать войну; если он аскет и живет среди монахов, то будет описывать подвиги воздержания; если он будет тем дармоедом, живущим на шее рабочего народа, какими суть наши писатели, то он будет описывать ту самую обычную развивающуюся страсть в таком обществе, страсть распутства.

И так это и было с Мопасаном. Он вырос и развился и учился писать среди нашего развращенного, живущего на шее народа общества, и в самом развращенном центре его, в среде французских писателей молодого поколения, среди которых этим *quelque chose de beau*, которое должен изображать художник, считается исключительно женщина, молодая, красивая, нагая или полуобнаженная женщина.¹

Вот что говорит, например, знаменитый, недавно умерший француз, руководитель молодых поколений, Ренан (чтобы увидеть ту убежденность, с которой во французском обществе, к которому принадлежал Мопасан, проповедывалось и проповедуется это учение). *Le défaut du christianisme apparait bien ici*,² говорит он, осуждая христианство за его непризнание красоты, преимущественно женской. [*Далее со слов: Il est trop uniquement moral, кончая: un piétisme exalté.*³ — совпадает с окончательным текстом, стр. 16—17.]

Французы исправили теперь ошибку, сделанную христианством, и *le grand art*, имеющее своим предметом красоту женщины и общение с ней, восстановлено в своих правах.

Но если красота женщины и общение с нею, *l'amour*, есть предмет искусства и дар божий, равный добродетели, то невольно является вопрос, почему этот особенный дар не всегда и не для всех составляет предмет обожания? Почему существуют целые народы, большая доля человечества, которые не считают тела женщины и общения с нею даром Бога, а соблазном, с которым нужно бороться, который нужно скрывать и который не составляет нечто равное и подобное добродетели, но нечто прямо противоположное ей? Почему люди особенные, выдающиеся по своим успехам добродетели, лучшие благодетели человечества, святые, — не одни христиане, но брамины, буддисты, китайцы, — не только не обоготворяли, но ненавидели и пре-

¹ *Зачеркнуто:* Я думаю, что не нужно доказывать примерами, что это так. Стоит только просмотреть парижские салоны последнего времени, представления театров, прочесть романы и не только романы, по суждения о значении искусства, чтобы увидеть, что в (понятии француза «*le beau*» сводится всё почти к женщине) том мире, в котором жил и действовал Мопасан, красота разумелась и разумеется только в этом.

² [Здесь ясно виден недостаток христианства.]

³ [Оно слишком исключительно нравственно... восторженным пиетизмом.]

зирали ее? Почему дети, невинные дети, находятся вне влияния этой красоты и не знают ее, как находятся вне влияния ее и не знают ее мудрые старцы? Почему, напротив, самые дурные нравственно люди, порочные, наиболее предаются служению этой красоте? Почему все наиболее восхваляющие эту красоту суть люди, находящиеся в периоде деторождения и в особенности те, которые, как наши высшие классы, освобождены от труда и как перекормленные, неработающие животные более всего расположены к половым излишествам?

Не есть ли то, что мы под видом красоты внушаем людям порок, свойственный нашему кругу людей, праздных и живущих ложною жизнью. На эти вопросы обыкновенно не отвечают, и вопросы такие считают дерзостью и невежеством. Вопрос считается решенным и не подлежащим перерешению не потому, чтобы были какие-либо доказательства того, что женская красота и любовь есть действительно достойный предмет обожания и искусства, а потому, что мы считаем, что это так, мы же составляем цвет и зенит человеческого образования. ¹

Для того же, чтобы не было сомнений в том, в каком смысле должна разуметься красота, тот же самый знаменитый писатель (последнего времени, учитель людей), историк и ученый написал драму «L'Abesse de Jouarre», в которой показал, что половое общение с женщиной есть служение этой красоте, т. е. высокое и хорошее дело. В драме этой, поразительной своей бездарностью и в особенности грубостью в разговорах Дарси с Абессою, из которых с первых слов видно, о какой любви говорит этот господин с невинной и высоконравственной девушкой, нисколько не оскорбляющейся этим. В драме этой показывается, что самые высоконравственные люди в виду смерти, к которой они приговорены, за несколько часов до нее, не могут ничего сделать более прекрасного, как предаться своей животной страсти.

Я привел эти два проявления отношения Ренана к женщине, который считается не порнографическим писателем, а философом, чтобы показать, как в лице своих философов французы относятся к этому вопросу. Если же бы приводить взгляды на этот предмет романистов, то не достало бы ни у одного компилятора жизни для того, чтобы собрать, и ни [у] одного читателя жизни для того, чтобы прочесть всё, что писалось и пишется в восхваление и описание женской красоты. Вся французская художественная литература полна только описанием красоты женщины и половой любви со всех возможных сторон, во всех возможных видах и условиях. И кокетки, и принцессы, и крестьянки, и модистки, и здоровые, и больные,

¹ Текст со слов: Но если красота женщины и общение с нею и до знака сноски был отброшен и не включен Толстым в наборную рукопись.

и здравомыслящие, и сумасшедшие. Тем же самым полны все салоны и галереи, со всех сторон и во всех видах изображающие голых женщин. Людям этого круга, очевидно, представляется, что 0,99 интересов этой жизни сосредоточены в женском голом теле и чувстве, возбуждаемом им, и что только это явление заслуживает внимания и описания.

В этом-то кругу понятий вырос и воспитался Мопасан. И потому, когда он говорит, что задача искусства состоит в том, чтобы *faire quelque chose de beau*, он под этим «beau», очевидно, понимает то, что ему кажется таковым, считал же он «beau», прекрасным то, что считалось таковым в его кругу — литературном мире Парижа и что, вследствие его страстности натуры и развращенности, более всего нравилось ему, т. е. половую любовь.

И потому, как он только выступил в литературу, так сейчас и почти исключительно он стал с разных сторон описывать эту любовь.

Но тут-то, благодаря тому дару истинного таланта, который был в нем, с ним случилось удивительное дело.

Воспитанный и выросший в той среде, где высшим идеалом считалась красота женщины и общение с нею, Мопасан собирался и хотел восхвалять эту красоту, (т. е. женщину и плотскую любовь) и не только не восхвалял, но проклинал ее.

И в том-то удивительное свойство всякого истинного таланта, что он видит предметы, как они есть.

* № 20 (рук. № 16).

В этих романах ¹ и в большей части рассказов Мопасан, я думаю, отдал дань своему положению модного писателя и потребности в деньгах, никогда не поспевающих за увеличивающимися прихотями модного сочинителя.

Он писал свои романы, как большинство, выдумывая их. И романы эти не могли быть хороши, потому что в них отсутствовало первое и главное условие для этого: ясное и твердое нравственное отношение автора к явлениям мира. А роман по своей задаче имеет целью описать целые жизни человеческие. Это удалось ему только два раза: когда он описал жизнь невинной жертвы в «*Une vie*» и жизнь наглого, торжествующего самца в «*Bel ami*» и удалось ему тогда, когда содержание романа был вопрос; но когда он хотел, как ему казалось, описывать жизнь, он не мог этого сделать, потому что не понимал ее, не знал, просто говоря, что хорошо, что дурно, а без этого нельзя описывать жизнь.

⟨Как же описывать жизнь, когда не знаешь, что в ней хорошо, что дурно. А это неизбежно приходится делать, когда захватываются не какие-либо избранные моменты столкновения противо-

¹ [«Пьер и Жан», «Сильна как смерть», «Наше сердце».]

речий жизни, как это делается в рассказах, а когда берутся целые длинные периоды ее, как это необходимо в романах.) Ни в одном романе это так не заметно у Мопасана, как в «Notre coeur» и в полуромане «Yvette».¹ Содержание этого ужасного по своей безнравственности произведения следующее: прелестная девочка, невинная по душе, но развращенная только по формам, усвоенным ею в развратной среде матери, вводит в заблуждение развратника. Он грубо предлагает ей связь. И это предложение ужасает, оскорбляет ее (она любит его), открывает ей глаза на положение свое и своей матери, и она глубоко страдает. Взята и прекрасная, верная, глубоко трогаящая нота — столкновение красоты невинной души с развратом мира, и на этом можно бы и кончить, если бы это был рассказ; но это почти роман, и автор без всякой, ни внешней, ни внутренней надобности заставляет этого господина проникнуть ночью к девушке и развратить ее. И делает это потому, что, не имея твердого нравственного отношения к явлениям мира, он в первой части романа был на стороне девочки, а во второй вдруг перешел на сторону развратника. Дело не в том, что именно случилось, но в том, как освещается то, что случилось. А здесь освещение таково, что (в читателе возбуждается не чувство ужаса перед совершающимся растлением, а сочувствие развратнику) автор, если не сочувствует растлению несчастной девушки, то во всяком случае не находит в этом ничего ужасного. И роман рассыпается, разваливается, как непромешанный хлеб.

Чтобы производить художественное произведение, неизбежно нужно знать, что хорошо и что дурно.

«И никакая теория объективная «*du vrai et du beau*»² не может³ избавить от этого.» Описывать может жизнь только тот, кто знает, зачем она дана, точно так же, как описывать машину — только тот, кто знает, что эта машина делает.

«А как скоро человек знает, зачем жизнь, так непременно он будет любить то, что содействует исполнению цели жизни, и ненавидеть то, что препятствует этому исполнению.»

Нет более комичного рассуждения, если только вдуматься в смысл его, как то, весьма распространенное и именно между художниками рассуждение о том, что художник может изображать жизнь, не понимая ее смысла и не любя доброе и [не] ненавидя злое в ней. Художники, поэты, романисты, живописцы, огромное большинство их, не только так думают, но даже гордятся тем, что так думают, гордятся тем, что не понимают смысла жизни, которую они описывают, ничего в ней не любят и ничего не ненавидят.

¹ «Иветта».

² [правды и красоты]

³ В рукописи: не могут

* № 21 (рук. № 20).

А это разрушает единство впечатления, разрушает иллюзию.

Если и было у него в его первых двух романах, в особенности в первом, явное и твердое сочувствие к тому, что хорошо, и несочувствие к тому, что дурно, то это было, во-первых, потому, что он, очевидно, сердечно любил и уважал то лицо, которое служило ему первообразом его героини в «Une vie», и сердечно ненавидел того живого или собирательного человека, который служил ему образцом Duroy, который отчасти был он сам; во-вторых же, потому, что в первых своих романах он еще не сделался модным писателем, не подпал всем соблазнам этого положения и потому не держался еще той царствующей в его мире теории, что задача искусства состоит только в том, чтобы *faire quelque chose de beau*. Когда же он начал по этой теории писать свои романы, то в них невольно выходило то, что было в «Yvette» или в «Notre siècle», выходило противоречивое отношение автора в оценке поступков своих лиц. Автор не знает, кого надо любить, кого ненавидеть; не знает этого и читатель. А не зная этого, читатель и не интересуется описываемыми событиями. И потому, за исключением первых, даже, строго говоря, одного первого романа, все романы Мопасана как романы слабы; и если бы Мопасан оставил нам только свои романы, то он был бы поразительным образцом того, как может погибнуть блестящее дарование, вследствие той ложной среды, в которой оно развивалось, и тех ложных теорий об искусстве, которые придумываются людьми, не любящими, и потому не понимающими его. Но, к счастью, Мопасан писал мелкие рассказы, в которых он не подчинялся ложной, принятой им теории, и писал не *quelque chose de beau*, а то, что умиляло или возмущало его нравственное чувство. И по этим рассказам, не по всем, но по лучшим из них, видно, как росло это нравственное чувство в авторе и как понемногу и бессознательно развенчивалось для него и получало настоящее значение то, что прежде составляло главный смысл и счастье его жизни.

* № 22 (рук. № 2).

Судя по мелким рассказам его, Мопасан медленно, но твердо шел к познанию той лжи, в которой он жил, и уже были намеки на возможность освобождения от нее.

В лучших рассказах — я исключаю почти половину их, — или очень развратных или очень слабых, которые и не вошли в это издание Мопасана, в лучших рассказах своих он был истинный художник и не придумывал сюжетов для них, а всё глубже и глубже проникая в смысл той жизни, которой он

страстно отдавался, он выяснял себе всё новые и новые стороны этой жизни и с необыкновенной, только ему одному свойственной¹ силой, выражал их.

* № 23 (рук. № 2).

Хочет ли, не хочет того человек, он должен жить; как лошадь на топчачке, должен двигаться, и потому неизбежно подлежащая ему задача состоит в том, чтобы решить, как жить.

И вдруг человек этот, вместо того, чтобы решать эту задачу, начинает делать вид, что он знает твердо, что задача эта неразрешима, что только ограниченные, тупые люди могут решать ее, а что есть люди высшего разбора, и я принадлежу к ним, которые так умны, что видят всю неразрешимость задачи и предоставляют дуракам разрешать ее. Мы же занимаемся всем, но только не разрешением этой задачи, и потому мы² понимаем и признаем всякое отношение к жизни и с интересом изучаем его.

Живем же мы, как попало, как нам приятнее, и так и описываем жизнь...

Он сошел с ума, и врачи, вероятно, нашли, т. е. уверяли себя и других, что нашли физическую, наследственную или патологическую причину этого. Но духовная причина ведь ясна, как день. Человек видит, что всё должно быть разумно и добро — и всё безумно и зло. Хорошо тупому человеку. Он проживет всю жизнь и не сведет двух концов, противоречащих друг другу истин: одной истины сознания, другой истины опыта. Но в том-то и сила поэта не в смысле того, который старается *faire quelque chose de beau или produire l'illusion du vrai*,³ но поэта, проникающего в смысл жизни, требующего этого смысла; в том-то и сила истинного поэта, каким был Мопасан, что он вперед видит противоречие и не может быть спокоен, пока не разрешит его.

* № 24 (рук. № 2).

В самом деле, стоит только живо представить себе положение Мопасана, чтобы понять, что он должен был совершенно переродиться или кончить, как он кончил.

Благо жизни, красота, включающая и благо, царящая над добром, только в плотской любви. Плотская любовь окружена ужасами и сама есть ужас. Самое первое последствие ее, рождение детей, есть ужас, нарушение красоты, как это выражено в «Mont-Orgiol'e».

На каждом шагу красота, любовь сталкивается с требованиями совести. Но требования совести по существующему принятому учению о красоте — это зло, только мешающее счастью.

¹ *Зачеркнуто*: высказывал то, что он переживал.

² *Зач.*: утонченно образованы.

³ [создавать нечто прекрасное или вызывать иллюзию правды.]

А между тем устранить их нельзя. Остается одно из двух: отречься от красоты и любви. Но в ней только жизнь, или уйти из жизни. Кроме того, если даже и забывать о требованиях совести, о гадости всего этого, года идут, силы слабеют, волосы падают, седеют, зубы, изо рта запах. Главное, нет прежней страсти, порывов.¹ Чего прежде не чувствовал, не видал, как запах, морщины, ложь, теперь режет глаза. А потом: прежде я был молод, нужен женщинам, теперь на место мое становятся другие, я должен покупать любовь, быть обманываемым. Да, а потом всё кончается, даже прежде, чем всё кончится, всё становится ужасным, отвратительным, видны размазанные румяна, белилы, пот, вонь, безобразие. Где же то, чему я служил? Где же красота? А ведь она — всё. А нет ее. Ничего нет. Нет жизни.² Как же не сойти с ума?

¹ В подлиннике: порывы.

² Зачеркнуто: Он шел по пути освобождения, но не дошел до него.

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

ПЛАНЫ, ЗАМЕТКИ, НАБРОСКИ

№ 1 (рук. № 1).

- 1) Нелепость Вагнера, Маларме, Метерлинка.
- 2) Говорят, это искусство. Что же такое искусство? Служение красоте.
- 3) Что же такое красота? Эстетика?
- 4) *Bin so klug, als wie zuvor*¹ — только вижу, что искусство есть потеха богатых.
- 5) Но что же оно такое? Определение.
- 6) Подтверждение этого определения в истории искусств.
- 7) Почему это определение обойдено и взято эстетическое. Оно оправдывает без основ искусство.
- 8) Как .отделить настоящее от поддельного — искренние чувства.
- 9) Хорошее от дурного — всеобщность.
- 10) Доброе от злого — выражает новое жизнепонимание.
- 11) Каково теперь искусство: Дикенс, Гюго, Бетховен, Релин, несмотря на ложн[ое] направ[ление].
- 12) Каким оно должно быть. Всенародным, космополитичным.

* № 2 (рук. № 1).

Вступление о темноте — выписать из Шаслера и Véron.

Взгляд *древних*. Красота этическая и искусство всё вообще. — То, что мы называем прекрасным, отличается от обыкновенного подражания.

Демокрит говорит, что поэзия не есть произведение искусства *τεχνη*, а божественные вдохновения (стало быть, речи нет о том, хорошо или дурно).

По *Сократу* прекрасное есть целесообразность в этическом, а потому и в материальном смысле.

¹ [Я не стал умнее, чем был]

Выписать Шаслера 76 стр. о Сократе καλόν κ'ἀγαθόν. — Есть противоречия и неясности, но существенно то, что красота и добро одно и то же. (Выписать выноску 77.)

Платон понимает красоту, как добро абсолютное и идеальное, и искусство против[ное] ему. 91 Шаслер. Вып[исать]. — Вред искусства подражательного (beaux arts) (93) (95). Цель искусства подлая (точно про наше пишет). Вред искусства (96—103). Допускает только музыку и танцы.

Циники и киринейцы (109) не разделяют доброго от прекрасного, и первые называют прекрасным только доброе, а вторые — наоборот. И потому циники отрицают искусство.

Аристотель 1) ограничение, 2) порядок, 3) симметрия и не слишком великое, не слишком малое. Все-таки подражание. Искусство есть посредник между прекрасной действительностью и прекрасной душой. Добро в движении. Красота и в покое и в движении (ложное определение красоты формальное — не в движении).

Старательно оправдывает Аристотель его совершенно произвольное положение о том, что искусство есть средство проявления идеи в действительности. (Почему это так?)

Как образец тумана для защиты Аристотеля 139 стр. Вперед готова уже троица Баумгартена.

После Аристотеля эстетические теории затихают.

Плотин (247) проявление идеи — Бога, есть источник всего объективно прекрасного в искусстве. Нет определенного понимания искусства.

В Греции никакого другого, кроме καλόν κ'ἀγαθόν, не было, и потому Платон выгонял тех, которые служили не этому идеалу, и осуждал Аристофана.

Шаслер говорит, что восточная жизнь — преобладание плоти над духом, греческой — уравновешенное примирение, христианской — преобладание духа над плотью. Неправда. Древний мир — и восточный и греческий — это соответствие жизни основам религии, и потому единство. С христианства обманного начиная — это разлад жизни с основами религии и раздвоение.

Искусство — отражение жизни — основного религиозного воззрения людей, народов. В Средние века — основное религиозное воззрение — есть ложное константиновское христианство. Оно себя проявляет в житиях, крестовых походах и кончается раздвоением, реформацией и так называемым ренессансом, воображаемым возвращением к эллинизму — в сущности же возвращением к тому, что было падением эллинизма, — на что нападали Сократ, Платон, Аристофан и стоики. Нападали и церковники средних веков. Но основа, с которой они нападали, была ложная, и нужно было через философию и науку, освободившись от церковности, прийти к единству, к соответствию жизни с истинным христианством, что теперь и начинается.

Искусства же было два и оба ложные: искусство церковное, когда оно было выражением одного черного народа, и искусство еще более ложное — искусство возвращения к квази-эллинизму — к красоте.

* № 3 (рук. № 1).

Кралик — попытка соединить прекрасное с добром.

Прекрасное, т. е. приятное, есть, но оно не есть добро.

Красота отделена от добра и поставлена целью искусства. Красота же, отделенная от добра, есть ничто иное, как приятное. Приятное же относительно и дело вкуса. И вот, удовлетворяя вкусам, производят искусства: народ и высшие, богатые классы. Народ производит грубое, бедное искусство, не имеющее цели добра, удовлетворяющее только вкусу рабочих, и высшие, богатые классы производят такое же свое искусство, удовлетворяющее их вкусу. Народное бедно и незаметно, искусство же высших классов, [которые,] обладая богатством, производят свое сложное искусство, отвечающее своим изнеженным, испорченным вкусам. Чем дольше это продолжается, тем больше удаляется искусство высших классов от естественности.

* № 4 (рук. № 1).

(1) Искусство считается делом очень важным и полезным, и потому все люди, служащие искусству: актеры, музыканты, живописцы, поэты, предаваясь этим занятиям, уверены, что они делают хорошее дело, в чем подтверждает их богатое вознаграждение.

Между тем многие отрасли искусства прямо признаются всеми безнравственными, как оперетки, чувственные картины, песни, романы.

И кроме того, одни художники отрицают принадлежность к искусству произведений других и наоборот, и являются такие произведения искусств — декадентство, символизм, натурализм и т. д., которые непонятны всем, за исключением десятков, сотен людей, утверждающих, что то, что они производят, есть истинное новое искусство будущего. Тогда как другие самые компетентные в деле искусства люди утверждают, что то, [что] производят эти новые художники, есть безумие и тщеславие бездарности, что таких, обещавших быть искусством будущего, было уже много, ложных и пустых произведений, забытых и исчезнувших. На исполнение же этих, взаимно оспариваемых художниками, и странных, доступных только крошечному меньшинству,¹ произведений, при нашем насильническом устройстве общества, где они, большинство рабочего народа, должны беспрекословно исполнять волю меньшинства, на эти

¹ В подлиннике: большинству

художественные, сомнительные затеи: театры, концерты, выставки, книги затрачиваются миллионы дней подневольного, мучительного труда рабочих людей, не могущих ни понимать, ни пользоваться этими сомнительными художественными произведениями.)

2) И потому естественно возникает вопрос: справедливо ли то утвердившееся мнение о том, что искусство есть очень важное и полезное дело? Во-первых, если верно истинное искусство и действительно столь важное и полезное дело, то не выдается ли за искусство, вследствие того выгодного положения, которое оно занимает в обществе, многое, что есть только подобие искусства, а не есть искусство, как это и видно из взаимных отрицаний художниками друг друга (музыкант смеется над парикмахером, называющим себя *artiste en cheveux*, а парикмахер смеется над музыкантом, называя его барабанщиком, а не артистом). И, в 3-х,¹ самый главный вопрос, — если искусство действительно такое важное дело, то почему пользование им так распределено, что оно доступно только самому малому меньшинству, большие же массы рабочего народа должны только нести тяжелую работу для его производства, то же, что изредка делается доступным, и то только городским, столичным массам, из произведений искусств, становится всё менее и менее понятным большим массам народа?

3) Для того, чтобы можно было ответить на эти вопросы, необходимо ясно понять и выразить сущность того, что есть искусство и в чем состоит его важность и значение.

4) Распространенные мнения о том, что есть искусство, среди так называемых просвещенных людей очень неопределенны и несвязны. Мнения, общераспространенные не только среди простой публики, но и среди любителей искусств, художников и критиков, состоят в том, что искусство вообще проявляет красоту в форме зданий, статуй, картин, драм, стихов, опер и всякого рода музыкальных и танцевальных произведений, при чем одни ценители искусств требуют того, чтобы в произведениях искусств было содержание доброе, нравственное, общественное, другие утверждают, что требовать этого нельзя, что искусство само по себе, проявляя красоту, не может не быть полезным, возвышающим душу, что эстетическое наслаждение само по себе уже хорошо.

5) Мнения эти, годящиеся для газетных фельетонов и для разговоров, очень неопределенны и неясны и содержат в себе внутренние противоречия, состоящие, во 1-х, в том, что если цель искусства есть красота, то многие произведения искусства,

¹ Предыдущая фраза несколько раз переделывалась, и в процессе правки было исключено второе положение (во-вторых). Третье же положение стало вторым. Однако Толстой не исправил цифры и оставил, как было: в 3-х.

не производящие ничего красивого, не подходят под это определение; в 2-х, в том, что самое понятие красоты неопределенно и так же разнообразно, как разнообразны вкусы людей; в 3-х, в том, что требуемое одними подчинение красоты добру уничтожает понятие красоты, т. е. самое определение искусства, предполагаемое же другими всегдашнее совпадение красоты с добром ни на чем не основано и явно несправедливо, так как многие произведения искусства не подходят под понятие красоты, как комическое и трагическое, и очень многие произведения искусства, внешне красивые, бывают прямо безнравственны.

6) И потому для того, чтобы быть в состоянии ответить на прежде поставленные вопросы: 1) Справедливо ли, что искусство есть очень важное дело? 2) И если оно есть важное дело, то как отличить то, что есть только подобие искусства, от настоящего искусства и 3) Если искусство есть важное и полезное дело, то почему большая масса человечества лишена возможности пользоваться этим важным и полезным делом, и потому для того, чтобы быть в состоянии ответить на эти вопросы, необходимо ясно понять, что такое искусство.

7) Что же такое искусство? Прежде чем сказать, что я понимаю под искусством, необходимо уяснить себе, что понималось и понимается людьми нашего нового времени под искусством и какие такие философские теории лежат в основе тех суждений об искусстве,¹ которые бессознательно царствуют в нашем обществе среди массы публики и более или менее сознательно среди некоторых, очень малого числа художников и критиков. —

Во всяком деле: чем менее оно ясно, тем самоувереннее и определеннее делают люди вид, что их суждения так твердо обоснованы, что в них уже не может быть сомнения и не стоит и повторять их. Так это происходит большей частью в религиях и так же это происходит в области эстетики. Положения эстетики кажутся непосвященным столь ясными и несомненными, что не стоит и повторять такие общеизвестные истины, а между тем положения эти так неясны и неопределенны, что их даже нельзя связно и кратко изложить и что всякое изложение их лучше, чем какое либо опровержение выказывает их несостоятельность.

Учение — теории искусства — об эстетике началось с 1750 г. с Баумгартена.²

8) Что же такое искусство по существующим эстетикам?

Искусство по всем существующим эстетикам есть деятельность, имеющая целью проявление прекрасного. Прекрасное же есть для философа идеалиста: Баумгартена, Шеллинга, Фихте, Гегеля, Шопенгауэра проявление абсолютно совершен-

¹ На полях против этого места Толстым помечено: Все теории искусства.

² После этих слов Толстым помечено: Тут изложение всех эстетик.

ного, Бога, духа, идеи, воли; для эстетика же экспериментального и даже психо-физиолога — то, что нравится без цели выгоды.

Так что искусство по всем существующим эстетикам есть или проявление абсолютно совершенного, или произведения особого рода — удовольствия без цели выгоды.

9) В обоих случаях определение искусства, даваемое эстетиками, разрешает только первый вопрос из поставленных мною в начале, о том: справедливо ли, что искусство есть важное и полезное дело? Не отвечает на два другие вопроса: как отличать настоящее искусство от подложного и почему большая доля человечества лишена возможности пользоваться важным и полезным делом искусства, или отвечает слишком очевидно произвольно и неудовлетворительно.

На первый вопрос эстетики отвечают, что, признавая искусство проявлением абсолютно совершенного, они этим самым признают, что оно всегда важно и полезно, т. е. хорошо. Точно так же, признавая цель искусства в доставлении удовольствия, то доставление удовольствия тоже всегда важно и полезно — хорошо. И вопрос об отделении истинного искусства от подобия его не имеет места. Вопрос же о том, почему большие массы не пользуются искусством?

ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ.

* № 1 (рук. № 2).

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО

Возьмите какую бы то ни было большую газету и во всякой вы найдете отдел театра и музыки, почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины, в каждой вы найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания: стихов, повестей, романов. Подробно и тотчас, как только это совершилось, описывается, как такая [то] актриса или актер в такой то драме или комедии играла или играл такую или иную роль, и какие выказали достоинства и недостатки, и в чем содержание новой драмы или комедии. С такой же, еще большей подробностью и заботливостью описывается, как спел или сыграл на фортепиано или скрипке такой то артист такую то пьесу, и в чем достоинства и недостатки этой пьесы.

В каждом большом городе всегда, если не несколько, то уже наверное одна выставка новых картин, и с различных сторон критиками, знатоками разбираются достоинства и недостатки картин. Каждый день почти выходят новые романы, стихи, отдельно и в журналах, и газеты считают своим долгом в подорожности давать отчет своим читателям об этих произведениях искусства. Большинство журналов называют себя журналами

литературы и искусства. Кроме того, существуют сотни журналов и газет, посвященных исключительно искусству, живописи, ваянию, музыке, поэзии. Каждый день в каждом большом городе открыты для публики огромные помещения для созерцания картин и для слушания всякого рода музыкальных и театральных произведений. Огромное количество книг романов и стихов печатается и продается для удовлетворения потребности словесного искусства.

За первые места в театры и концерты платят по сотне рабочих дней, за картины десятки тысяч, за художественные книги авторы наживают миллионы. Еще большие миллионы наживают певцы и музыканты.

В каждом большом городе существуют академии, консерватории, театральные, балетные и драматические школы, огромные, стоившие миллионы, постройки для этих школ, представлений и концертов. Сотни мастеров работают для производства дорогих инструментов, сотни типографий работают для печатания романов и стихов. На поддержание ¹ всего этого ежегодного оборота художественной деятельности, стоящей ² огромных миллионов (в России, где на народное образование тратится одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения), даются субсидии миллионов от правительства на академии, консерватории, театры.

Если же высчитать то, что стоит это, трудами человеческими, то едва ли какая нибудь деятельность человеческая поглощает столько сил человеческих, сколько эта.

Нет ни одного так называемого интеллигентного семейства, в котором члены его не тратили бы доброй части своей жизни на изучение игры на инструменте, преимущественно фортепиано и игры на нем, на рисованье, на чтение или писание стихов и повестей. Не говорю уже о специалистах, посвящающих всю жизнь на рисованье, танцевание, игранье на инструментах, пение или писание стихов и романов, и вследствие этого прямо губящие свои жизни, принося их в жертву искусству.

Так что смело можно сказать, что кроме войны нет деятельности, которая бы стоила человечеству нашего европейского мира, которая стоила бы ему стольких трудов и жертв, как деятельность искусства.

Что же такое искусство? Где оно начинается и где кончается? Деятельность повара, кондитера, сапожника и портного и цирюльника есть ли искусство или нет? И как ни странен может показаться этот вопрос людям, незанимавшимся серьезно этим предметом, вопрос этот решается различными новыми эстетиками различно.

¹ В подлиннике: На деньги поддержание

² В подлиннике: стоит

В книге Р. Кралика «Опыт всеобщей эстетики» в числе искусств признается и описывается искусство вкуса (*die Kunst des Geschmacksinns*), осязания, обоняния и еще как то: *Kostüm-kunst*, *Geräthekunst*. И книга эта не глупая, а очень серьезная, и автор ее находится на высоте образования нашего времени, особенно в области эстетики. В книге же очень высоко ценимого писателями нашего времени Guyau, в его книге «*Les problèmes de l'esthétique*»,¹ серьезно говорится о том, что ощущения осязания и обоняния суть впечатления или могут быть и бывают впечатлениями эстетическими. Что касается до *Kostümkunst*, то недавно умерший, считавшийся высоко и утонченно и глупо образованным и ученым человеком Ренаи тоже весьма серьезно говорит в *Marc Aurèle*, что очень ограниченны и тупы те люди, которые в наряде женщины не видят дела высшего искусства, — «*c'est le grand art*», говорит он. Так что то название, которым любят именовать себя цирюльники и парикмахеры: «*artiste en cheveux*», совсем не так произвольно, как это может показаться людям, не знающим последних исследований в области эстетики, и вопрос о том, где начинается и где кончается искусство, остается совершенно нерешенным. Решение же этого вопроса действительно необходимо для того, чтобы под видом искусства, которое признается не только полезною, но необходимою для преуспевания человечества деятельностью, не занимали людей деятельности не только пустые, но даже прямо вредные и в материальном, и в нравственном смысле, как это происходит теперь, не говоря уже об искусстве гастрономическом, парфюмерном и нарядов, в чувственных картинах, балетах, оперетках, цирках (что признается уже большинством серьезных людей). Это особенно важно еще и потому, что в нашем обществе, где вся деятельность искусства сосредоточена во властвующих классах, рабочие же классы исполняют все сложные работы, нужные для этих деятельностей искусства, как то: приготовление помещений, отопления, освещения их, подмосток, кулис, машин, музыкальных инструментов, полотен, рам, трико, шелку, бархата и т. п., — было бы очень больно думать, что миллионы людей тратят свои силы и жизни на приготовления предметов не только пустых, но вредных в материальном и в нравственном смысле. Ведь хорошо бы было, если бы все эти люди, занимающиеся сомнительным, да и всяким искусством, не нуждались бы для своих занятий [в] внешней помощи рабочих. А то ведь для всякого балета, для цирка, оперетки, выставки картин, концертов нужна напряженная работа тысяч и тысяч людей в грязи, пыли, работающих часто нездоровую, губительную работу. Ведь хорошо бы было, если бы художники всё свое дело делали сами, а то им всем нужны субсидии от

¹ На полях против этого места помечено Толстым: Выписать отчеркнутое, стр. 62, 63, 64, 65.

властей, и они даются, как например, у нас — миллионы на театры, консерватории, академии. Деньги же эти собираются с народа, у которого продают для этого корову и который никогда не воспользуется тем эстетическим, как говорят, наслаждением, которое дает искусство, а во многих случаях в искусстве прямо дрянном, как чувственные балеты, театры, цирки, картины, если и воспользуется, то ему от этого будет только хуже.

Ведь хорошо было греческому и римскому художнику, даже нашему художнику первой половины нашего столетия, когда были рабы и считалось, что так надо, с спокойным духом заставлять людей служить своим эстетическим затеям, но в наше время для всякого нравственного художника не может не стоять вопрос о том, настоящее ли то искусство, которое я делаю, не принадлежит [ли] оно к тому разряду подobia искусства, ложных искусств, образцы которых каждый знает, если не в так называемом хореографическом искусстве, то в искусстве чувственного изображения голых женщин, в парикмахерском, портняжном, гастрономическом искусстве и т. п. И потому, как для общества, среди которого возникают и поддерживаются искусства, нужно знать отличие истинного, достойного уважения и поощрения искусства от ложного и заслуживающего не поощрения, а осуждения и презрения, и от ничтожного, не заслуживающего ни поощрения, ни осуждения, но не стоящего траты на него трудов других людей, так это же самое еще более необходимо знать всякому добросовестному художнику, чтобы знать или, по крайней мере, надеяться, что всё то, что он требует и берет от других людей в виде поддержания своей, большей частью очень роскошной, жизни, вознаградится теми произведениями, над которыми он работает. И потому вопрос о том, где кончается и начинается искусство и что такое искусство, есть вопрос очень важный, и решение его настоятельно необходимо.

Что такое искусство? Вопрос этот признается давным давно решенным, и люди обыкновенно и говорят и пишут об искусстве, как деле всем понятном и известном.

Между тем это не совсем так.

Я мог бы сделать из ученых, писавших об искусстве, очень много выписок нижеследующего содержания, но довольствуюсь двумя совершенно противоположными по духу писателями, но сходящимися в мысли о той неясности и неопределенности, которая существует в области эстетики. Вот что говорит очень хороший французский писатель об эстетике Véron (выписать). И вот что говорит в своей знаменитой книге об эстетике Шаслер (выписать из XIII стр. предисловия).

Последующие за этими писателями эстетики, Taine, Hartman, Guau, Spenser, нельзя сказать чтобы внесли большую ясность в дело.

Тот, кто знает литературу эстетики или потрудится прочесть ее, тот сам убедится в этом.

Что же такое искусство по определению существующих эстетик?

Ответить на этот вопрос кажется легко тому, кто не знает всего того, что было написано и пишется до сих пор об этом предмете.¹

Для человека, совсем не думавшего и не читавшего об этом, каково огромное большинство всех тех, кто наслаждается искусствами, поощряет и даже производит их, ответ кажется очень прост. Искусство это служение прекрасному, выражение красоты, — скажет такой человек, и будет вполне уверен, что он сказал нечто определенное и всем понятное. Человек, читавший одну две книжки об эстетике (особенно если это новейшие — всегда кажется, что последняя по времени книга и самая основательная) — тоже не задумается ответом. Тот, кто читал Тэна, скажет: *«искусство — это проявление существенного характера какой либо значительной идеи более совершенно, чем она выражается в действительности»*, и будет вполне уверен, что он, повторяя мысль Тэна, говорит нечто новое, тогда как это самое много и много раз гораздо более обоснованно и связно было выражено уже сотни лет тому назад немецкими эстетиками. Тот, кто читал Гюйо² и Фулье, с такою же уверенностью скажет, что искусство есть выражение жизни разумной и сознательной, *вызывающее в нас, с одной стороны, самые глубокие ощущения существования, с другой — чувства самые высокие и мысли самые возвышенные*, и будет думать, что он сказал нечто определенное и понятное. Тот, кто читал последнего Шпенсера, скажет, что искусство, исключая 1) нужное, 2) полезное и 3) даже желательное, есть упражнение нашей незанятой энергии. Тот, кто прочел последнего Верона,³ скажет, что искусство есть проявление эмоции, выражающейся в волне или выразительными сочетаниями линий, форм, красок, или жестов и звуков, или слов с размером или без размера. Кто читал классического французского эстетика Льева,⁴ скажет, *что искусство — воспроизведение прекрасной души, прекрасной силы посредством самых выразительных знаков, т. е. идеальных форм*. Кто читал самого последнего Шербюлье, скажет, что искусство есть рождение в красоту. Кто держится Гегеля, тот скажет, что искусство есть не только высшее, но единственно истинное средство откровения прекрасного. Прекрасное есть просвечивание идеи через материю, воплощение абсолютного в чувственном и т. д. Тот, кто держится философии врага Гегеля — Шопенгауера, скажет, что искусство есть интуитивное познание вещей вне

¹ Этот абзац обведен на полях чертой с пометой: пр[опустить].

² На полях помечено: «Le principe de l'art et de la poésie, 80 ст.». [«Основные начала искусства и поэзии».]

³ Зачеркнуто: матерьялиста эстетика

⁴ На полях помечено: Lèveque. I т., 8 стр.

субъекта, или чистое созерцание, ведущее к самоотрешению воли.

Так рассуждают обыкновенно люди, не занимавшиеся специально эстетикой, а в суждениях об искусстве руководствуясь какимнибудь одним или двумя-тремя писателями или даже популярным руководством эстетики, сводящим всё к одному пониманию, тому самому, которого держится автор.

Кстати сказать тут о том, какие вредные сочинения суть столь любимые людьми, желающими образоваться, популярные, более или менее краткие, всякого рода истории, начиная от истории народов до истории философии, эстетики. Начать с того, что пишут такие истории обыкновенно люди самые ограниченные, тупые, принимающие царствующий в той среде, в которой они живут, последний пошлый, т. е. доступный большинству, взгляд за последнюю высшую истину, до которой достигло человечество, и потому эти люди составляют свои истории так, чтобы скрыть, осудить, извратить, не понять всё то, что в занимающем их предмете не подходит под ту пошлость, которую они считают высшим достоянием человеческого ума только потому, что она написана последняя. Всё равно, как я часто встречал это, самый ничтожный, очевидно, самым жалким и вредным образом проведший свою жизнь старик всегда наивно разъясняет, как все обстоятельства жизни благотворно действовали на то, чтобы привести его к такому состоянию, в котором он теперь находится. Точно так же пишутся истории и политические, и истории философии, и эстетики. И потому для того, чтобы понять всё то, что писано было об эстетике, начиная с 18-го века (я не включаю сюда древних от Сократа до Платона, так как древние писали не об эстетике, а о совершенно другом, так что немецкие эстетики, начиная с древних и включая их в разряд писателей об эстетике, должны признать 1500-летний перерыв в своей науке. Смотри Шаслер, 25 §, 135—143 стр.), с того самого времени, как Баумгартеном изобретена была эта наука и ее название, нужно читать не краткие эстетики, а самих авторов, писавших о вопросе искусства, или, по крайней мере, больших, пространных излагателей эстетических теорий, каковы немцы Винкельман, Фишер, Шаслер, Карриер; лучше же всего самих авторов, писавших об эстетике.

Только прочитав хотя часть этого, хотя одного¹ Шаслера, можно живо понять всю ту ужасающую путаницу, которая существует в этой области и про которую выписанные места из Шаслера и Véron говорят слишком мягко. Путаница и каша эта начинается со времени основания науки эстетики посредством отделения понятия красоты от понятия добра и установления цели искусства в служении красоте.

¹ *Зачеркнуто*: Винкельмана

Чтобы дать маленькое понятие об этом, перечислю имена и направления всех, с тех пор писавших об искусстве.

Начинается это с 1) Баумгартена, который основывает науку эстетики и выдумывает знаменитую ни на чем не основанную триаду добра, красоты и истины, на которой основываются все дальнейшие рассуждения об искусстве. Последователи Баумгартена: 2) Мейер, 3) Эшенбург, 4) Эбергарт. [Мейер] пишет об изобретении прекрасных мыслей. Эшенбург определяет красоту как единство во множественном, и Эбергарт, который определяет эстетику, как науку о правилах совершенства в чувственном познании.

Зульцер старается исправить отделение красоты от добра и, не отрицая триады Баумгартена, признает красоту только тогда, когда она совпадает с добром, и признает искусство только тогда, когда оно служит добру.

В том же почти направлении пишет Мендельсон, признавая цель искусства в проявлении посредством красоты добра и истины. Напротив, Мориц признает искусство служением бесполезной красоте. Красоту же определить считает невозможным.

Потом идет (пропускаем еще многих) того же направления и знаменитый Винкельман, который определяет цель искусства в одном служении красоте, отделяя ее совершенно от добра и указывая на искусство греков, как на образец такого искусства.

Лессинг следует Винкельману, признавая цель искусства в служении красоте, полагая высшую красоту в человеке и его душевных движениях.

Рядом с этими немецкими эстетиками и почти одновременно с ними высказывают свои мысли об искусстве англичане Шафтсбюри и Худчисон и французы Бате и Дидерот. Шафтсбюри пишет совершенно независимо от Баумгартена, не зная его теории, и следует в своем определении искусства Платону, полагая цель его в прекрасном, не отделяемом от добра, καὶ ὂν καὶ ἀγαθόν; Худчисон же уже видит раздвоение между прекрасным и добрым.

* № 2 (рук. № 5).

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

В жизни нашей, столь дурно устроенной жизни, в которой одна, большая часть людей несет постоянный, тяжелый, часто губительный для жизни и здоровья, и всегда одуряющий и лишаящий необходимого для духовного развития досуга, труд, а другая, небольшая часть людей живет праздно, пользуясь для своего удовольствия всем тем, что производит рабочий народ, — в жизни этой нашей большая часть работ, производимых этим задавленным трудами народом, состоит из трудов,

необходимых для того, что называется в нашем мире деятельностью наук и искусств. Строятся академии, университеты, музеи, консерватории, ремонтируются, отапливаются, освещаются, натираются, очищаются, содержатся сотни тысяч, если не миллионы ученых, художников, отливаются шрифты, выдываются камни, доски, печатаются книги, картины, гравюры, делаются полотна, краски, приготавливаются мраморы, бронзы, рамы, музыкальные инструменты, скрипки, рояли, контрабасы, тромбоны, шьются костюмы, пишутся декорации, ставятся машины, выдываются парики, румяны, белила, воспитываются скрипачи, флейтчики, певцы, певицы, актеры, живописцы, скульпторы, танцоры, содержатся целые управления, заведывающие этими заведениями; тратятся огромные миллионы рублей, следовательно, рабочих дней, на производство всех этих предметов. Но не только тратятся рабочие дни на производство этих дел, есть целые поколения людей, посвящающих себя на эти деятельности: одни посвящают свои жизни [на то], чтобы скоро и верно играть на роялях, скрипках, тромбонах, другие на то, чтобы скоро и верно рисовать и раскрашивать всё, что им закажут, третьи на то, чтобы скоро и верно, в такт танцовать на дышочках и высоко подпрыгивать, четвертые на то, чтобы скоро описывать всё то, что они видят и слышат. Часто люди, посвящающие себя на эти деятельности, очевидно дуреют и, достигая своей специальности, лишаются общих человеческих свойств, так что тому, что называется искусством, приносятся не только в жертву труды народа, не имеющего времени делать нужное для себя, но приносятся в жертву целые жизни человеческие.

Всё это делается ради искусства. И принято думать, что искусство есть такое доброе, хорошее, нужное дело, что все эти жертвы можно и должно приносить ради искусства. И так это и делается во всем европейском мире, т. е. в высших классах его.

Искусство дело высокое и важное, и потому все жрецы его достойны уважения от других людей. И так и поступают отчасти художники, участники искусств, воздавая друг другу знаки высокого уважения.

Всё это было бы прекрасно, и простые люди долго бы еще продолжали верить, что искусство есть дело священное и во имя его должно жертвовать и трудом людей и самыми жизнями их, но сделалось то, что слишком большое число людей пожелало пользоваться теми преимуществами, которые дают искусства, и стали причислять всякого рода деятельности к деятельности искусства. Танцоры стали утверждать, что они служители искусства, актеры стали называть [себя] артистами, так же стали называть себя и парикмахеры и даже портные.

Французский знаменитый писатель Ренан прямо признал это. Искусство нарядить женщину есть не только искусство,

но еще великое искусство. Но мало и того, что область искусства расширилась так, что захватила в себя портяжничество и парикмахерство; искусством стало называться прямо гадкая, безнравственная деятельность, как пляска обнаженных женщин или порнографические изображения или описания.

И потому невольно является вопрос: Что же такое это искусство, которому приносятся такие жертвы и которое может быть так вредно? Не обман ли это? И если не обман, то где предел того, что есть искусство, где оно кончается и начинается ложное искусство, подделка под настоящее? Что такое искусство?

* № 3 (рук. № 10).

Можно было бы привести еще не мало определений красоты и искусства, но все они неизбежно вертятся в одном и том же кругу и повторяют одни и те же мысли и не дают точного, определенного и согласного между собой ответа на то, что такое искусство и еще менее удовлетворительные ответы дают на то, где пределы истинного и неистинного, дурного и хорошего искусства.

На первый вопрос о том, что есть искусство, некоторые ответы были бы вполне ясны и определены и ясно бы отделяли деятельность искусства от всех других деятельностей человеческих, если бы свойством искусства не признавали проявление красоты, а под понятием красоты не подразумевалось нечто туманное и мистическое, абсолютное и совершенное. Это же самое приписывание искусству свойства проявления красоты или прекрасного, *das Schöne, le beau, the beautiful*, подразумевая под красотой, прекрасным нечто таинственное, само по себе существующее и совершенное, служило и служит главным препятствием указания пределов истинного и ложного, хорошего и дурного искусства.

По Канту, например, давшему нам более точное определение, искусство есть та деятельность человеческая, которая производит *Wohlgefallen*,¹ которое правится без помощи понятий и не вызывает желаний. И это определение было бы вполне точно и понятно, если бы то, что производит это *Wohlgefallen* не определялось бы как красота, под красотой же не подразумевалось нечто абсолютное и совершенное.

Установление же пределов хорошего и дурного искусства при этом приписывании искусству того, что оно всегда выражение красоты, т. е. абсолютной, совершенной сущности, уже совершенно невозможно.

Как скоро предполагается, что искусство выражает красоту, так само собой разумеется, что оно всегда истинное и всегда хорошее искусство.

¹ [удовольствие,]

Все эстетики, начиная с Баумгартена, задают себе вопрос о том, какое место и значение, среди других человеческих деятельностей, деятельности искусства? А вперед уже решив, что эта деятельность есть одна из высших деятельностей человечества, стараются оправдать, доказать такое приписанное ей значение.

Задача, которую поставили себе ученые эстетики со времени Баумгартена, состоит в том, чтобы присвоить этой деятельности особенно важное, равное (как писали многие) с философией, т. е. мудростью и религией значение. Прием, который употребляется для этого, состоит в том, что то понятие идеала совершенства, к которому всегда стремится человечество, который всегда свойственно человечеству иметь перед собой и который у евреев, у индусов, у китайцев и у греков выражался¹ одним нераздельным словом и понятием добра, — расчленил и выделил из него понятие красоты и приписать этому отделенному понятию красоты такое же, совершенно не свойственное ему значение, как и понятию добра. Ошибка тут состоит главное в том, что греки, стоявшие на несравненно более низкой в нравственном отношении степени развития, могли, обожая силу и пластическую красоту, без противоречия не разделять эти понятия и называть свой высший идеал *καλόν και αγαθόν*.

Для людей же просвещенных всем тем, что пережило человечество в следующие 3000 лет, понятия эти уже не соединимы, и тем менее понятие красоты, отделенное от понятия добра, не может иметь, как этого хотят эстетики времени возрождения и нашего времени, равного с добром значения. — Но, как это бывает и с отдельными людьми и с обществами людей, одни теоретические учения усваиваются предпочтительно перед другими не потому, что они истиннее, а потому, что они оправдывают существующее положение. Так было и с учением о красоте, как предмете эстетики, т. е. одного из высших орудий познания.

Время, последовавшее за возрождением наук и искусств, за реформацией, было время, когда в высших, богатых, властвующих слоях общества не было никаких религиозных, нравственных идеалов, кроме желания приобретения наибольшего наслаждения, — это были времена Английской Елисаветы, Людовика XIV, Боржигев. И искусство, перестав служить церкви, начало служить сильному миру. И потому, как ни нелепа, бездоказательна, мистична была теория красоты, как идеала совершенства, она сама собой выразилась независимо друг от друга и в одно время у англичан, итальянцев, немцев, французов, и была принята без всякого сомнения и послужила основой рассуждений сотен философов. Философы рассуждали об искусстве и цели его, красоте, как о высшем идеале совершенства,

¹ В подлиннике: выражалось

не потому, что это вытекало из их рассуждений (это и не могло выходить, потому что не имело никакого основания), но потому, что общество, не имея никаких религиозных идеалов, ставило цель своей жизни в наслаждении, а ничто так не увеличивает всякого рода наслаждения, как искусство, и это увеличение наслаждений всякого рода, без различия хорошего и дурного, названо было красотой; красота же возведена в высшую цель человеческой жизни.

Замечательно при этом то, что все философы эстетики, так, как и большинство не специалистов, говорящих о красоте, полагали и полагают, что это понятие красоты взято ими у греков и что, усвоив идеал полудикого народа, жившего 3000 лет тому назад, мы поднимаемся на очень высокую степень миро-созерцания. Замечательно тут и то удивительное — разделяемое столь многими, мнимо самыми утонченными, т. е. вполне одичавшими людьми, что возвращение к идеалам народа, жившего 3000 лет назад, есть некоторое достоинство, и еще более удивительное недоразумение, состоящее в том, что, усвоивая себе взгляды греков на красоту, эти люди усваивают себе самые низменные взгляды греков того времени и становятся в явное противоречие с взглядами передовых людей греческого мира: Сократа, Платона, Аристофана, Аристотеля, или отрицательно, или в высшей степени требовательно относившихся к искусству и к тому, что теперь называется красотой. Для этих лучших представителей греческого мира, понятие *καλόν κα'ἀγαθόν* было нераздельно, и на основании этого *καλόν κα'ἀγαθόν* Сократ говорил, что не о том нужно спрашивать, какие вещи красивы, но что такое то, почему мы их считаем прекрасными. Что прекрасно? Прекрасно же доброе и пригодное, что нужно для разумной цели. Платон изгонял искусство из своей республики, Аристофан требует от искусства нравственной цели, и Аристотель допускал искусство только такое, которое производило очищение души.

* № 4 (рук. № 10).

Как скоро предполагается, что искусство выражает красоту, а красота есть нечто абсолютно совершенное, так само собою разумеется, что всякое искусство всегда истинное и всегда хорошее. Это странное недоразумение лежит в основе всего того, часто очень глубокомысленного тумана, которым насыщены все рассуждения об искусстве, начиная с Баумгартена и до нашего времени. Казалось бы, первое, что должны сделать люди, желающие обсуждать одну из особенных человеческих деятельностей, называемую искусством, состоит в том, чтобы ясно определить ее, отделить ее от всех других деятельностей, ясно определив ей одной свойственные признаки, и потом, отделив эту деятельность от всех других, ясно указать место и значение этой деятельности среди других человеческих деятельностей.

Сделать это, казалось бы, нетрудно, и это самое, казалось бы, уже отчасти сделано лучшими писателями, трактовавшими этот предмет. Выяснено еще со времен Баумгартена, что искусство в противоположность деятельности ума и воли есть деятельность чувства, выяснено Кантом, что главным признаком искусства есть то, что оно нравится без помощи понятий и вызывает удовольствие без желания пользы.

Если прибавить к этому то, что вытекает тоже из суждения эстетиков, что искусство есть выражение эмоций одного человека другим посредством линий, красок, звуков, слов, то мы бы имели довольно ясное и определенное понятие о том, что есть искусство, и могли бы обсудить и следующий важный вопрос о том, какое место занимает эта деятельность среди других человеческих деятельностей. Но обсуждение это становится невозможным, потому что всех эстетиков нашего времени занимает не вопрос о том, чем отличается искусство от всех других деятельностей людей и какое его среди них место и значение, а вопрос о том, как доказать, что цель искусства есть проявление красоты, красота же есть нечто абсолютно совершенное, и потому всякое произведение искусства хорошо.

В сущности ведь дело в том, что существует особенная от всех других человеческая деятельность, состоящая в том, что один человек может посредством линий, звуков, красок, слов заражать других людей испытываемыми им чувствами так, что получающий эти впечатления искусства человек, не пережив ничего из того, что вызвало чувство в художнике, испытывает это же чувство, как человек заражается зевотой, или смехом, или плачем, хотя и не хочет спать и не знает, чему смеются или плачут. Существует такая особенная человеческая деятельность, и деятельность эта, очевидно, есть орудие общения людей между собою, и потому, как всякое орудие общения: слово, письмо (телеграф), собрания, учение, школы и др., может быть полезным, хорошим, безразличным и вредным. И потому, казалось бы, людям, размышляющим об этой деятельности, необходимо прежде всего, строго отделив эту деятельность от других, исследовать ее влияние на людей и сообразно этому влиянию определить различные степени достоинства ее.

В действительности происходит обратное: в продолжение 150 лет все усилия людей, думавших об этом предмете, направляются на то, чтобы не отделить эту деятельность от всех других, а напротив, или смешать ее с другими — философией, религией, как это делают Шеллинг, Гегель, или, выделив ее, признать за ней непогрешимость, т. е. [признать ее] такой, при которой все проявления ее хороши.

* № 5 (рук. № 3).

Много делается людьми дурных, эгоистических дел: люди объедаются, напиваются, предаются разврату, тратя на все

эти дела среди нищего населения рабочих миллионы рублей и рабочих дней рабов, но все эти дела даже теми, которые совершают их, признаются дурными, их стараются делать незаметно, не хвастаясь ими (правда, теперь уже и гастрономию, и половую страсть причислили к искусству и хвастаются почти и этими пороками), против таких дел родители и воспитатели предостерегают молодежь, но как только к какому либо эгоистическому наслаждению примешивается понятие искусства, так этого дела не только не считают дурным, не стыдятся, не скрывают, но, напротив, гордятся, хвастаются им, так это делается в последнее время, даже по отношению еды и половой похоти, которая некоторыми признается эстетическим чувством.

Как только сказано слово: искусство, так то, что было просто и несомненно гадко, становится прекрасно. —

Заглядывать в купальню на женщин считается гадким, но как только это искусство, то в балете, опере, цирке можно смотреть полуголых женщин, и это хорошо. Говорить девице грубо чувственные слова несомненно дурно, но в романсе она может петь: *лобзай меня*, твои лобзанья мне слаще мирра и вина, или: *хочу целовать*, целовать и т. п. — хорошо, потому что это искусство. Говорить похабства скверно и запрещается кучерам на улице, но как только они написаны в романе натуралистической школы, это очень хорошо, потому что это искусство.

Но мало того, что то, что безнравственно и просто гадко, перестает быть таковым, как скоро на него наложено клеймо искусства, произведения прямо скучные и часто для многих (для огромного большинства) отталкивающие, как например, для самого огромного большинства поэмы Вергилия, Данта, Таса, Мильтона, большая часть драм Шекспира, большая часть сочинений Гёте, последние произведения Бетховена, часть сочинений Баха, картины (изображающие мадонн и распятий).....¹ признаются обязательно для всех хорошими, как скоро они причислены к искусству.

Кто из нас в молодости не испытал тех мучений и сомнений, когда трудился найти удовольствие в чтении Данта, Шекспира и слушании Бетховена, Баха и т. п., не испытывал мучений и сомнений подобных тому, когда под видом пищи попадает в рот то, что не вызывало слюны и не входило в горло. Одни в этих случаях потихоньку выплевывают в платок и незаметно выкидывают, не признавая, что поданное за кушанье нельзя есть; другие проглатывают и этим приучают проглатывать недобоваримое. В обоих случаях трудно.

Так что большинство людей поставлено в дилемму: признать себя непонимающим высокого искусства или то, что скучно и просто гадко, признать прекрасным. Обыкновенно избирается

¹ Точки в подлиннике.

последнее, и скучное, и отталкивающее признается прекрасным, потому что это искусство.

Но мало и этого. Мало того, что одни люди, вследствие ли привычек или особого настроения, находят известного рода удовольствие, которое они называют эстетическим, в известных произведениях, накладывая на них клеймо искусства, заставляют других либо лгать, признавая хорошим то, что им не нравится, либо, насилуя себя, приучать к тому, чтобы нравилось то, что не нравится. ¹

Мало этого. Есть еще 3-го рода произведения искусства, появившиеся в самое последнее время, получившие название декадентских, которые уже не только неприличны и не нравятся большинству, но просто гадки, глупы и никому не нравятся и не могут нравиться, потому что вполне непонятны, что признают и их составители. Так, получивший все-таки некоторую известность француз Маларме сочинил такие стихи (их набирают, печатают, читают), смысл которых он сам отказывается объяснить. Такие же поэты появились в Германии и у нас в России. Один в Москве написал целый том совершенной бессмыслицы (там есть, например, стихотворение из одного стиха: «Ах, закрой свои бледные ноги»), и так осталось неизвестно, мистифицирует ли он ту публику, которая браня и смеясь (некоторые и защищают), но все-таки покупает и читает, или он сам душевно больной.

Такие же появились драматурги: Ибсен в Маленьком Эйолфе и Сольнесе, Гауптман в Ганнеле и Колоколе и, главное, Метерлинк, сочинения которого до такой степени умышленно глупы, что всё вероятнее за то, что он мистифицирует публику.

Таковы же картины гадкие, изображающие совершенную бессмыслицу..... ²

Такова же, в особенности вся новейшая, музыка, начиная с Вагнера и кончая Рихардом Штраусом. В последнее время, если музыкант играет свое сочинение, особенно если он веселого нрава, вы всегда находитесь в недоумении, что сказать ему на вопрос, как понравился вам произведенный им шум. А что как я выражу из учтивости одобрение, а он засмеется и признается, что он хотел пошутить и только как попало швырял руками по клавишам.

И все эти произведения должны не требовать презрения и соболезнования к тем, кто их производит, а должны признаваться, если и не вполне хорошими, то все-таки серьезными попытками прокладывания новых путей в искусстве. А как скоро искусство, то всё это нужно печатать, играть, писать, читать, слушать.

¹ Так эта форма читается в подлиннике.

² Точки в подлиннике.

* № 6 (рук. № 10).

В пережитое нами полустолетие явилось много художественных произведений совершенно новых, и все эти произведения более или менее высокого разбора, все были понятны.

На моей памяти в живописи появились Delacroix, Delaroche, Кнаус и др.; в драме появились Victor Hugo, Dumas, Островский; в музыке Мендельсон, Мейербер, Верди, Шуман и, главное, Шопен; в поэзии лирической Musset, V. Hugo; в романе первого разбора Дикенс, V. Hugo, Ауэрбах и потом Eugène Sue, Dumas père. Были более менее сильны, но всё это было понятно, и таких, какие теперешние декаденты, не было. Не было ничего подобного.¹

Что же это значит? Я вместе с сотнями людей нашего круга и миллионами рабочих людей всего мира, глядя на все эти произведения или слушая их, находили, что это произведения безумных, глупых, часто развращенных людей, не имеющие никакого человеческого смысла. Но то, что мы сотни, не безграмотных, а так называемых образованных людей вместе с миллионами рабочих говорили, что это бессмысленные и сумасшедшие произведения, нисколько не смущает этих людей; они даже радуются этому — это доказывает, что они настолько впереди своего века, что грубая толпа не понимает их.

Когда этого рода художники производят свои бессмысленные вещи, непонятные никому, кроме десятка, сотни, хотя бы и тысячи их единомышленников, они смело говорят: «Нас не понимают еще. Это высшего рода искусство, это искусство, недоступное еще массам».

По здравому смыслу казалось бы, что, если люди пишут, сочиняют произведения, долженствующие произвести известное действие, и произведение это не производит действия, то произведение это не хорошо, не годится. Если вы производите пищу и большинство людей отворачивается от нее, или одежду, которая не годится для большинства людей, или средство передвижения и оно не передвигает большинство людей, а есть только маленький кружок людей, которые могут есть эту пищу, одеваться этими одеждами, передвигаться этими средствами передвижения, и чтобы для того, чтобы пользоваться этими произведениями, надо еще долго учиться или приучаться к потреблению (а приучиться можно ко всему и самому дурному), то, казалось бы, очевидно, что эти произведения не хороши. Понятно, что нельзя говорить по-французски с человеком, не знающим этого языка, нельзя учить человека интегральному исчислению, когда он не знает алгебры, или физиологии, когда он не знает анатомии, но искусство, казалось бы, тем-то и отличается от рассудочной деятельности, что оно космополитично, что пре-

¹ Этот абзац обведен на полях чертой с пометой: [пр[о]пустить].

лесть картины, звуков понятна всем и непосредственно передается людям.

Казалось бы, что если Вольтер сказал, что *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*,¹ то еще с большим правом можно сказать про искусство, что *tous les genres sont bons, hors celui, qu'on ne comprend pas*,² потому что, если только допустить противное, то нет той нелепости, которая бы не могла нравиться десятку одинаково извращенных людей, которую бы они, при таком понимании исключительного искусства будущего, не могли бы выдавать за настоящее искусство. Так это казалось бы по здравому смыслу.

Но оказывается, что по существующим теориям искусства это не так. Искусство может быть искусством, будучи непонятым для большинства и будучи признаваемо искусством только малым числом передовых людей.

Что же такое то искусство, которое понимается таким образом?

* № 7 (рук. № 3).

Как людям первобытно религиозным кажется, что та религия, которую они исповедывают, не есть произведение человеческой деятельности, а есть нечто вечно предустановленное и что религия их есть одна единственная религия и другой быть не может, так и людям, занимающимся науками и искусством, кажется, что то, что у нас называется науками и искусствами, есть совершенно особенная по самому существу своему, отделенная от всех других, единственная деятельность и что другой нет и не может быть,³ и, думая так, мы забываем, что то, что называется и считается в наше время наукой, искусством, как это было и во все времена, не есть всё знание человеческое, а только малая часть его, которой приписывается исключительное или первенствующее значение.⁴

Наука и искусство в самом широком смысле есть всё то, что от поколения к поколениям познается людьми и передается друг другу.

¹ [все жанры хороши, кроме скучного,]

² [все жанры хороши, кроме непонятного.]

³ *Зачеркнуто*: что мы забываем и всю ту огромную область знаний, из которых она выделена, и то, что выделение ее из этой огромной области не вытекает из свойства предмета, а сделано нами.

⁴ *Зач.*: Чтобы понять, что такое науки и искусство, необходимо понять то значение, которое имеет эта деятельность в жизни человеческой.

Обыкновенно рассматривают науку и искусство, как что-то отдельное само собою существующее, как говорят немцы: *an und für sich* — объективно, и такое рассматривание науки и искусства, введенное (немецкой) философией, совершенно неправильно. Нет никакой ни науки ни искусства самих по себе, а есть люди и их деятельность. И вот в числе людских деятельностей есть деятельность, называемая наукой и искусством. (Деятельность эта сознается людьми и может быть поощряема или (напротив задерживаема и) осуждаема.

* № 8 (рук. № 10).

В сущности, всё, что занимает людей и забавляет их, есть предмет науки и искусства. Другого нет серьезного определения.

Ведь если бы люди, занимающиеся науками и искусствами, сами кормились бы и занимались науками и искусствами в часы досуга, никого не принуждая нести тяжести, необходимые для этих занятий, то все эти науки и искусства могли бы расширяться и распространяться сколько хотели и можно бы было исследовать химический состав млечного пути, лапки букашек и, надеясь, что это на что нибудь пригодится, или писать картинки голых дев и лесов и устраивать концерты и балеты, зная, что есть люди, которым это нравится, — но когда видишь, что для исследования коховских запятых и млечных путей и тому подобного траятся миллионы рабочих дней народа, задавленного работой, неотложной для питания своих семей, и все исследования эти оказываются вздором; когда искусством называется балетное дело, и правительство, собирая деньги с нищих, тратит их на балет во имя искусства; когда тысячи людей губят свои души за занятием акробатства, называемого искусством, нельзя не задуматься и не пожелать найти ясное определение того, что следует называть наукой и искусством, такое, по которому не только можно бы было отделить не только пустое от важного, но вредное от невредного. Нельзя же спокойно смотреть на то, что под видом науки люди учат тому, что закон человечества есть закон борьбы за существование, что все пороки и добродетели происходят от здоровья тела, что страсти не происходят от нашего ослабления им, а от неустрашимого закона наследственности, как нельзя спокойно смотреть на то, что совершается под видом искусства. Романы, все построенные на похоти — искусство, такие же картины и музыка — искусство.

* № 9 (рук. № 10).

Искусство высших классов по мере усложнения становилось всё более и более грубым и, уходя всё более и более в технику и усложнения, всё менее и менее становилось искусством, т. е. удовлетворяло основному требованию искусства: передавать чувства, охватившие художника.

Так это шло, всё усиливаясь и усиливаясь, и дошло наконец до того, что вследствие богатства внешних средств, для людей мало чутких к искусству, стерлось совершенно различие между предметами искусства и подделками и подражаниями ему.

Формы всё более и более усложнялись, и ослаблялось всё более и более содержание, и сделалось наконец теперь то, что в наше время стало возможно без основного свойства искусства — испытанного художником чувства, — подражать искусству, придумывая сюжеты, долженствующие вызывать

чувства, и обставлять эти сюжеты той богатой внешней техникой, которая выработалась теперь в каждом искусстве.

И, очевидно, при том хорошем вознаграждении, которое в нашем обществе получают художники, явилось огромное количество людей, занявшихся этим делом, и количество подделок под искусство стало быстро возрастать и дошло в наше время до ужасающих размеров.

ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

* № 10 (рук. № 19).

Я на-днях был на репетиции одной из самых обыкновенных и считающихся хороших опер. Представление это давали ученики консерватории, и дирижировал директор консерватории. Я должен был пройти через кулисы, чтобы войти в зрительную залу. Не говоря о ходах, проходах огромного театра с громадными машинами для перемены декораций и освещения, о уборных, парикмахерах, служителях, чистящих, работающих тут, о громадных декорациях, занавесах, всё результаты миллионов рабочих дней, проходя через кулисы, я обошел армию наряженных мужчин и женщин в костюмах, как всегда женских костюмах, оголяющих как можно больше тело. Всё это были певцы, хористы и балетные танцовщицы из тех же учениц консерватории. В оркестре, через который я перешел, сидело тоже до ста человек всякого рода музыкантов, от литавр до флейты и арфы. На возвышении между лампами на кресле сидел дирижер, управлявший оркестром и певцами. На сцене бегали и суетились. Среди костюмов в сертучке распорядитель драмат[ической частью] (не помню как чин) знаю, что получает от казны хорошее жалованье с обеспечением пенсии, такой же учитель танцев. Три начальника эти слаживали пение, оркестр, шествие, как всегда, парами с алебардами, кругом и опять кругом, танцы, пение и музыку. «Я невесту сопровождаю» пропост наряженный в какого то турка певец, но тут не так сделает волторн в акорде речитатива, и дирижер останавливает, потом пройдут пары и станут слишком близко, потом не поднимают в хоре изредка руки в знак одушевления, потом певцы в хоре не так пропели, остановки, поправки, и это продолжается час, два, три, 6 часов. И всё для чего и для кого? Что это не похоже на тех индейцев, которых они хотят изображать, нет и не может быть никакого сомнения, что так речитативом не говорят и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми алебардами в туфлях парами нигде, кроме как на театре, не ходят, что смысла, даже той красоты, которую они преследуют, нет и признака, в этом не может быть никакого сомнения. Если тут есть что, то хорошенькие изредка мотивы, которые было бы

приятно прослушать, если бы только певцы и певицы не были так глупо наряжены, не разевали так ненатурально рот. Всё же остальное глупо, скучно и не знаешь на кого рассчитано. Образованному человеку это несносно надоело, настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Только можно себе представить наглядевших в передней господ лакеев или парикмахерских учеников, которым могут быть нужны эти шествия, акорды, барабаны. Если что есть для всех и точно искусство, но скверное, то это балет (т. е. обнаженные сколько можно, улыбающиеся женщины, делающие сладострастные жесты руками, ногами и станом). И если бы это делалось просто, естественно, а то не то, что естественно, всякий жест, всякий звук, всё это механически выработано и делается по приказу распорядителя, по 20 раз заставляющего повторять, пока не сделают, как он хочет, и потому всё это мертво. Но мало и этого. Всё это делается с злобой, с зверской жестокостью. Ктонибудь не так пропел, не так взял ноту, распорядитель останавливает и набрасывается на ошибившегося.

«Дураки, ослы, идиоты, свиньи».

Я сам слышал, и в продолжение одного часа раз сорок. И несчастный, физически и нравственно изуродованный юноша, флейта, волторна, певец, молчит и повторяет. Директор знает, что для них, бедняков — это вопрос жизни, т. е. сладкой барской жизни или смерти, трудовой жизни, и что они так испорчены, что наверно выберут молчание и покорность, и смеются потом шуткам г-на директора, — и, пользуясь этим, оскорбляет человека [в] себе и в них. Когда я выразил свое удивление на эти дикие нравы, мне сказали, что так везде в музыкальном мире. Таково предание. И всё это искусство и всё это делается для искусства. В христианском гуманном мире миллионы рабочих тяжелым трудом готовят для высших классов наслаждения искусством, в которых они сами не могут участвовать, и наслаждения эти в своих высших последних проявлениях таковы, что даже те, для которых они изготовляются, не в состоянии понимать их.

XX

⟨Понятно, что недоумеваешь, глядя на такое искусство, на такие проявления, начиная от опер Вагнера, романов Гисмакса, Прево, Зола, стихов Гарфон [?], Маларме, драм Ибсена, Меттерлинка, музыки Брам[са], Штрауса и до самых простых опер и опереток. ¹⟩

¹ *Зачеркнуто*: Это второе последствие. ⟨Для изготовления этих наслаждений мучают, оскорбляют людей, людей унижают, жертвуют своим человеческим достоинством.⟩ Третье и последнее то, что наслаждения эти в последнее время все свелись к грубой чувственности, к чувственности пресыщенных, развращенных людей. Возьмите литературу

Зачем этому <непонятному> гадкому искусству, или ненужному фальшивому подобию его должны приноситься в жертву труды миллионов людей и самые жизни человеческие? Ответ на этот вопрос возможен только тогда, когда поймешь ту жестокую полуумышленную, полубессознательную <ошибку> ложь значения искусства, в которой в продолжение 150 лет живет наше европейское цивилизованное общество.

* № 11 (рук. № 13).

XXVI

<Что же такое красота по этим определениям?> С одной стороны, красота есть нечто мистическое и возвышенное: идея, совершенство, Бог, дух, появляющийся в мире, и тогда искусство, служащее проявлению его, становится величайшим делом в мире, но, к сожалению, слишком неопределенным, включающим в себе и философию, и религию, и самую жизнь, и вопрос о том, где границы истинного и ложного искусства, остается совершенно без разрешения. Или, с другой стороны, как оно должно быть признано по определению Канта и его последователей: красота есть получаемое нами особенного рода наслаждение, <зависящее от вкуса, не имеющего для себя точного определения, или есть известное возбуждение зрительных и слуховых органов и мозговых центров>, и тогда искусство, производящее это наслаждение, само по себе ¹ не имея внутреннего значения, должно бы, как и всякое наслаждение, подлежать высшей нравственной оценке и, смотря по его отношению к добру, быть признано, смотря по своим свойствам, хорошим или дурным или безразличным.

центра развития искусства, Парижа, от романов, пьес, опер, до стихов и фельетонов, всё искусство есть ничто иное, как подхлестывание расслабленной, извращенной чувственности. Половина картин — это нагие женщины во всевозможных видах, романы: Зола, Мендес, Прево, Huysmans'a и пр. и пр. всё это преимущественно разжигание чувственности, оперы, балеты это та же нагота, тот же позор бесстыдной женщины и до мозга костей развращенного мужчины.

Вот прекрасное описание этого настроения искусства, сделанного французским критиком Doumic в его статье об Huysmans (выписать стр. 84 Les jeunes). То же в Лондоне, Вене, Берлине, Петербурге. И всё это во имя искусства, всё это искусство.

¹ *Далее следует место с пометой:* пр[опустить]: не может иметь никакого значения для человеческой жизни. Постараемся определить то, что мы несомненно знаем и что может и должно иметь влияние на нашу жизнь, то наше ощущение, которое мы называем эстетическим, и ту особенную деятельность, которую мы называем искусством.

Не оспаривая того вероятного предположения, что искусство произошло от полового подбора и есть подобие игры не активной, но пассивной, мы не можем не признать справедливость определения Кантом искусства, как наслаждения, получаемого без посредства понятий и без цели выгоды. Определение это справедливо и действительно ограничивает эстетическое наслаждение от многих других наслаждений.

Так бы это должно было быть, если бы эстетики второго рода, признающие искусство особого рода наслаждением, не считали почему-то так же, как и метафизические эстетики, красоту всегда совпадающую с добром.

Так что, как по первому определению, по которому красота признается особенной метафизической сущностью, искусство, проявляющее ее, всегда хорошо, так и по второму определению красоты, по которому красота есть известного рода наслаждение, искусство, дающее это наслаждение, тоже всегда хорошо.

XXVII

Что же это такое? Откуда взялось это понятие красоты, так запутавшее понятие искусства, что, с одной стороны, искусство представляется чем-то неопределенным и мистическим, включая в себе и философию, и религию, и общественность, и всю жизнь; с другой стороны — особенным наслаждением, которое почему-то в противность всем другого рода наслаждениям и в противность очевидности считается всегда не только полезным, но и хорошим.

Всё дело путает понятие красоты. Не будь этого понятия, искусство было бы очень понятное явление даже по тем определениям, которые существуют теперь. Не будь этого понятия, искусство бы было по всем новейшим определениям особенная человеческая деятельность, происшедшая, по мнению некоторых, в животном мире от полового чувства и от склонности к игре, деятельность, производящая особого рода наслаждения, не имеющие никаких практических целей пользы и, можно прибавить, физиологически объясняемое приятным раздражением нервной энергии. Не примешивайся к этому определению понятия красоты, было бы совершенно ясно то, что разумется под искусством. Но вместе с тем, естественно, потребовались бы разграничения этой деятельности, как и всякой деятельности, имеющей целью наслаждение, на деятельность хорошую и дурную, как мы это естественно и неизбежно делаем по отношению ко всякого рода наслаждениям; к наслаждениям еды, питья, половой любви. Правда, есть люди, которые приписывают деятельности еды, питья, половой любви понятие добра — считают, что сладко есть, пить, предаваться любви всегда хорошо, что это есть высшая человеческая деятельность, но мы признаем, что такие люди стоят на самой низшей ступени умственного и нравственного развития и не имеют истинного понятия о том, в чем состоит истинное назначение еды, питья, половой любви.

Приписывая одной из человеческих деятельностей, производящей особого рода наслаждения, свойство быть всегда доб-

рою, и признавая эту деятельность высшей человеческой деятельностью, мы делаем ту же самую ошибку.

Для того, чтобы человеческие деятельности еды, питья, половой любви могли быть ясно поняты и определены, нужно было прежде всего перестать считать эти деятельности всегда абсолютно добрыми, потом понять их цель и назначение и, поняв их цель и назначение, отграничить по соответствию или несоответствию этих деятельностей своей цели, то, что в этих деятельностях хорошо, от того, что дурно.

По отношению всех наслаждений кроме искусства так это и сделано. Назначение, цель еды — питание тела; назначение половой любви — продолжение рода, и когда деятельность любви и еды отвечает своему назначению, она хороша и наоборот. То же самое должно быть сделано и по отношению искусства. И давно бы было сделано, если бы искусство не понималось, как проявление красоты, а красота не считалась чем-то абсолютно совершенным, что в сущности есть ничтожное, как в скрытой форме утверждение того, что деятельность искусства всегда хороша и есть одна из высших человеческих деятельностей.

XXVIII

Это-то утверждение того, что искусство всегда хорошо или вводимое в искусство понятие красоты путает всё дело.

Понятие красоты ведь в сущности не имеет и не может иметь никакого другого значения, как то, что нравится и может быть отнесено ко всему, что нравится, ко всему на свете, от математических вычислений, геометрических фигур до поступков, кушаний, чего хотите. Вопрос о том, почему, что и кому нравится, есть вопрос метафизический, философский, физиологический и имеет с искусством столько же общего, сколько он имеет со всякой человеческой деятельностью: как например, с пищей, одеждой, браком. Разбирая вопрос о пище, никому в голову не придет приурочить достоинство пищи к красоте. Предметы пищи могут быть красивы, но красота не есть условие хорошей пищи. Точно то же и в одежде, и в браке: может быть хорошая одежда и хорошая жена и тоже некрасивые. Точно так же и искусство может быть искусством, не будучи красивым, чему служит доказательством то, что искусство, проявляющее безобразие, столь же искусство, как и искусство, проявляющее красоту. Нужны величайшие натяжки, софизмы или рассуждения в непроницаемом тумане (как это и делалось) для того, чтобы доказывать, что изображения безобразий, вызывающих отвращение, или изображения самых низких чувственных образов, вызывающие в зрителе или читателе самую низкую чувственность, не суть произведения искусства.

Так это и понимали древние (Аристотель, смотри особенно Benard'a «Esthétique d'Aristote»), рассматривая искусство само по себе, и вопрос о красоте и добре καλόν κ'ἀγαθόν само по себе, не соединяя одно с другим, а только подчиняя искусство требованиям добра, т. е. καλόν κ'ἀγαθόν.

Не будь только путающего всё дело и примешиваемого к понятию искусства понятия красоты, и определение искусства было бы совершенно просто и ясно. Без понятия красоты, присоединяемого к искусству, искусство есть ничто иное, как особого рода человеческая деятельность, состоящая в том, что один человек, испытав известное чувство, передает это чувство другим людям не посредством описания того, что он испытывал, а непосредственно — помощью линий, красок, звуков, образов (выражаемых словами), заражая других людей тем чувством, которое он испытывал.

Искусство не есть, как это принято говорить, какое-то особенное проявление красоты, а есть особенного рода человеческая деятельность, совершенно независимая от красоты. Так это понимали и древние, в особенности Аристотель (смотри прекрасную книгу Benard'a, Esthétique d'Aristote). Только совершенно отрешившись от понятия красоты в деле искусства и можно дать ясное и точное определение особенной человеческой деятельности, называемой искусством, главная черта которой, забываемая всеми до сих пор писавшими эстетиками (исключение составляет Сюлли, делающий слабый намек на эту главную черту), состоит в том, что искусство есть прежде всего взаимодействие людей. Прежде чем говорить о цели искусства и о том, что оно проявляет, нужно указать главную черту его, состоящую в том, что искусство прежде всего есть особенный способ воздействия одного человека на других. Вот эта главная черта, отделяющая искусство от большей части других деятельностей человеческих, всегда, вследствие примешиваемого понятия красоты, всегда забывавшаяся эстетиками, и составляет главную основу определения искусства.¹

Человек, как и говорил Аристотель, есть самое подражательное животное и способен непосредственно заражаться видимыми поступками и подражать им. Человек, видя добрые поступки, влечется к подражанию им; точно так же и к злым поступкам. Человек непосредственно заражается горячностью, спокойствием точно так же, как смех, слезы, зевота непосредственно заражают людей. Но это есть непосредственное заражение и не есть дело искусства. Если же человек познает не прямо, а через посредство линий, красок, звуков, слов искусства другого человека, то это дело искусства. Когда один человек под влиянием какого либо чувства выражает это свое чувство в линиях, красках, звуках, словах, а другие люди ви-

¹ Этот абзац обведен на полях чертой с пометой: [пр[опустить]].

дят эти линии, краски, образы, слышат эти звуки, слова и испытывают те же чувства ¹, то эти линии, краски, звуки, слова суть искусство.

⟨XXIX⟩

Такое определение искусства захватывает ² в свою область всё то, что мы привыкли и не можем не считать искусством, и исключает ² всё то, что при существующих метафизических и опытных определениях вторгается в область искусства и не принадлежит к нему. (При метафизическом определении наука, религия и сама жизнь (Гегель, Шелинг) и при определениях опытных, признающих искусство особенного рода наслаждением (Гюйо, Кралик) — гастрономическое, костюмное, парфюмерное искусство и др.)

Устранив путающее всё дело понятие красоты, искусство естественно становится очень понятным и определенным, особенным видом взаимодействия людей, имеющим целью заражение одним человеком посредством линий, красок, звуков, слов других людей испытанными этим человеком чувствами, не захватывающее в свою область не подлежащее ему и захватывающее всё то, что и всегда, и теперь мы все считаем искусством.⟩

⟨XXX⟩

Прежде чем) ответить на этот вопрос, нужно еще как можно яснее определить, чем отличается настоящая передача чувств, т. е. настоящее искусство, от подобия его — ложного искусства и чем отличается хорошая передача, хорошее искусство от дурного.

Искусство есть орудие передачи чувства. Как посредством слова люди передают друг другу свои мысли и знания, так посредством искусства люди передают друг другу свои чувства. И как в области слова есть разумная, осмысленная речь и бессмысленный набор слов, только подобный разумной речи. И есть речь более или менее хорошая, ясная, понятная и есть речь более или менее плохая, бестолковая, запутанная. Так и в искусстве есть истинная передача чувства и есть только подобие такой передачи и есть передача чувства (не говоря о достоин-

¹ *Зачеркнуто*: и переживая эти чувства без всего того труда, напряжения, часто боли, которые нужны для того, чтобы пережить эти чувства (утоления голода, когда они не голодали, успокоения, когда они не тревожились, победы, когда они не боролись, трудов без усталости, опасности без опасности, преступлений без их последствий и т. п.), испытывают особенное бескорыстное наслаждение. И вот это-то взаимодействие людей и есть искусство.

² *В подлиннике*: захватывающее и исключающее. В копии Толстым исправлено: захватывает и исключает.

стве того, что передается) более или менее хорошая, живая, трогающая, и более или менее плохая, слабая, не забирающая. И потому, прежде чем говорить о том, чем отличается искусство по своему содержанию, нужно еще ясно определить, чем отличается настоящее искусство от ложного и хорошее от дурного.

Отделить настоящее от ложного тем более необходимо, что хотя и во всех уважаемых и потому поощряемых людьми человеческих деятельности, как религия, наука вообще, медицина, педагогика, есть всегда много подделок под эти деятельности: ложная религия, ложная наука, ложная медицина и т. п., ни в одной человеческой деятельности нет столько подделок под настоящее, как в искусстве.

Искусство есть заражение одним человеком другого или других тем чувством, которое он испытывает. Если есть или было это чувство в художнике (как бы слабо оно ни было, но оно было), то оно непременно выразится так, что может заражать других людей (хотя бы самое малое число), и такое произведение, хотя бы оно было самое ничтожное или даже дурное, если оно имеет своим источником чувство и заражает других, есть не фальшивое, а настоящее произведение искусства. Если же написано длинное поэтическое произведение на самую высокую тему самыми прекрасными стихами или музыкальное произведение с самой сложной и прекрасной гармонизацией и оркестровкой, (в роде опер Вагнера или симфоний Брамса), или картина, прекрасно изображающая христианский и исторический сюжет, но писавший и то, и другое, и третье не испытывал волновавшего его чувства, то оно не заразит других, и все эти сочинения не есть произведения искусства, а суть подделки под него.

〈XXXI〉

И вот таких-то подделок под произведения искусства, особенно там, где искусство есть достояние одних высших классов и хорошо вознаграждается,¹ есть бесчисленное, в сравнении с истинными произведениями искусства, количество. В последнее время, когда вследствие досуга высших классов, занятых искусством, техника всех искусств доведена до высшей степени совершенства, и критика вследствие ложного понимания искусства лишена всякого руководства в суждениях об искусстве, таких произведений ложного искусства, как прежних подделок под искусство, признаваемых всеми за произведения настоящего искусства, так в особенности новых подделок искусства развелось ужасающее количество, рынок завален ими, и есть много людей, так называемых, образованных

¹ *Зачеркнуто*: всегда были (Энеида и др.)

и даже, так называемых, художников, доведших до высшей степени совершенства свою технику, которой проживают всю жизнь, воображая, что они занимаются искусством, и никогда не испытывавших истинного художественного впечатления, т. е. чувства, и не знающих, что это такое.

⟨Поясню примером.

Вы идете мимо дворницкой и слышите там звуки гармоник, играющей барыню, и слышите ритмический топот каблучков пляшущего. Веселая, бодрая плясовая захватывает вас, вы останавливаетесь, и вам хочется не только послушать, но самому в такт и ритм двигать членами, и вам делается весело. Это истинное художественное чувство, вызванное произведением искусства. Но вы идете в театр и слушаете, и смотрите произведение, написанное по программе, без внутреннего побуждения, и, несмотря на всё богатство обстановки, декорации, электрического света, на прекрасные голоса, на сложную и богатую оркестровку, вас ни на минуту не шевелит ни музыка, ни драма, вы не заражаетесь чувством и не можете заразиться им, потому что его не было при зарождении произведения, а была одна выдумка и мастерство, и вы остаетесь холодны. — И это ложное произведение, подделка под искусство, и подделок таких миллионы,⟩ и миллионы людей забавляются этими подделками, воображая, что они занимаются искусством, одни производя, другие воспринимая их. И что хуже всего это то, что подделки эти облакаются самыми блестящими, утонченными формами, усовершенствованной техникой, так что большинство людей мало чутких к искусству воображают, что искусство ограничивается внешними формами и что хорошо написанный роман, стихотворение, симфония, опера, картина есть искусство, хотя бы этот роман, стихотворение, симфония, картина и не заражали бы нас никаким чувством. Люди и воспитываются так, что искусством им представляется нечто усовершенствованное по технике и сложное. Так что человек стыдится того, что ему нравится народная песня, от которой ему хочется плясать, шутка, водевиль, от которых он весело смеется, или трогающая его неправильно нарисованная картинка в дешевой иллюстрации, и считает своим долгом дочитывать до конца романы ⟨Бурже⟩, драмы ⟨Ибсена⟩, оперы ⟨Вагнера⟩ и подолгу рассматривать картины, написанные по расценке без чувства ⟨Рошграсса и ему подобных⟩, и несмотря на то, что все эти произведения не вызывают в нем никакого чувства. Так что у большинства людей нашего круга совершенно атрофировано художественное чувство, способность заражаться чувством другого человека и вместо этой способности выработалась способность интересоваться подробностями технических украшений. Часто суждение этими людьми о художественном произведении выражается словами: да, это очень интересно, хотя сказать о музыке, например, да и о всяком художественном

произведении «интересно» так же прилично, как сказать это о котлетах или груше.

Так что прежде уяснения того различия, которое есть между хорошим и дурным искусством, необходимо еще уяснить себе различие истинного искусства от подделки под искусство, которое, как море маленьких островков, окружает всякое произведение истинного искусства.¹

XXXII

Какой же внешний признак настоящего искусства, отделяющий его от поддельного? — спросят нас. — Как отличить настоящее от ненастоящего. Люди читают книги, слушают музыку, смотрят картины. Некоторые из них заняты настоящим искусством и некоторые поддельным? Ответить на этот вопрос так же невозможно, как, находясь среди людей, говорящих на непонятном нам языке, ответить на вопрос: говорят ли эти люди разумные речи или бессмыслицу. Как в деле передачи мысли нельзя по внешним признакам решить, когда кончается разумная речь и начинается бессмыслица, так и в деле искусства решение этого вопроса зависит от воспринимającego и может быть бесконечно разнообразно. Если человек заражается чувством от созерцания сочетания линий, красок или слышания звуков, слов, он имеет дело с настоящим искусством, если он только следит с интересом за сочетанием линий, красок, звуков, слов, не испытывая никакого чувства, то, что он слышит и видит, не есть искусство для него, хотя оно и может быть искусством для другого.

Так же, как произнесенная при нас речь на китайском языке, не есть для нас передача мыслей, для китайца же может быть передачей очень важных и значительных мыслей.

В нынешнем году два очень милые и вполне образованные японца посетили нас и спели нам японскую песню. Мы не могли удержаться от смеха, а между тем для наших гостей, по умилённому выражению их лиц, ясно было, что они испытывали то художественное впечатление; которое дает истинное искусство. Так что истинность искусства зависит от отношения получающего впечатление к тому художнику, который производит его. И внешнего точного критерия истинности нет и не может быть. Признаки внешние могут быть только приблизительные: для получающего впечатление такие признаки будут напряженное внимание, задержка дыхания, смех, слезы, общее возбуждение, а для производящего впечатление, для художника, признаки настоящего искусства будут простота, несложность, незагромождение форм и, главное, наибольшая понятность. Так что,

¹ Этот абзац обведен чертой с пометой: пр[опустить].

когда видишь, что человек; глядя на картину, или читая художественное произведение, или слушая драму, отрывается и глядит по сторонам, не выражает никакого волнения в лице, рассматривает посторонние предметы, разговаривает, как это мы видим во всех театрах, концертах, выставках, и если кроме того сами произведения очень сложны, изукрашены всякого рода внешними средствами, то все вероятно за то, что тут нет настоящего искусства, а только подобие его. Но эти признаки внешние только приблизительные: верный признак, отличающий настоящее искусство от подделки под него, только один внутренний: вызывает произведение искусства в зрителе или слушателе то чувство, которое испытал художник — это настоящее искусство, не вызывает оно этого чувства — оно не настоящее.

XXXIII

Но кроме различия настоящего искусства, есть еще различие сильного и слабого искусства, в смысле более или менее хорошей передачи, не говоря еще о том, что передается.

В чем это различие?

Оно является, как только вводится понятие прекрасного, которое не обнимает ни величественного, ни комического, как цель искусства.

При таком определении искусства с исключением путающего в понятии красоты искусство является особенной от всех других человеческих деятельностей, которая может быть полезною или вредною, как и всякий род деятельности, как слово, печать, собрание, школа и т. п.

* № 12 (рук. № 13).

XXI (21)

Красота в смысле объективном значит только то, что мы вперед признаем, что то, что будет доставлять нам известного рода наслаждения, — хорошо, в смысле же субъективном то, что то, что доставляет нам известного рода наслаждение, хорошо, потому что оно доставляет наслаждение. Так что в сущности все теории красоты сводятся к самому простому и первобытному, грубому понятию о том, что хорошо то, что нам нравится, что не по¹ хорошу мил, а по¹ милу хорош. Хорошо то, что нравится. Но нравится различным людям различное. Так например, как я говорил в начале этого писания, мне и миллионам людей не нравятся ни сочинения Huysmans, Rider Haggard, Kipling'a, Гауптмана, Метерлинка, Маларме, Вагнера, Штрауса, картины декадентов; но мне нравятся романы Dickens'a,

¹ Ударение Толстого.

стихи Гёте, Шилера, Hugo, Пушкина, Тютчева, нравится музыка Бетховена, Шопена, картины Leonardo Vinci, Murillo, Delacroix и др. Но есть люди, и их очень много, которым и эти произведения искусства не нравятся, а нравятся романы Дюма, Поль де Кока, цыганские песни и картинки нагих женщин.

Мало того, есть целые народы, которые не понимают и не вкушают искусства других народов: китайцы европейцев, китайцев и т. д. Казалось бы, при таком положении дела естественно бы было науке об искусстве искать общего, приложимого ко всем произведениям искусства критериума, на основании которого можно бы было определять принадлежность или непринадлежность предметов к искусству и относительное достоинство. Но, как может видеть читатель из тех приведенных выписок из эстетик, еще яснее из самых эстетических сочинений, если он потрудится почитать их, такого определения нет. Все те попытки определить абсолютную красоту, как соответствия частей, симметрия, гармония, единство в разнообразии и др. или определяют только некоторые черты некоторых произведений искусства, или ничего не определяют. Абсолютного определения прекрасного и потому и определения искусства — нет, а считается, как это ни странно сказать, искусством то, что нравится (не возбуждая вожделения), и то, что больше нравится, считается лучшим искусством.

А если это так, то наука об эстетике, если бы она хотела быть точно наукой, должна бы была и признать это, и оставить вопрос открытым. В действительности же в существующей эстетике сделано совершенно обратное: известного рода искусство, искусство очень определенно принадлежащее известному кругу людей, именно высшим властвующим классам европейского общества, или, скорее, христианского мира (включая сюда и Америку и Австралию), признано настоящим, совершенным искусством, и всё, что приготавливало этот род искусства, всё, что приближается к нему, всё это считается настоящим искусством, всё же отступающее от него, но похожее на него признается не искусством или плохим искусством. Вся существующая эстетика не состоит в том, чего можно бы ждать от рассуждений, называющих себя наукой, чтобы определить свойство и законы искусства и прекрасного, если оно есть содержание искусства, и потом на основании этих законов признавать искусством те произведения, которые подходят под эти законы, и откидывать те, которые не подходят под них, а состоит в том, чтобы, раз признав известный род произведений и даже не произведений, а художников своими представителями искусства (таковы <Парфенон, Аполлон, Венера> Фидиас, Рафаель, Бах, Бетховен, Гомер, Софокл, Шекспир, Гёте, Шиллер и др.), составить такую теорию искусства, по которой все эти излюбленные нашим кругом богатых, властвующих людей вошли бы в них. Если что не входит, надо растянуть, расширить.

Примеров такого наивного отношения к вопросу искусства бесчисленное множество во всех эстетиках. Так, недавно читая очень недурную книгу Фолгелъта *Aesthetische Zeitfragen*,¹ встречаю рассуждение о нравственных требованиях в искусстве, в котором автор прямо говорит, что если поставить искусству требования нравственности, то «придется» отрицательно отнестись к Ромео и Юлии Шекспира и к *Wilhelm Meister* и *Wahlverwandschaften*² Гёте, а так как и то, и другое входит в канон искусства, то надо растянуть теорию так, чтобы и эти произведения вошли в нее.

Так что теория искусства и красоты, изложенная в эстетиках и в смутных чертах исповедуемая публикой богатых классов, есть ничто иное, как попытки оправдания не только превосходства, но исключительности того искусства, которое любимо высшими классами.

Так вот что такое то понятие красоты, на котором основывается искусство, существующее теперь среди нас, называющее себя искусством будущего и считающее себя вправе называть себя высшим искусством, несмотря на то, что оно не понимается огромным большинством, а только более или менее маленьким кружком живущих в одинаковых условиях и одинаково настроенных людей.

Если же это так, то нет никакого основания предполагать, что искусство, приятное для людей одного круга, именно людей богатых, властвующих классов, есть одно самое настоящее искусство, и что неправы те, которые не понимают или не любят этого искусства. Предполагать это можно бы тогда, если бы было доказано, что богатые и властвующие классы находятся в обладании высшего мировоззрения. Предполагать же этого нет никакого основания, так как во всех других проявлениях жизни богатые и властвующие классы, особенно в наше время, никак не стоят на высшей степени нравственного развития, скорее наоборот. Напротив, есть все основания предполагать, что так как богатые и властвующие классы живут в условиях удаления от естественной человеческой жизни и пресыщенности, и всякого рода наслаждений, что и искусство их есть искусство людей, находящихся в исключительных, неестественных условиях, и есть только забава этого праздного класса людей.

* № 13 (рук. № 13).

XXVIII

Стоит только откинуть путающее всё дело понятие красоты, соединяемое с искусством, и деятельность искусства становится совершенно ясной и определенной. Искусство без понятия кра-

¹ [Вопросы современной эстетики,]

² [Вильгельм Мейстер и Избирательное средство]

соты есть ничто иное, как особого рода, подобное слову, взаимодействие людей. Слово есть человеческая деятельность, передающая мысли и опыты¹ одного человека другому; искусство есть человеческая деятельность, передающая чувства и настроения не посредством описаний и рассуждений, а непосредственно через линии, краски, звуки, образы, слова, заражая других людей теми же настроениями и чувствами. И как слово человеческое может передавать хорошие и дурные мысли, хорошие и дурные опыты, так точно и искусство может передавать хорошие и дурные чувства, хорошие и дурные настроения. —

Такое определение искусства было бы совершенно точно, просто и вполне понятно, но, естественно, потребовало бы другого определения, именно определения того самого, потребность чего особенно чувствуется в наше время и о необходимости которого мы говорили в начале этого писания, а именно определения того, в чем состоит хорошее и в чем дурное и чем отличается одно от другого, определения того, что предполагается решенным при теории искусства, как проявления красоты, и которого поэтому при признании красоты целью искусства не требуется. (Красота признается целью искусства; красота же всегда признается совпадающей с добром. Так это в наше время по существующей эстетике и общественному мнению существует об искусстве мнение совершенно обратное тому, какое было не только в средние века и даже в недавнее время среди старозаветных людей, но и суждению древних философов: Сократа, Платона, стоиков и даже Аристотеля. Платон изгнал всех художников из своей республики, допуская искусство только под строгим наблюдением цензоров,² обязанных не допускать всё то, что противно добру, и Аристотель точно так же совершенно отделял искусство от добра и требовал от искусства очищения от страстей (*κάθαρσις*). В древности и в средние века лучшие представители житейской мудрости считали большую часть искусства вредным. Теперь же в нашем обществе случилось обратное: всякое произведение искусства считается хорошим и важным — и статуя, и картина, изображающая женскую наготу, или войну, или плоды, или сад и гуляющих по нем людей, и оперы, и оперетка, и балет, и романс, и песня, и сказка, и всякое в стихах или прозе описание любви или просто жизни людей. Всё это считается важным и хорошим, потому что проявляет красоту.

¹ Зачеркнуто: знания

² В подлиннике следующий за этим лист, заканчивающий гл. XXVIII, не сохранился. Часть этого листа имеется в копии, по которой и восстанавливается окончание этой главы.

Правда, такое учение чрезвычайно удобно, устраняя, т. е. предрешая, самый главный вопрос, присущий всякой человеческой деятельности: хорошо ли или дурно то, что делается. Такое учение указывает только на самую низкую степень понимания вопроса, как говорено было, подобную той, которая у диких людей существует по отношению к пище, половой похоти. Есть и наслаждаться половой любовью всегда хорошо, в этом благо, говорит дикий человек и этим, предрешая вопрос, закрывает от себя возможность понимания значения пищи и половой потребности. То же самое делают и те эстетики, которые, вперед решая, что цель искусства есть красота, а красота есть абсолютное добро, этим самым закрывают от себя вопрос, о том, в чем назначение искусства, что оно такое и когда оно бывает хорошим и когда дурным.

Такое учение очень удобно, но оно влечет за собой свои неизбежные последствия: извращение той деятельности, которая таким образом оправдывается. Как те, которые признают благом сладкую еду, непременно кончают тем, что объедаются и теряют способность есть, то же и с половой похотью. Так точно и в деле искусства. Теория, оправдывающая всякое искусство, довела нас теперь до извращения всех искусств, до картин Моне и декадентов, до стихов Верлена и Маларме, до музыки Вагнера и Штрауса, до романов Zola, Huysmans и Rider Haggard'a, до драм Ибсена и Метерлинка.¹

Только этим удивительным заблуждением можно объяснить себе то странное явление, что столько напряжения мысли было потрачено в продолжение последних 150 лет, со времени Баумгартена и основания науки эстетики, на рассуждения об искусстве, и упущена самая существенная черта, отличающая ее от всякой другой человеческой деятельности и состоящая в том, что искусство есть прежде всего не отдельная человеческая деятельность, а взаимодействие людей, состоящее в непосредственной передаче чувства одного человека другим (из всех сотен просмотренных мною эстетик только у одного Сюлли, совершенно устранившего понятие красоты, есть намек на этот существенный признак искусства).

Только тем, что все эстетики последних 150 лет считали целью искусства красоту, можно объяснить себе то, что до сих пор не было ясного, точного и простого определения искусства, которое бы включало всё то, что свойственно искусству, и исключало бы всё то, что не принадлежит ему. Но каким образом объяснить то, что такое, очевидно, заблуждение, как то, чтобы считать целью искусства красоту, а красоту чем-то абсолютно хорошим, могло существовать так долго и существует еще и до сих пор?

¹ В подлиннике этот абзац обведен чертой с пометой: переписать отдельно.

Причины того, что такое странное, не выдерживающее самой поверхностной критики рассуждение, составляющее *petitio principii*,¹ по которому целью искусства считалась красота, а красотой считалось то, что нам нравится, и потому всякое проявление искусства, которое нам нравилось, считалось проявлением красоты, — красота же признавалась абсолютным совершенством, — причины, по которым такое, не выдерживающее критики утверждение, могло держаться так долго, были двоякого рода: внутренние — основные, и внешние — формальные.

Внутренние, основные причины были следующие:

Искусство есть средство передачи чувств, как речь есть средство передачи суждений.² Как речь может передавать суждения правильные о предметах важных и суждения неправильные о предметах неважных, так и искусство может передавать чувства добрые и важные или чувства недобрые и неважные. И как в деле речи суждения правильные и о предметах важных ценятся высоко, а суждения неправильные о предметах неважных вовсе не ценятся и даже презираются, так и чувства, передаваемые искусством, если они добрые и важные, то ценятся высоко, если же они не искренние, [не] добрые и неважные, то не ценятся и даже презираются.

Так это всегда было, и искусство ценилось тогда, когда оно передавало людям чувства добрые, и осуждалось, когда оно передавало чувства дурные и неважные.

Так у всех народов ценились те чувства, которые испытывал художник при созерцании своего отношения к бесконечному миру, таковы были в поэзии Гомер, пророки еврейские, Веды и др.; в музыке — напевы; в живописи и ваянии — образы, выражавшие эти чувства.

Искусство ценилось не потому, что оно было искусство, и не потому, что оно нравилось и доставляло удовольствие, а потому, что оно передавало чувства самые важные и добрые, до которых в известное время дожило человечество. И наиболее важные и добрые чувства эти были чувства, которые мы теперь называем религиозными.

Я говорю: мы называем религиозными потому, что учение о том, например, для еврея, что есть Бог, сотворивший мир и сделавший завет с людьми, и для грека, что есть боги Олимпа, управляющие судьбами людей, и сознание для еврея своего исключительного отношения к Богу и грека своей зависимости от воли богов, и вытекавшие от того чувства, выражаемые

¹ [вывод из положения, подлежащего доказательству,]

² Здесь в подлиннике отмечена вставка. Она не сохранилась. Воспроизводим ее по копии с данной рукописи. Начинаясь от знака сноски, она заканчивает настоящий абзац.

в искусстве того времени: гимнах, псалмах, пророчествах, трагедиях, были для них не религиозное учение и не религиозные чувства, а учение о высшей, доступной тому времени истине и высшие чувства, свойственные человеку того времени.¹

Искусство, кроме своих ничтожных, неважных проявлений, служило религии, не в том смысле, что искусство облекло в художественные формы религиозные суеверия (как это любят представлять люди, не понимающие значения религии), а в том смысле, что искусство выражало те чувства, которые вытекали из наивысшего, доступного тому времени понимания смысла жизни. Так это было у греков, у египтян, у евреев, у индусов; так это теперь у всех народов, не подпавших тому ложному направлению искусства и той ложной теории искусства, которая возникла в христианском обществе со времени Возрождения и Реформации.

Искусство всегда у всех народов и теперь еще среди большей массы рабочего народа, удержавшего здоровый взгляд на искусство, искусство всегда считалось безразличным, пустым и даже вредным занятием, когда оно выражало безразличные, пустые или дурные чувства, и считалось важным и хорошим делом только тогда, когда оно выражало самые высокие, доступные человеку чувства. Эти высшие чувства всегда имели своей основой чувство зависимости человека от бесконечного мира, окружающего его, т. е. чувство религиозное.

Так это было всегда. Так это было и среди народов, принявших христианство в его извращенной церковной полуязыческой форме. Искусство выражало чувства этого церковного христианства сначала в аллегорических изображениях, в статуях, церковной музыке, храмах, (житиях, мистериях). И так продолжалось это до средних (12, 13, 14) 15, 16 веков, когда церковная вера, выродившись в папство и византийство, совершила свой круг и перестала быть религией, т. е. указывать новый смысл жизни, и начался период отрицания и искание новых, пропущенных церковью, соединившеюся с язычеством верою, более глубоких основ христианства.

Со времени Возрождения, которое началось гораздо раньше 15 века, и Реформации, которая началась гораздо раньше Лютера, началось среди того высшего класса, который один имел досуг для производства искусства, начался тот период неверия и отсутствия всякого религиозного понимания жизни, который отчасти продолжается до сих пор.

У людей того времени не было никакой веры, т. е. никакого понимания жизни, и потому не могло быть оценки чувств более или менее важных и высоких, а между тем греческое искусство, восстановленное тогда, представляло образцы очень усовершенствованные и вызывало приятные чувства. И люди того времени

¹ Этот абзац в подлиннике отсутствует. Воспроизводим его по копии.

потеряли мерило важного и неважного, даже хорошего и дурного, и стали признавать высшим искусством то, которое доставляло наибольшее наслаждение.

XXXI

Это была внутренняя, основная причина. Внешняя, формальная причина была в учениях Платона и Аристотеля и в понятии ¹

* № 14 (рук. № 24).

12

〈Искусство есть передача одним человеком другим испытанного им чувства, которым он заражает других людей. И потому искусство тогда только искусство, когда оно соединяет три свойственные ему и отличающие его от всякой другой деятельности условия.

Условия эти, во 1-х, новизна, особенность передаваемого чувства. Понятно, что если чувство, передаваемое искусством, известно воспринимающему, он сам испытывает его, то искусство не производит действия, 2) заражаемость — то, чтобы человек, воспринимающий искусство, заразился чувством передающего. Если нет заражения, нет и передачи и потому и искусства. И 3) единение многих, хотя бы нескольких людей в том чувстве, которое передает автор.〉

* № 15 (рук. № 16).

XXX

Искусство есть одна из важнейших деятельности человеческих. Искусство вместе с речью есть одно из орудий прогресса, т. е. движения вперед человечества к совершенству. Речь делает возможным для людей последних поколений вместить всё то, что узнали опытом и размышлением предшествующие поколения. Искусство делает возможным для людей настоящих поколений испытывать все те чувства, которые до них испытывали люди. И как происходит эволюция знаний, т. е. более истинные, нужные людям знания вытесняют и заменяют знания ошибочные и ненужные, такая же точно эволюция чувств происходит посредством искусства, вытесняя чувства низшие — менее добрые и менее нужные для блага людей более добрыми и более нужными для блага людей. И потому искусство, т. е. заражение одними людьми других испытанными ими чувствами, есть так же, как и речь, необходимое условие жизни и движения к совершенству человечества. И как речь всегда была и будет достоянием всех людей, потому что все люди призваны

¹ На этом рукопись обрывается.

к благу, так точно и искусство должно быть достоянием всех, как оно всегда было и есть в сознании всех людей, за исключением того малого кружка людей богатых классов европейского общества, которые, потеряв главную основу духовной жизни, отстав в своем мировоззрении от положения человечества (отстав так, что идеал людей, живших 3000 лет тому назад, показался им высшим), вообразили, что они одни находятся в обладании истинного искусства и что если люди не понимают его, то это происходит от их невежества, и что непонимающие люди все поймут со временем ту отсталую забаву, которую они считают искусством.

И потому искусство должно быть прежде всего доступно и понятно наибольшему числу людей, и чем большему количеству людей оно доступно и понятно, тем более оно удовлетворяет своему назначению.

Но кроме того, что достоинство искусства определяется его доступностью и понятностью людям, внутреннее достоинство его определяется еще значением тех чувств, которые оно выражает.

В каждое данное историческое время и в каждом союзе людей существует высшее, до которого только дошло человечество, понимание жизни; передача тех чувств, которые вызываются этим высшим пониманием жизни (религиозным мирозерцанием), есть дело высшего искусства, всегда драгоценного для людей, высокоценного ими. (Таковы были в Греции чувства патриотические, в Китае семейные, в ¹ христианском мире — чувства преданности своему христианскому призванию и любви к ближнему.)

Таково было всегда высшее искусство, на место которого в наше время хочет стать искусство, имеющее целью наслаждения богатых людей. Таково оно и в наше время, хотя и не сознательное кружком людей, увлеченных ложным искусством. Таково всегда было высшее искусство, и рядом с ним всегда было другое искусство, низшего порядка, имеющее целью одно наслаждение, то самое, которое теперь ставится на место высшего искусства, которое всегда, если только оно не было прямо вредным, ценилось, как всякого рода забавы, как невинное удовольствие, достойное внимания и поощрения, только тогда, когда оно было достоянием всего народа. Так это было у языческих народов и так это тем более должно было бы быть у христианских народов, среди которых братство и равенство людей составляет основное положение понимания жизни.

Так что искусство может быть и всегда было и есть трех родов: 1) искусство высшее, передающее высшие чувства, до которых дошло человечество в своих высших представителях; 2) искусство низшее, передающее чувства безвредные, наслаждения, испытываемые людьми, и 3) искусство вредное, передаю-

¹ Зачеркнуто: в Риме государственные, преданности императору.

щее дурные чувства, осуждаемые тем обществом, среди которого они передаются.

Первый род искусства всегда высоко ценился и поощрялся, и понятно, почему люди всегда освобождали людей; способных передавать такие чувства, от нужного для жизни труда и награждали их, т. е. ставили людей в то самое положение, которое приписывается теперь художникам нашего времени, несмотря на то, что они большей частью служат даже не второму, а третьему, т. е. вредному роду искусства.

Второй род искусства всегда допускался и награждался тем более, чем более произведения этого искусства всенародны, потому что понятно, что чем всеобщее, всенароднее наслаждение, доставляемое искусством, тем оно нравственнее и наоборот. Хотя бы наслаждение, доставляемое искусством, и было безвредно, если только им пользуются несколько избранных, как это теперь совершается, и для производства этого искусства нужен тяжелый труд других, то искусство этим самым становится безнравственным.

Третий род искусства — искусство, передающее чувства, считающиеся вредными в том обществе, в котором оно производится, — как изнеженность в Спарте, космополитизм в Риме, патриотизм, месть, чувственность в христианском мире, — всегда, не только в воображаемой республике Платона, но и в настоящих республиках и государствах всегда преследовался и воспрещался, исключая тот кружок людей, который считает целью искусства одно наслаждение, считает хорошим всякое.

XL....

Таковы естественные требования от искусства при его точном определении. Как же отвечает действительность существующего в наше время искусства на эти требования?

Для того, чтобы точно ответить на этот вопрос, надо прежде всего отрешиться от того внушенного нам с детства и окружающего нас со всех сторон ложного представления о том, что есть искусство и что не есть искусство.

Для того, чтобы быть в состоянии судить об искусстве, надо составить себе ясное понятие о том, что есть искусство и каковы его условия и признаки, и потом уже подводить известные нам произведения искусства под эти признаки и условия, признавая произведениями искусства те, которые подходят под них, а не наоборот, как это делают обыкновенно. Прежде решают, что такие-то и такие-то произведения суть произведения искусства (решение это составлено со времен ложной науки эстетики, 150 лет тому назад), и потом уже по этим произведениям обсуживают верность определения искусства: если произведения, признанные эстетикой, начиная с Софокла, Аристофана, Данте,

Шекспира до Ибсена не подходят под определение, то определение считается неверным.

Для того, чтобы составить себе ясное понятие о том, в какой степени отвечает теперешнее и прежнее искусство требованиям искусства, надо совершенно сначала переопределить всё то, что признается искусством, не потому, что мы верим, что Дант и Рафаэль есть искусство, а потому, что подходят они или не подходят к точному и несомненному определению искусства и его подразделению на высшее, низшее и вредное.

Что же в наше время считать искусством и даже высшим проявлением его?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо каждое из произведений, признаваемых произведениями искусства, подвести под главные вопросы. Во 1-х, есть ли то, что выдается за произведение искусства, действительно произведение искусства; во 2-х, если это есть произведение искусства, то вредное оно или не вредное? в 3-х, если оно не вредное, то исключительное ли оно, доступно только малому числу или большинству; в 4-х, если это есть искусство не вредное и не исключительное, то принадлежит ли оно к безразличному только, дающему наслаждение, искусству или к искусству высшему, заражающему людей наивысшими чувствами, которые доступны им?

...L...

Ответ на 1-й вопрос по отношению каждого произведения искусства, есть ли это настоящее произведение искусства или только подделка под него, есть вопрос первой важности, потому что из всего того, что выдается в наше время за произведения искусства, едва ли одно на 1000 есть произведение искусства, а не подобие его и подделка.

Произошло это оттого, как это говорили прежде, что при всё большей и большей исключительности потребителей искусства способность воспринимания их притуплялась, и средство истинного искусства — заражение чувством — всё более и более заменялось усложнением внешних средств, воздействием на внешние чувства, так что произведения, выдаваемые за произведения искусства, суть большей частью произведения выдумки, украшенной всем богатством усовершенствованной для данного времени техники.

...L...

Так отличается искусство от неискусства.

Но чем же отличается произведение вредное от невредного?

Ответ на этот вопрос дает то же соображение, которое отделяет высшее искусство от низшего.

Произведения искусства высшего суть те, которые передают чувства, основанные на высшем мирозерцании, доступном в наше время человечеству.

Вредные произведения суть те, которые передают чувства, противные этому мировоззрению: чувственность, месть, корыстолюбие, эгоизм всякого рода. Образцы вредного — *le pi*,¹ чувственная музыка, романы на преступленьях. Безвредные: портреты, пейзажи, вся музыка, сказки, романы.

...L...

Какие произведения исключительны, какие нет? Как отличить? Нет из произведений безразличных общим всем. Эти общие всем — в области высшей. Но тут постепенность и совершенство в наибольшей космополитичности. Картины — опять пейзажи, портреты, животные, музыка вся народная и простая, поэзия народная — Гомер. То, что было высшим, становится безразличным всеобщим.

...L...

Как отличить высшие произведения? Те, которые заражают чувствами высшими.

И не тенденциозно, не по рассудку (то не искусство), а чувству.²

В наше время христианство. Картины: (выбрать), музыка не должна или должна придти на служение другому искусству. Поэзия. *Hugo*, *Дикенс*, даже *Leopardi*.³ —

...L...

В чем дело критик[и]. Кружева. А они тупицы. А главное авторитеты. Задача сначала проследить, исправить, сделать новое возрождение искусства (тоже и в науке). Величайшее средство совершенствования извращено и не действует.

Л. Т.

22 М. Мо[сква].

* № 16 (рук. № 12).

XV

Искусство есть человеческая деятельность, имеющая целью передачу чувства от одних людей другим, точно так же, как речь есть деятельность человеческая, имеющая целью передачу

¹ [нагота.]

² *В подлиннике:* а чувство.

³ [Леопарди.]

мысли от одних людей другим. И как речь, передающая мысль людей, может быть могущественным орудием для блага, когда она передает мысли добрые, и может быть, как это и говорили все учителя человечества, величайшим злом, когда она передает мысли дурные, (и может быть деятельностью безразлично, когда она передает мысли не добрые и не злые, а только полезные, как всякого рода сведения,) так и искусство, передающее чувства людей, может быть величайшим благом, когда оно передает добрые чувства, и величайшим злом, как это еще с большей строгостью говорили все учителя человечества, когда оно передает чувства дурные. Так это всегда и везде в огромном большинстве понимали и понимают люди. Искусство в сознании людей всегда разделялось на искусство серьезное, передающее чувства добрые или злые, и это искусство считалось предметом важным и или одобрялось, или осуждалось учителями человечества, [и] искусство забаву — это искусство или вовсе не осуждалось, как не стоящее того, или осуждалось, как деятельность опасная. Но как в области слова, кроме слов, передающих добрые мысли, и слов, передающих дурные мысли, есть еще огромный отдел слов безразличных, которыми люди передают друг другу всякого рода безразличные, — ни добрые, ни злые, но интересные сведения о том, как делать плуги, как строить печи и т. п., что делают такие-то и такие-то люди, и многое другое, так и в области искусства, кроме искусства, передающего чувства добрые или злые, есть еще огромный отдел искусства, посредством которого люди передают друг другу всякого рода безразличные, ни добрые, ни злые, но приятные чувства: чувства убаюкивания, при слушании колыбельной песни, чувства удовольствия, при виде похожего изображения лица, деревьев, воды, зверей, сцен из жизни, чувства веселости или интереса при слушании или представлении на сцене забавной или сложной сказки или комедии, чувства торжественности при входе в красивое здание или при слушании известного характера музыки и многое другое. Об этом роде искусства большинство учителей человечества не говорило вовсе, или допускало его только, как это делал Аристотель, при условии нравственного действия, *καθαρσις*, или вовсе отрицало его, как это делал Сократ и ученик его, Платон, совершенно изгонявший всех художников из своей воображаемой республики. Так же понималось значение этого безразличного искусства церковными христианами, так же понимается магометанами и так же пока понимается религиозными людьми народа, допускающими искусство только, как средство для возбуждения религиозных чувств, и отрицающими, как вредное, всякое приятное искусство, искусство-забаву. Все эти люди считали и считают, что искусство своей соблазнительностью и властью, в противоположность слову, которое можно не слушать, захватывающее против их воли людей, до такой степени опасно, что человечество го-

раздо меньше потеряет, менее пострадает, если искусство-забава будет всё изгнано, чем если оно будет допущено хотя бы отчасти. Только взгляд небольшого круга нашего европейского цивилизованного общества нашего времени, считающего, что не то опасно, чтобы развращенное искусство вызвало в людях дурные чувства, а опасно только то, как бы человечество не лишилось забавы искусства, какого бы рода ни была эта забава.

В нашем обществе достоинство искусства определяется не тем, что оно передает людям хорошие или дурные чувства, а только тем наслаждением, которое оно доставляет известному кругу людей, хотя бы и очень ограниченному. Чем больше наслаждение, которое оно доставляет, тем лучше считается искусство. Искусство-забава признано нашим обществом и всеми — искусством. Для того же, чтобы оправдать это, придумана удивительная теория красоты, по которой выходит, что наслаждение, получаемое от искусства, и есть его оправдание.

* № 17 (рук. № 12).

XXIII (23)

Искусство есть необходимое условие жизни человеческой. И свойства искусства таковы, что оно, будучи предназначено к тому, чтобы передавать чувства человеческие, так же, как слово предназначено к тому, чтобы передавать мысли человеческие, неизбежно должно разделяться, точно так же, как и слово, на три различные по своему достоинству, три¹ рода (искусства): на такое, которое передает хорошие, нужные, важные чувства, в которых люди должны соединяться; на такое, которое передает хотя и безвредные, но не важные, но только приятные чувства, посредством которых люди соединяются в настоящ[ем]; и такое, которое передает дурные, вредные, разъединяющие людей чувства. И так всегда и понималось людьми, и так, сообразно с этим делением, всегда ценилось и должно цениться искусство. Но кроме этой расценки искусства по содержанию его, оно неизбежно должно расцениваться еще по силе заражения, происходящего от силы чувства, испытанного художником. Не говоря о тех подделках под искусство, которые вызваны не чувствами, а только рассуждениями, техникой и практикой, которые в наше время наполняют наш мир под видом искусства и которых тысячи на одно произведение истинного искусства, самые произведения истинного искусства вызваны различной степенью силы чувства и потому различной степенью заразительности, а потому и различной степенью достоинства, как искусство. Очевидно, что, независимо от содержания, чув-

¹ Так в подлиннике.

ства и других условий, чем неотразимее заразительность, тем сильнее, лучше искусство, как искусство. И потому произведения искусства, как заразительное описание похотливой любви у Мопассана или Превю будет несравненно выше драмы *Le pater Tère* [?],¹ несмотря на то, что драма эта написана на самую высокую тему, так как сила чувства, а потому и заразительность гораздо сильнее в первом, чем во втором. То же самое и по отношению картины обнаженной женщины Фраппа в сравнении с снятием с креста.....² вызванной³ весьма слабым чувством тогда, когда сладострастие первого есть чувство сильное и заразительное. Так это по отношению к произведениям действительного искусства, не говоря уже о подделках под искусство, с какими бы они высокими целями ни были сделаны, как например, *Парсифаль* Вагнера, вторая часть *Фауста* и т. п., искусственные, рассудочные построения, не могущие сравняться, как искусство, с самыми грязными, но искренними рассказами, рисунками. Так что кроме содержания для расценки художественного произведения есть критерий искренности, силы чувства и потому силы заразительности. Чем сильнее это чувство, тем выше искусство. Чем выше содержание, т. е. чем больше оно соединяет людей, а соединяет людей любовь, и потому чем больше оно выражает чувство любви и чем искреннее, сильнее это чувство и потому чем оно заразительнее, тем выше произведение искусства.

Таковы два условия совершенства искусства, относящиеся преимущественно к первому роду искусства, искусству высшему.

Третье условие, относящееся к первому и второму роду, есть понятность, общедоступность искусства. Чем более понятно произведение искусства, тем оно выше. Искусство тем более общедоступно, чем оно проще, кратче и потому яснее передает чувство. Точно так же, как в области логической мысли передача ее тем драгоценнее, чем она проще, короче и яснее. Точно так же в искусстве простота, краткость и ясность есть высшее совершенство формы искусства, которая достигается только при большом даровании и большом труде.

Всякий знает, как смутно проявляется сначала в сознании всякая мысль и чувство, как трудно ясно передать ее и какая огромная разница между смутно сознаваемым и ясно выраженным чувством и как много труднее выразить как мысль, так и чувство просто, так, чтобы оно всякому было доступно, и кратко, чтобы оно сразу поражало читателя, зрителя, слушателя.

В этой простоте, краткости, ясности, т. е. в общепонятности и доступности, заключается 3-е и не менее важное, чем два первые, условие совершенства произведения искусства.

¹ В следующей рукописи исправлено: Коппе

² Точки в подлиннике.

³ В подлиннике: вызванного

В наше время, когда обратное — вычурность (почитайте новых французских поэтов — нет двух слов, сказанных просто), длинноты, документальность, протокольность, изобилие подробностей и некоторая темнота, *théorie de l'obscurité*¹ (те же самые: вычурность, длинноты, темнота в музыке и живописи). В наше время нельзя достаточно настаивать на том, что не только общедоступность и понятность суть достоинства, но что обратное — непонятность есть отрицание всякого искусства.

*· № 18 (рук. 113).

XXIV (24)

Для того, чтобы искусство было искусством каким бы то ни было: вредным, хорошим или высшим, оно должно иметь одно основное свойство: оно должно быть заразительно. Оно может заражать дурными чувствами, может заражать только нескольких, одинаково настроенных людей и быть непонятно для всех остальных; оно будет искусство, если оно заражает, т. е. возбуждает хотя в нескольких людях то чувство, которое испытал и передал автор, как зевота заражается зевотой, смех смехом. При этом надо не смешивать, как это делают многие, заражаемость с занимательностью. Если предмет, претендующий на звание предмета искусства, занимателен, интересен, увлекателен даже, как бывает увлекательна игра теннис, шахматы [*1 неразобр.*] или умственная работа, задача, загадка, то это еще не есть искусство. Признак искусства то, что человек без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения испытывает более или менее сильное чувство и точно такое же, какое испытывал производивший предмет художник. Это первое и главное условие для всякого искусства: вредного, безвредного, ничтожного, хорошего и самого высокого.

Для того же, чтобы искусство было не только искусством, но и не вредным искусством, нужно, чтобы оно кроме заразительности передавало бы чувства безразличные, а не вредные, т. е. противные тому пониманию добра и зла, до которого дожили люди, в том обществе, в котором производится искусство. Искусство это может производить самые ничтожные предметы: песню рабочих для подъема свай, детскую сказочку в роде *Old mother Hubbard*,² вырезанного петушка из теса или сделанного из бумаги, может заражать только самое малое количество. Искусство это будет искусством безвредным, если только чувства, которые оно передает, не противны пониманию добра,

¹ [теория темноты]. К этому месту в рукописи сделана сноска Толстого: Выписать из *Les jeunes* 204, отчеркнутое.

² [Матушка Хаборд,]

усвоенному лучшими людьми общества, в котором производится искусство.

Для того, чтобы искусство было искусством и не только безвредным, но и хорошим, нужно, чтобы оно, кроме заразительности и безвредности, передавало бы чувства так, чтобы они были понятны большинству людей и потому соединяли бы большинство людей в одном чувстве, а не маленькие группы людей в разных чувствах. Чем понятнее всем, чем большее число людей соединяются в том чувстве, которое передает искусство, тем оно лучше.

Для того же, чтобы искусство было высоким искусством, тем важным делом, каким в нашем обществе считается искусство, во имя которого приносятся великие жертвы, искусство, кроме того, чтобы быть заразительно, безвредно, доступно наибольшему количеству людей, оно должно еще передавать высшие чувства, вытекающие из высшего миросозерцания людей того общества, те чувства, которые не только соединяют людей в настоящем, но должны соединять всех людей в будущем.

Из сочетания этих 4-х условий достоинств искусства определяется достоинство всех существующих произведений искусства.

Есть произведения высокой степени заразительности, передающие чувства дурные; есть высокзаразительные, передающие чувства не дурные, но исключительные; есть сильно заразительные, передающие чувства невредные и общедоступные; есть заразительные и передающие чувства высшие. Есть произведения заразительные, передающие чувства дурные и исключительные и чувства дурные и общедоступные. Есть произведения заразительные и передающие чувства высокие, но доступные малому числу людей, и произведения заразительные, передающие высшие, добрые чувства и доступные наибольшему числу людей, — произведения высшие, которые только может давать искусство.

Сочетанием этих условий определяются и те свойства, которые должен иметь художник для производства предметов искусства.

Нужно художнику быть на уровне того миросозерцания, на котором стоит общество его времени, для того, чтобы избегать передачу тех чувств, которые противны этому миросозерцанию, и передавать те чувства высшего порядка, если они возникли в нем. Нужно ему выучиться передавать просто, кратко и ясно те чувства, которые он испытывает, для того, чтобы чувства эти были понятны наибольшему количеству людей; но нужнее, важнее всего художнику, для того, чтобы творить произведения искусства, это сильно чувствовать, потому что чем больше сила чувства художника, тем сильнее заразительность его произведения. И это-то главное свойство художника не может быть приобретено. С ним рождаются. Свойство это самое важ-

ное, потому что как скоро оно есть, так есть главное условие: заразительность. Как скоро оно есть, как это ни странно кажется ¹ сначала, если только будет время сильно чувствующему художнику, т. е. что он не рано умрет, он неизбежно, если не имеет его, придет к тому высшему мирозерцанию, которое свойственно лучшим умам его времени, придет, потому что, страстно предаваясь тем чувствам, которые он испытывает, и доводя их до конца, он опытом познает зло, дурные чувства и приходит опытом к тому единому пути, который открывается религиозным сознанием его времени. Как сильная птица, биясь в клетке с одним отверстием, по всем вероятностям найдет это отверстие, тогда как слабая уьется, не найдя его. Приобретет же простоту, краткость, ясность формы художник, одаренный сильным чувством, потому что сильно любит то чувство, которое он передает, он положит все силы души и не пожалует ни времени, ни трудов на то, чтобы с внешней стороны облечь свои чувства в наиболее ясную и потому всем доступную форму.

* № 19 (рук. № 13).

XXX

При таком определении искусства нельзя уже будет включить в искусство то, что не есть искусство: ни добрые, ни злые, ни чувственные поступки, или философские исследования, или религиозные и нравственные проповеди, или украшения тела, или гастрономические, или парфюмерные приготовления и т. п., потому что при добрых и злых поступках, при чувственности, если и происходит заражение, то оно происходит непосредственно, как при смехе или зевоте, а не через средства искусств; при исследованиях, проповедях — исследования и проповеди убеждают и разъясняют, но не заражают чувством (если же при произнесении проповеди выражается чувство в звуках голоса, то тут есть доля искусства); включить же в искусство украшения тела и всякие физические наслаждения нельзя при таком определении потому, что наслаждения эти вызываются предметами внешними, а не чувством художника. С другой же стороны, все проявления искусства на самых различных ступенях его и в самых разнообразных условиях все несомненно подойдут под такое определение искусства. Самые странные для нас и неприятные крики диких, вызывающие в них известное чувство, самые плохие и первобытные изображения, вызывающие в зрителе то же чувство, как и то, которое испытывали производивший эти изображения, самые бестолковые на наш взгляд сказки, рассказы, передающие чувства сочинителя слушателю,

¹ Против этого места в подлиннике на полях вставка: художник приобретает и другие два условия: нравственное мирозерцание и искусство выражать свои чувства наиболее понятно и доступно.

В виду того, что она разбивает смысл фразы, даем ее в сноске.

самые странные и кажущиеся нам безобразными и бессмысленными стихотворения, драмы, симфонии, картины декадентов, символистов, если они хотя в нескольких людях вызывают то же чувство, которое испытывал автор, суть столь же несомненно произведения искусства, как и признанные всеми нами произведения искусства Шекспира, Бетховена, Рафаэля. Правда, что при таком определении искусства нет внешнего признака, по которому можно бы было отличать искусство настоящее от ненастоящего, что при таком определении смешивается самое высокое искусство с самым низшим и нет ясного различия между самым ничтожным и самым возвышенным. Петушок, вырезанный на коньке избы, есть такое же произведение, как статуя Фидиаса, или картина Рафаэля. Крики диких или безумия Рихарда Штрауса такие же произведения искусства, как симфония Бетховена, Царь Максимилиан и бессмысленные драмы Метерлинка такие же произведения поэзии, как Гомер и Шекспир.

Но то же самое происходит и при метафизическом и при опытно-определении искусства, с тою только разницей, что при тех определениях деятельность искусства не выделяется из многих других близких к ней деятельностей и смешивается с ними.

(Всякий человек, способный серьезно, главное, свободно мыслить (т. е. иметь силу усумниться в том, что то, что он считает хорошим, действительно для всех абсолютно хорошо) и прочитавший хоть одну историю эстетики, не может не видеть, что нет никаких внешних признаков красоты, что все попытки определить красоту независимо от личного впечатления, все рассуждения от Аристотеля до наших дней о единстве во множестве, о гармонии, о соответствии частей, о типичности не выдерживают ни малейшей критики, и нравятся нам то, что нравится, так что вопрос о том, что есть искусство, переносится в вопрос о вкусе; вопрос же вкуса никем никогда не был решен и никогда решен быть не может, потому что по смыслу своему слово вкус означает ничто иное, как предпочтение одного перед другим без всякой причины. Невыгода определения искусства, как проявления красоты, в том, что при таком определении слишком много явлений подходят под это определение.)

Правда, определение искусства, как средства передачи чувства одним человеком другим людям, не выделяет настоящего, хорошего искусства от дурного и ненастоящего и признает искусством всё, где один человек трогает другого, будет ли это зулусской песней, пляской, нелепой на наш взгляд сказкой, и потому представляет решение о том, что искусство и что хорошо, бесконечно разнообразному по времени, месту, воспитанию, вкусу людей. Но ведь в сущности это и не может быть иначе. Несмотря на все 150-летние старания лучших умов человечества определить красоту и потому искусство само в себе, все эти

определения: симметрии, меры, величины, гармонии, единства во множестве, типичности, проявлении идеи, все оказались безуспешными, и дело свелось, как и не могло иначе, к вкусу, определение которого невозможно. Оно и не может быть иначе. Если справедливо то, что искусство есть воздействие одного человека на другого, передача посредством линий, красок, звуков, слов испытанных им чувств, то искусство есть только особенное орудие посредственного общения людей, такое же, как слово. Слово передает мысли, знания, искусство передает чувства. И как слово предполагает взаимодействие людей, т. е. одного говорящего, другого слушающего, и форма и содержание говоримого зависит от способности понимания слушающего, и потому слово может быть бесконечно разнообразно, смотря по свойствам понимающего, так точно и искусство бесконечно разнообразно и зависит от свойств воспринимающего. И как то, что говорит китаец на своем языке, совершенно непонятно европейцу, и что говорит на лекции профессор философии, совершенно непонятно рабочему, и наоборот, точно так же и чувства, передаваемые китайцем в песне или поэзии, не заражают европейца и наоборот; и симфония Бетховена не трогает рабочего, и гармоника рабочего не трогает профессора музыки и т. п.

Искусство есть средство передачи чувств, и не только чувства, но и формы передачи этих чувств бесконечно разнообразны в зависимости от тех людей, между которыми происходит общение, точно так же, как это происходит в деле передачи мыслей и знаний словами.

XXXI

Так что искусство есть средство сообщения чувств, испытываемых одними людьми, другим людям. Какая же передача и каких чувств бывает хорошая и какая дурная?

* № 20 (рук. № 24).

XXII

Положение всякого человека нашего времени по отношению к произведениям искусства такое же, каково бы было положение человека, которого вели бы по многоверстной дороге, которая плотно, камень к камню, была бы вымощена мозаикой из подделок под драгоценные камни, среди которых 1 на 10 000 был бы и настоящий бриллиант, рубин, топаз, и которому нужно бы было узнавать настоящие камни среди бездны прекрасно подделанных камней и который при этом был бы лишен возможности испробовать их. В таком положении находится среди произведений искусства человек нашего времени по отношению к той способности, которой должен обладать человек для сужде-

ния о художественном произведении. Как ни странно сначала кажется это сравнение, оно верно — положение человека подобно положению лягавой собаки, одаренной чутьем, посредством которого она из тысяч запахов, которые она находит в лесу или болоте, она сразу останавливается перед запахами дичи. Кажется, что это чудо и невозможно. А между тем всякая собака может сделать это, если только чутье ее не испорчено дурной пищей, и она самым простым и естественным способом совершает это чудо: из тысяч окружающих ее запахов без ошибок узнает один и выделяет его. Точно то же делает и каждый человек по отношению предметов искусства, если только надо в массе представляющихся произведений выбрать настоящие и лучшие. Он окружен художественными произведениями, и рядом два стихотворения, две поэмы, два романа, две драмы; слушает две музыкальные пьесы, смотрит две картины. И то и другое стихотворение описывают любовь, или природу, или душевное состояние, и в том и другом соблюдены размер и рифмы. Оба романа разделены на главы, в обоих описания любви и подробностей жизни. Обе симфонии содержат аллегро, *andante*, *scherzo* и финал и обе состоят из модуляций и аккордов. Обе картины в золотых рамках рельефно изображают лица и аксесуары, и разница между ними не такая, что одно произведение немного лучше другого, а такая же, как между бриллиантом и стеклушками: одному цены нет, потому что деньгами нельзя купить его, другому никакой, потому что оно ничего не стоит.

Так это установлено самой природой. Как животное из тысяч предметов безошибочно выделяет и выбирает один, тот, который нужен ему, так и в духовной области человек, если только естественные свойства его природы не извращены, выделяет те предметы искусства, которые составляют необходимую для него нравственную пищу, которые производят необходимое для преуспевания людей явление соединения их в одном чувстве.

Так это установлено самой природой и так это есть для всей огромной массы людей: для всех детей, для всех рабочих людей, но не так это для испорченных исключительной, несвойственной всем людям жизнью людей богатых классов, поколениями отрешившихся от основного условия жизни человеческой, борьбы, — физической борьбы с природой и товарищества, одинаковости жизни со всей огромной массой человечества.

Я подступаю теперь к самому важному и трудному пункту моей работы, но к такому, без выяснения которого всё сказанное мною, как бы убедительно оно ни было, не может иметь никакого значения, а именно к необходимости призвания того, что мы — люди богатых классов, поколениями удаленные от природы, от борьбы с нею, от общения с растениями, животными, от труда, как тяжелого, так и ловкого ремесленного, от единения с боль-

шими массами народа, а соединенные только с людьми, находящимися в одинаковых с нами неестественных условиях, проводящими жизнь в игре или праздных умствованиях, которые мы называем умственной работой, пресыщенные всеми излишествами, изуродованные, с ослабленными чувствами (sens) зрения, осязания, обоняния, с атрофированными мускулами, что мы не только никак не можем иметь непогрешимого и верного суждения о достоинствах искусства, но что все суждения наши о достоинстве искусства должны быть неверны, даже не разбирая этих суждений и не приводя примеры их ложности, уже по одному тому, что они составлены и проверены только нами, точно так же, как мы наверное без циркуля можем сказать, что линия, проведенная косым человеком, не будет горизонтальна, как бы он ни старался об этом.

Я знаю, что $\frac{99}{100}$, если не более, самых умных людей, которые в состоянии понять самые трудные рассуждения научные, математические и философские, не могут никогда понять той кажущейся простой истины, что для того, чтобы исследовать какой либо предмет, надо прежде всего отказаться от того представления, которое мы имеем об этом предмете, и допустить, что это представление может быть ложным. И такие люди ни за что не согласятся с тем, что их суждение о предмете может быть неверно. И потому я в этом писании не обращаюсь к этим людям, а к тем, которые любят предмет, о котором идет речь, и потому желают серьезно исследовать его. Эти люди не могут не видеть, что суждения нашего круга об искусстве неверны, исполнены неясностей, лжи, противоречий и что искусство настоящее, всё искусство, то, которым живет человечество, есть нечто другое и большее, чем то, что считается искусством в нашем обществе.

Если же это так и искусство, как я старался показать это, есть не служение красоте, не проявление идеи и т. п., а есть деятельность человеческая, посредством которой одни люди передают другим свои чувства, соединяя их между собою, и чувства могут быть высокими, соединяющими всех людей в будущем, добрыми, соединяющими людей в настоящем, и дурными, разъединяющими людей, и потому искусство, передающее чувства высокие, должно цениться высоко, менее высоко должно цениться искусство, передающее чувства добрые, и осуждаться и отрицаться должно искусство, передающее чувства дурные, если это так, то все наши суждения об искусстве и сравнительном достоинстве его, составленные на совершенно других основаниях, должны быть изменены и сделана вновь переоценка всего существующего искусства и вновь установлена программа того, чем должно быть искусство и как оно должно оцениваться. —

Для того же, чтобы сделать это, необходимо прежде всего разрушать неприкосновенность существующего канона искусства и определять сущность искусства по тому, что оно под-

ходит ли к тем произведениям (Софокл, Дант, Фидиас, Рафаэль, Бах, Бетховен и др.), которые мы признаем искусством, а напротив, ясно определил себе сущность искусства и его достоинства на основании этого определения, признавать или не признавать известные произведения искусством вообще и хорошим или дурным, совершенно независимо от того, будет ли этот, принятый в священный канон Софокл, Дант, Шекспир, Бетховен...¹

Рассматривая же так произведения искусства, как прошедшего, так и нового времени, мы придем к совершенно новым и неожиданным результатам.

Рассматривая таким образом искусство, прежде всего необходимо будет устранить всё то подобие искусства, которое не заражает, но теперь считается искусством, потому что оно *интересно*. И первым отделом, восхваляемым теперь и признаваемым великим искусством, подлежащим исключению, будет всё то древнее греческое восхваляемое искусство с Фидиасом, Венерой Милосской и, главное, дикими трагиками — Софокл, Эврипид, Эсхил, Аристофан, — которое считается верхом совершенства искусства, но которое в действительности теперь уже никого не заражает и только интересно, как памятник искусства, когда то соединявшего людей. Если в искусстве слова и останется что из этого греческого искусства, то только некоторые места Илиады и Одиссеи. Точно то же произойдет и с Дантом, Тассом, Осианом, Мильтоном, большинством драм Шекспира, Корнелия, Расина, то же с живописью ренессанса — включая сюда и Рафаэля и Микель Анджело — и с ученой музыкой Палестрины и Баха. Всё это считается искусством только потому, что это занимательно для людей нашего времени, в действительности же не только большие массы народа не могут быть соединены этими произведениями прошедшего искусства, имевшего заразительность в свое время, но и люди, воспитанные на эстетических теориях нашего круга, если только он не специалисткакого-либо искусства, не могут без убийственной скуки читать или смотреть не говоря уж Софокла, Еврипида, Данта, но и Шекспира и слушать Палестрину и смотреть мадон Рафаэля.

* № 21 (рук. № 19).

Искусство высших классов, пользуясь избытком денежных средств, не жалея этих средств, употребляло их на усиление действия, производимого искусством, и всё украшало и усложняло его. По мере же украшения и усложнения искусства оно всё более и более теряло главное свойство искусства — передачу чувства и заменялось тем, что называется красотой, поэтичностью и занимательностью.

¹ *Многоточие в подлиннике.*

Сущность художественного произведения — передача чувства — всё более и более загромождалась сложными и действующими на внешние чувства эффектами, и всё менее и менее становилась нужна, заменяясь новизной, оригинальностью, занимательностью, грандиозностью.

Так это шло, всё усиливаясь и усиливаясь, и дошло наконец до того, что вследствие богатства внешних средств у людей мало чутких к искусству главный интерес перенесся от сущности искусства, т. е. чувства, передаваемого художником, к (внешней форме и) украшениям искусства.

* № 22 (рук. № 19).

Искусство высших классов посвящено почти всё передаче чувств: гордости, тщеславия, властолюбия и половой любви во всех ее видах, преимущественно же сладострастию. Предметы почти всех произведений искусства: это возвеличение героев (большей частью злодеев), восхваление богатства, роскоши, светского успеха, торжества над врагами, изображение суеверий церковных и, главное, любодеяние.

Но мало того, что само искусство людей не трудящихся безнравственно, оно по мере пользования им неизбежно становится развратным. Получая наслаждения искусства без предшествующего труда, чувства человека, получающего впечатление, всё более и более притупляются и потому для произведения наслаждения требуют передачи чувств наиболее других сильных; такое же чувство самое властное над человеком есть чувство половое.

* № 23 (рук. № 19).

XVIII

В поэзии стихотворной стоит только развернуть какую либо из книг молодых поэтов Франции от Бодлера до Мореаса и др., чтобы с первых же строк увидеть голое (то самое слово, которое они так любят) намерение сочинителя, желающего передать вам какое либо свое не чувство, а наблюдение или ощущение не только случайное, но совершенно исключительное и которое он поэтому считает очень поэтическим, большая часть ощущений которого может возникнуть только у исключительно развращенного, почти душевно больного человека, до которого здорового человеку нет никакого дела и который не может возбудить в здоровом человеке никакого интереса. То он рассказывает вам, как он на улице встретил хорошенькую женщину и ему хотелось схватить ее и обнять, или что ему хочется целовать свою любезную или летать с ней по воздуху, или что ему пришло в голову, что он в бокале видит обнимающихся голых людей, или что в каком нибудь замке он видит страшного монаха, или какой нибудь полубог из саги влюбляется в сарацинку и тому

подобный, никому не нужный, детский вздор, источник которого с первых слов вам понятен и потому скучен. Но так как содержание это очень бедно, то новые поэты придумывают самую странную форму для выражения этих своих глупостей. И публика, лишенная понятия того, что есть искусство, с наивностью принимает всё это за поэзию и серьезно рассуждает о том, кто лучше: парнасцы, натуралисты или символисты. То же и в драме.

С первых сцен вы видите и знаете всё, что хочет иллюстрировать вам автор: то это наследственность, то гипнотизм, то спиритизм, то какуюнибудь легенду, которая кажется автору очень поэтической, то нищету, то смерть. И опять вся эта бедность содержания обставляется такими оригинальными, неожиданными, ничем не вызванными сценами или даже видениями, представляемыми в лицах, что люди, незнающие истинного художественного чувства, принимают всё это за высшее искусство, самое последнее слово его.

Но ни на каком роде литературы этого так не видно, как на романе. Роман — та свободная форма, в которой есть место и свобода для выражения всего, что только переживает внутри и во вне человек, роман в руках писателей последнего времени сделался самой узкой рамкой, даже не для мысли и не для жизни, а для подробного описания то только большого магазина и его устройства, то одних железнодорожных порядков и т. п., или в новейших своих представителях описания уже не одних железных дорог и магазина, а средневековой магии и описания каких-то черных обеден и какого-то колдовства, или описания какойнибудь странной, извращенной любви к матери и дочери, к умирающей тетке и племяннице, к старику, к старухе, к ребенку в самых разнообразных исключительных положениях.

И опять бедность содержания, понятного с первых глав, выкупается или богатством описаний, документальностью или изысканностью языка. И люди, не знающие, что такое искусство, принимают за последнее слово его.

* № 24 (рук. № 13).

〈XXVII〉

〈То, что〉 считается искусством в нашем обществе, составляется, во 1-х, из огромного, неисчислимого количества подделок под искусство, принимаемых художниками и критиками и публикой за искусство, во 2-х, из изредка попадающихся, среди этого океана подделок, островков произведений истинного искусства, т. е. передающих действительно испытанные художником и потому заражающие, приятные, по большей части дурные, отсталые чувства похоти, гордости, вражды, и, в 3-х, еще 〈реже попадающиеся, действительно испытанные художником и потому заражающие приятные и безразличные чувства, и наконец, в 4-х,〉 самые редкие произведения высшего и важ-

ного, хорошего искусства, передающего действительно испытанные художником высшие добрые чувства.

Графически изобразить положение того, что называется искусством в нашем обществе и в наше время, можно следующим образом:

Круг в десять верст диаметра будет пространственно представлять все те произведения, которые в нашем обществе считаются искусством, — потому что находятся люди, которым они нравятся и которых развлекают, — их миллионы. Круг в 10 сажен будет представлять произведения дурного, отсталого, развратного искусства. Круг в пять сажен диаметра будет представлять произведения приятного, безразличного искусства. И кружок в одну сажень будет представлять произведения истинного, высокого искусства. И все эти круги, вместо того, чтобы различно оцениваться по их внутреннему достоинству, считаются одинаково значительными и важными.

И последствия такого отношения к искусству в нашем обществе не могут не быть очень важными. И действительно они таковы.

Последствия эти следующие:

Одно из первых бросающихся в глаза последствий такого ложного отношения нашего общества к искусству, это путаница, недоумение и развращение, производимое таким отношением в душах людей народа и детей.¹

У людей, неизвращенных ложными теориями нашего общества, у рабочего народа и детей существует очень определенное представление о том, в чем состоят достоинства, заслуги и величие людей. Величие людей, по понятиям народа и детей, может состоять или в силе физической: Геркулес, богатыри, завоеватели, или в силе нравственной: Сакиа Муни, бросающий красавицу-жену и царство, и Христос, идущий на крест, чтобы спасти. И то и другое понятно и народу и детям. Физическую силу нельзя физически не уважать, потому что она заставляет уважать себя, нравственную же силу, добра, неиспорченный человек не может не уважать, потому что всякий человек стремится к ней, как к цели своей жизни. Но вот среди людей, восхваляемых, почитаемых и вознаграждаемых за силу физическую и силу нравственную, за добро, человек из народа или дети видят восхваление и возвеличение и вознаграждение в размерах миллионов рублей людей — художников, певцов, танцовщиц, сочинителей, живописцев (то же недоумение испытывают дети и люди из народа при возвеличении людей науки) и очень часто даже не настоящих художников, а если и настоящих, то художников, передававших отсталые, дурные, разъединяющие, противные добру чувства.

¹ Против этого абзаца на полях помечено Толстым: 1) Извращ[ение] понятия о дост[ойнстве]

Когда вышло 50 лет после смерти Пушкина, одновременно дешевые сочинения его распространились в народе, и ему поставили в Москве памятник, я получил больше 10 писем от разных крестьян, или с вопросами о том, что такое Пушкин, или с своими мистическими объяснениями того, почему так возвеличили Пушкина.

Все газеты только и говорят, что о величии Пушкина; духовенство, начальство с торжеством открывает памятник великому человеку, благодетелю, славе России. Крестьянин читает или только слышит об этом и спрашивает, что сделал этот великий человек, благодетель России, и узнаёт, что он писал стихи об любви, часто очень неприличные, вел распутную жизнь, из ревности вызвал на убийство человека и сам был убит. Как примирит это рабочий человек из народа с своим представлением о величии?

То, что богатыри, Александр Македонский или Наполеон были велики, он понимает, потому что и тот и другой могли раздавить его и тысячи ему подобных, что Будда и Христос велики он тоже понимает, но почему велик человек за то, что он писал стихи об женской любви, он не может понять. Я знаю в народе несколько случаев сумасшествия от этого неразрешенного вопроса. На днях заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин, очевидно, сошедший с ума на этом вопросе и идущий в Москву для того, чтобы обличить духовенство за то, что оно содействовало постановке «монамента», как он выговаривает, г-ну Пушкину.

Что должно произойти в голове бретонского, нормандского крестьянина, который узнает о постановке памятника — une statue, такого же, как богородице, Бодлеру и когда он прочтет, или ему кто расскажет, содержание Les fleurs du mal. А какая путаница должна происходить в головах людей из народа, когда они узнают, что какойнибудь Патти дают 100000 за сезон, живописцу столько же за картину, столько же наживает автор романа. То же происходит и со всеми детьми. Я помню, как я переживал это удивленье и недоумение и как я примирился с этими восхвалениями художников и ученых наравне с богатырями и нравственными героями только тем, что, прижив в своем сознании значение нравственного достоинства, приписал ложное, несвойственное значение произведению искусства. И это самое, глядя на те нелепые почести и вознаграждение, которые воздаются художникам, происходит среди нас в душе каждого ребенка и человека из народа, который узнает про эти почести. Это одно и не малое последствие ложного отношения нашего общества к искусству. Но мало того, что ложное положение, приписываемое искусству в нашем обществе, извращает понятие о том, что важнее и лучше и что ничтожнее и хуже, ставя второе на место первого. Искусство нашего общества, состоя преимущественно из произведений отсталых, разъеди-

няющих, развратных, пря[мо] развращает людей. И это второе и не менее важное последствие ложного отношения людей нашего времени к искусству и ложной расценки его. ¹Только вспомнить все те романы с разжигающими похоть описаниями любви, которыми переполнена литература и самая утонченная и самая грубая, все те картины и статуи обнаженных женщин, поцелуев и всяких гадостей, которые переходят на иллюстрации и рекламные объявления, только вспомнить все те пакостные романы, которыми кишит наш мир, и нельзя не видеть, что главная цель существующего искусства есть как можно более широкое распространение разврата. Таково второе последствие ложного положения искусства. Третье последствие, это то, что искусство-забава, развлечение, которое в таких ужасающих количествах изготавливается армией профессиональных художников, дает возможность богатым людям нашего времени жить той, не только неестественной, но противной профессируемым этими самыми людьми принципам гуманности [жизнью]. ² Жить так, [как] живут богатые, праздные люди нашего времени, в особенности женщины, поглощая своими прихотями и похотями ежедневно тысячи рабочих дней гибнущих в работе поколений, нельзя бы было, если бы не было искусства и того, что называется искусством — забавы развлечений, которые отводят этим людям глаза от их положения и спасает их от томящей их праздности и скуки. Отнимите у всех этих людей театры, концерты, выставки, а главное романы, которыми они занимаются с уверенностью, что занятие этими предметами есть очень утонченное, эстетическое и потому хорошее занятие, отнимите у меценатов искусства, покупающих картины, покровительствующих музыкантам, общающихся с писателями, их роль покровителей важного дела искусства, и они все погибнут от скуки, тоски, сознания преступности своей жизни и не будут в состоянии продолжать не только занятие мнимым искусством, [которое] дает им возможность, живя своей жестокой жизнью, считать себя порядочными, а не негодями. И эта-то поддержка ложной жизни богатых людей есть 3-е и немаловажное последствие ложного отношения к искусству. Четвертое последствие, это страшная, бесполезная трата трудов рабочих людей на дело не только не полезное, но большей частью вредное и, главное, невознаграждаемая трата на ненужное и дурное дело жизней человеческих. ³ Страшно подумать о том, с каким напряжением, какими лишениями работают миллионы 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

¹ На полях против этого места помета Толстого: 2) развращение людей

² На полях против этого места помета Толстого: 3) скрывает[ся] несостоятельность жизни

³ На полях против этого места помета Толстого: 4) трата

мнимо художественные книги, разносящие разврат среди людей, или работающих на театры, концерты, выставки, галереи, служащие преимущественно тому же разврату. Но страшнее всего, когда подумаешь, что живые, хорошие, на всё доброе способные дети с молодых ногтей посвящают[ся] тому, чтобы в продолжение 10, 15 лет по 6, 8, 10 часов в день вывертывать члены, вертеть[ся] через палку, ходить на носках, поднимать ноги выше головы, играть гаммы и этюды на скрипке, на фортепиано или на своем голосе, или произносить стихи, всячески ломаться или рисовать с бюстов, с голой природы, писать этюды, и в этих, недостойных человека, занятиях утрачивающих всякую и физическую и умственную силу и всякое понимание жизни. Но мало того, что люди эти уродуются физически и умственно, они уродуются нравственно, неспособные ни на что действительно нужное людям, а занимая в обществе роль потешателей богатых людей, тщеславие и самолюбие этих людей, — артистов, так воспитывается и раздувается, что они все почти уверены, что они важные люди и все не переставая страдают от воспитанного в них, разросшегося до неестественных размеров и неудовлетворенного тщеславия.

Мало того, люди эти, погубленные для жизни, губятся в своих училищах, академиях, гимназиях, консерваториях и для истинного искусства. Их учат тому, как подделывать искусство, и, обучаясь этому, они или совершенно теряют способность производить настоящее искусство, или так извращаются, что портят то истинное искусство, которое некоторые из них могли бы производить. В этом 4-е последствие ложного положения искусства.

Пятое последствие, и одно из самых важных, то, что это-то мнимое искусство со своим учением о служении красоте, ставится перед людьми, как производящими это искусство, так и пользующимися им, не только, как нечто важное, но как высший идеал, стремление к которому (к красоте) может вполне удовлетворить духовным требованиям человека и заменить все другие стремления.¹ Идеал красоты, деятельность эстетическая ставится на место добра, на место деятельности нравственной, и люди, принявшие это учение, не только освобождают себя от всех требований нравственности, но отрицают эти требования, извращая разум, признают нравственность чем-то отсталым и совершенно спокойно, оправдывая ее эстетическим идеалом, предаются развратной жизни. Это последствие ложного отношения к искусству уже давно проявлялось в нашем обществе, но в последнее время, с своим пророком Ницше и последователями его, французскими декадентами и английскими эстетиками, выразилось в особенно резкой форме у Оскара Уайльда и других, которые не только отрицают нравственность, но сюжетами своих произведений избирают это отрицание. Таковы побочные послед-

¹ Против этого места на полях помечено Толстым: 5) ложный идеал

ствия ложного отношения к искусству нашего общества, прямое же и самое важное и пагубное последствие такого отношения это то, что это отношение, признавая всякую подделку под искусство, имеющую характер развлечения, искусством, атрофировало в людях нашего общества, в огромном большинстве их, всякую способность чувствовать произведения искусства и различные достоинства их.¹ Французы считают Бодлера, Верлена, разных Мореасов такими же, даже лучшими поэтами, чем В. Гюго. Англичане считают Киплинга таким же романистом, как Дикенс. Все европейцы считают Ибсена, некоторые и Метерлинка, таким же драматургом, как Мольер, Шиллер, Гоголь. Наши русские считают Апухтина, Некрасова и Толстого такими же поэтами, как Пушкин, Лермонтов, Тютчев, и мнения эти показывают² совершенное отсутствие художественного чувства, так как Гюго, Дикенс, Мольер, Шиллер, Пушкин, Лермонтов, Тютчев — настоящие поэты, а Бодлеры, Ибсены, Киплинги, Апухтины и т. п. ремесленники, [не имеющие] никакого понятия о том, что есть искусство. Такое же полное отсутствие различия предметов искусства от подделок под них существует и в живописи и в музыке. Так что очевидно в большой массе, благодаря продолжительному ложному воспитанию, совершенно потеряна способность заражаться произведениями искусства. И вот эта потеря составляет самое главное и вредное, для людей нашего круга, последствие ложного отношения к искусству. Искусство есть один из двух органов прогресса человечества. Через слово человек познает то, что было думано до него; через искусство он познает то, что было чувствовано. Для равномерного и правильного развития человек должен пользоваться обоими органами. И так это происходит и происходило везде в обществе, где не извращено понятие об искусстве. И, очевидно, развитие это не может быть правильно, если один орган отсутствует. А это самое случилось с людьми наших богатых, высших классов, и это самое понемногу распространяется на низшие классы, в той мере, в которой они делаются причастны нашей цивилизации. В этом самое ужасное и опасное последствие ложного отношения людей нашего круга к тому, что они считают искусством.

* № 25 (рук. № 19).

⟨Оно и не могло быть иначе, потому что искусство, ставящее своей целью проявление красоты, т. е. передачи чувства наслаждения богатым и могущественным людям, должно было становиться всё более и более исключительным, так как сама жизнь богатых и могущественных людей исключительна, и чем богаче и могущественнее, тем исключительнее. Так что хорошим искус-

¹ На полях против этого места помечено Толстым: 6) атрофирова[ние] ч[увства] и[скусства].

² В подлиннике: показывающие

ством считалось то, что нравится этим богатым и могущественным людям.)

Английский эстетик наивно говорит, что судьями достоинства искусства суть the best nurtured. Но из этих всех best nurtured есть самые хорошо воспитанные, и из этих самых хорошо воспитанных есть наилучше воспитанные, и эти избранные, восприимчивые произведения художников, неизбежно становятся решителями достоинства искусства и одни получают наслаждение от этого высшего искусства. Остальные же, не понимающие этого искусства, лишены его. Так что, при таком понимании искусства, оно неизбежно должно было придти, как оно и пришло, к полной непонятности для большинства тех произведений, которые считаются наилучшими.

Вы берете в руки сборник стихотворений, считающихся прекрасными произведениями искусства: Бодлера, Верлена, Малларме, Мореаса и др., и чем моложе авторы, тем менее вы понимаете. Вот некоторые образцы: ¹

То же самое у немцев и у нас русских.

Вы идете на выставку картин, и там то же самое. Есть понятные картины, но есть — и эти-то считаются новейшими знаками лучшими, — на которых изображено нечто совершенно вам непонятное. (Образцы Бера, Puvis [de Chavannes].)

То же происходит в драме: представляется или архитектор, который, совершенно непонятно для вас почему, лезет на крышу построенного им дома и оттуда летит торчмя головой вниз, или какая-то полуволшебная, непонятная вам старуха, выводящая крыс, которая по непонятным же причинам уводит в море ребенка и топит его, или какие-то слепые сидят на берегу моря и что-то непонятное говорят между собой. Еще поразительнее это непонятное в музыке, том искусстве, которое, казалось бы, должно бы быть более всех всем одинаково понятно. Знакомый вам и пользующийся среди своих некоторою известностью музыкант садится за фортепиано и играет вам, по его словам, новое произведение свое или нового художника. Вы слушаете страшный шум и удивляетесь техническим упражнениям пальцев, но в душе, особенно если музыкант человек веселого нрава, сомневаетесь: не мистификация ли это, — и когда, после того, как ничего не поняв, из учтивости скажете что нибудь одобрительное, не засмеется ли музыкант и не признается ли, что он только, чтобы испытать вас, кидал по клавишам куда попало руками и пальцами, — так лишено всякого для вас музыкального смысла то, что вам играли. То же самое происходит и во всех концертах с произведениями Листа, Вагнера, Берлиоза, Брамса и новейшего Рихарда Штрауса. То же самое происходит и в области, где, казалось бы, трудно быть непонятным, в области романа и

¹ В подлиннике здесь оставлено место, очевидно, для примеров, которые Толстой предполагал вписать позднее.

повести. Но то же совершается и в этих сочинениях. Вы читаете «La messe noire», или «Là-bas» Huysmans'a, или рассказы Villiers de l'Isle Adam, тоже ничего не понимаете, зачем все эти колдовства и страсти, или в «Anonciateur» Villiers de l'Isle Adam, что такое значит всё, что написано. Даже читая простую прозу Маларме, вы ничего не можете понять.

Всё это для вас не только «abscons», но совершенно темно.

Казалось бы, естественно сказать себе и про стихи, и про картины, и про драмы, и про романы и повести, совершенно вам непонятные, что это просто вздор, выдумка бездарных, самолюбивых людей, которые так же скоро исчезнут, как они скоро возникли. Но человек, интересующийся искусством и ходом развития его, и, главное, человек, способный свободно, т. е. отрешившись от своих пристрастий, обсуживать явления, не скажет этого. Не скажет потому, что сделает соответственное рассуждение о том, что как мне кажутся непонятными и даже глупыми стихи Маларме, драмы Ибсена, Метерлинка, Гауптмана, так точно кажутся непонятными и тоже прямо глупыми очень многим людям, не привыкшим к ним, вещи, которые я понимаю и люблю: стихи Нюго, Тютчева и др., картины Тициана, Delacroix'a и др., драмы Корнеля, Шиллера и др., музыка Бетховена последнего периода, Шумана, Шопена, романы Сервантеса, Дикенса. Если большие массы народа не понимают и не любят того, что я признаю несомненно хорошим, потому что они не развиты достаточно, то я не имею права отрицать предположения о том, что я не понимаю и не люблю всех этих новых произведений искусства потому только, что я еще недостаточно развит, чтобы понимать их. Если я могу заключить, что я не понимаю с большинством единомышленных со мною людей произведений нового искусства потому только, что там нечего понимать и что это дурное искусство, то точно с тем же правом может еще большее большинство, вся рабочая масса, не понимающая того, что я считаю прекрасным искусством, считать, что там нечего понимать и что это дурное искусство. Если я имею право сказать, что декаденты признают то, что они делают, искусством, то точно с таким же правом могут сказать большие массы, не признающие моего искусства, что я люблю и признаю его только потому, что я извращен.

Как только достоинство искусства оценивается избранными, так неизбежно оно должно придти к непонятности, не только для многих, но для всех даже, кроме самого автора. Так оно и сделалось.

Сначала дело шло медленно. Когда было искусство героическое и религиозное, оно было обще всем людям, потому что всем людям нужны защитники — герои и всем людям надо умирать. Но как только искусство стало служить богатым, стало забавой их, оно стало подделываться под вкусы и интересы богатых. Интересы же богатых, живущих на всем готовом, не обязанных

боротся с природой, трудиться для своего пропитания, само собой стали исключительнее, относясь только к жизни богатых и к их радостям. Самое же сильное чувство людей, не обязанных трудиться, ищущих только наслаждения, естественно составляло половое чувство во всех своих проявлениях.

Так это и было.¹

* № 26 (рук. № 19).

Я знаю, что большинство не только считающихся самыми умными людьми, но действительно таковых людей, люди, способные понять самые трудные рассуждения научные, математические и философские, очень редко могут понять ту кажущуюся простую истину, что для того, чтобы исследовать какой либо предмет, надо прежде всего отказаться от мысли о том, что усвоенное нами представление об этом предмете есть несомненная истина, и допустить хоть на время, что наше представление о предмете может быть ложным, в настоящем случае допустить то, что то искусство, которое мы знаем, на котором мы воспитаны, не есть несомненное, самое истинное и совершенное искусство, как мы это думаем, а может быть ложным, извращенным искусством одного маленького круга людей.

Я знаю, что большинство этих людей скажут:

— Как? Софокл, Эврипид, Virgilий, Оссиан, Дант, Тасс, Шекспир, Мильтон не великие поэты? Не великие картины: мадонны Рафаэля и Винчи? Не великие произведения фуги Баха и сочинения последнего периода Бетховена? И ошибались, и ошибаются такие критики, как Лессинги, St. Beuve, Арнольды, Белинские и теперь Lemetr'ы и Brandes'ы? И то, что мы делаем и чем наслаждаемся, не есть искусство? Если к этому ведут ваши рассуждения, то мы вперед говорим, что ваши рассуждения ложны, и не хотим читать их.

Я знаю, что это будет, что большинство людей, особенно все специалисты по искусству, потратившие много сил и времени на свое искусство и живущие им, так отнесутся к моим доводам, но я все-таки должен сказать то, что я знаю, и то, что стало теперь совершенно очевидным.

* № 27 (рук. № 19).

Если произведение искусства может быть непонятным для нескольких, то оно может быть непонятным и для многих; а если оно может быть непонятным для многих, то может быть непонятным и для всех, кроме двух, или даже одного.

Теория эта о том, что искусство может быть непонятным для кого бы то ни было, так противна истине и так распространена, что нельзя достаточно разъяснять несправедливость ее.

¹ Этот и предыдущий абзацы в подлиннике очеркнуты на полях с пометой: пр[опустить].

* № 28 (рук. № 19).

Искусство это как будто процветает и доходит всё до большей и большей утонченности, но вместе с тем очевидно доходит и дошло уже до последнего шага этой исключительности и утонченности искусства, после которого идти уже некуда и который сходится с отрицанием самого искусства.

* № 29 (рук. № 19).

⟨В Бетховенской чепухе все-таки прорываются места, хотя и очень редкие, и никак не выкупаются тем бессмысленным шумом, которым они окружены, настоящего искусства. У подражателей же только бессмысленный шум, который они составляют по известным правилам, и не глухие, как Бетховен, слушают это и находят прекрасным, потому что так велят лишенные эстетического чувства критики.⟩

* № 30 (рук. № 19).

⟨Талантливые люди — это те люди, которые в словесном деле умеют подметить верную подробность и верно выразить ее словами и владеют мягкостью выражения.⟩

В пластическом искусстве — это те люди, которые хорошо видят и умеют передать форму линии и краски. В музыкальном искусстве — это те люди, которые могут отличить каждый звук и каждый интервал и обладают музыкальной памятью.

⟨Талантливые люди — это самые большие враги истинного искусства. Это те люди, которые, избрав себе хорошо оплачиваемую (в сравнении с ручной работой) профессию искусства, усвоив себе технику избранного искусства в одной из существующих для этого школ, от начала и до конца взрослой жизни сочиняют одно произведение за другим.⟩

* № 31 (рук. № 18).

Вагнер, не лишенный музыкального таланта, придумывает, именно придумывает соответственные, как ему кажется, звуки к тексту, им же составленному. Пользуясь безграничным средством певцов, оркестра, декораций, придумывает всё, что может, для красоты как зрительной, так и слуховой. Хотя настоящая музыка не может быть красива, соединение звуков и тембров, употребляемых Вагнером, именно красиво, но не музыка, а звуки Вагнера красивы; также красивы до высшей степени его фигуры действующих лиц, их положения, обстановка. Всё это красота самого низкого разбора, дурного тона, в роде красавиц на рекламных картинках или красавцев офицеров, но всё это красиво.

Кроме красоты Вагнер в своих операх пользуется всем тем, что считается поэтичным. Начиная с сюжета, взятого из древности, и кончая туманом и восходом луны. Тут и спящие кра-

савицы и русалки, подземные огни и гномы, и битвы, и мечи, и любовь, и кровосмешение, и чудовищца, и пенье птиц — весь арсенал поэтичности употреблен в дело. И кроме того еще занимательность. Занимательность не только в том, кто кого убьет, и кто на ком женится, и кто чей сын, но еще и занимательность музыкальная, занимательность отношения музыки к тексту.

Катятся волны в Рейне — как это выразить в музыке? Злой карлик — как музыка выразит злого карлика? Как выразит чувственность этого карлика? Как выразит мужество, невинность, любовь? Как охарактеризует это и это лицо? Кроме того, музыка эта еще интересна внутренне. Музыка эта прямо отступает от всех прежде принятых законов, и в ней появляются самые неожиданные и совершенно новые модуляции. Диссонансы новые и разрешаются по новому. Всё это очень интересно.

Вот эти-то: красота, поэтичность и занимательность, доведенные в его произведениях благодаря и особенностям его таланта и тому выгодному положению, в котором он находился, до высшей степени и захватывают зрителей с извращенным художественным вкусом и заставляют не только по 4 часа, но по 4 дня сряду сидеть и смотреть и слушать эти безвкуснейшие глупости.

Только этим я могу объяснить себе успех в нашем мире и в последнее время произведений Вагнера и всех, всё увеличивающихся в числе его последователей во всех отраслях искусства.

Я наблюдал публику, присутствовавшую на представлении Зигфрида.

Одна часть, самого высшего круга (публика баранов), лиц, не имеющих никакого музыкального ни образования, ни вкуса и которой совершенно всё равно, что бы ни пели и что бы ни играли, спокойно выражала восторженное одобрение, потому что так принято и решено и так порядочно.

Другая большая публика отчасти скучала, стыдясь этого и стараясь скрыть, или испытывала какое-то тревожное чувство бессознательного страха за свои умственные способности. К этой части публики принадлежал и я.

Третья часть — дилетанты из публики не столько восхищались красотой зрелища, звуков, поэтичностью и музыкальным интересом, сколько заставляли себя восхищаться этим, зная суждения о Вагнере высших художественных европейских авторитетов и своих знакомых профессиональных музыкантов.

Четвертая часть — были музыканты знатоки, те, из которых некоторые следили за оперой по партитуре, те самые, которые *von lauter Bäumen sehen den Wald nicht*¹ и не замечали отсутствия музыки во всем этом произведении и были глубоко заинтересованы музыкальными сочетаниями и отношением музыки к тексту

¹ [из-за деревьев не видит леса]

и восхищались новыми сочетаниями и музыкальными соответствиями драме.

И наконец пятая часть публики были все те, не только музыканты, но прикосновенные к какому бы то ни было новому искусству, люди, которые, не имея ни потребности, ни дарования, производили искусство. Это были и поэты, и живописцы, и романисты, и фельетонисты, и актеры, и всякого рода артисты. Все эти люди, — а их, как теперь и во всяком обществе, было очень много — безумно одобряли. Все эти люди видели в Вагнере и его произведении оправдание своих элукубраций. Если это хорошо, то хорошо и то, что я делаю, потому что я делаю в своем роде то же самое, что тут делает Вагнер.

Как это показывает это произведение, музыкальное сочинение может быть прекрасным, будучи свободным от всех тех, не правил, а форм, в которые до сих пор отливалось искусство, то таким же может быть и поэтическое, и пластическое произведение. И мне не нужно в моем искусстве подчиняться тем строгим законам, которым подчинялось до сих пор всякое художественное произведение и в которые оно само собой входит, как только оно художественное произведение, и в которые никак нельзя его вводить, как только нет в нем внутреннего содержания, т. е. того чувства, которое хочет передать художник.

Художнику, поэту произвести впечатление, заразить других своим чувством посредством рассказа, представления или музыки, не пользуясь никакими другими средствами, кроме простого, обычного слова, или диалога, или человеческого голоса, или скрипки, или флейты — не только очень трудно, но невозможно тому, у кого нет чувства и дара; по вагнеровскому же способу очень легко. Так как же этим людям не хвалить Вагнера и не восхищаться им. А таких людей, производящих мнимые произведения и желающих производить их, ужасно много и становится всё больше и больше. Они-то и дают тон восхищения перед Вагнером и подобными ему произведениями.

* № 32 (рук. № 12).

Как была опера только музыкой, для которой драма была только предлогом, так она и осталась в лучших своих представителях — Глюка, Моцарта, Вебера, Россини. Оперное искусство, хотя и не высокое искусство, в котором автор вдохновляется не жизнью, а чужим поэтическим произведением, было все-таки искусством, но опера Вагнера не есть искусство.

Я знаю мысль Вагнера о том, что соединение, употребленное в опере, неверно, а что он придумал новый лучший способ соединения, при котором музыка следит не только за характером каждого лица, но за каждым оттенком его речи, и что соединение всех искусств по его системе есть новый, высший род искусства. Но мысль эта могла возникнуть только в том кругу, в котором совершенно извращено эстетическое чувство, и в голове

талантливого человека, совершенно лишенного той способности, которая служит основой всякого произведения искусства, способности сильно чувствовать и заражать своим чувством других людей.

〈Соединение из многих искусств не может произвести действия искусства. Может быть посредством различных подобию искусства, как это происходит в церкви, очень сильное воздействие на нервы, но произведения совокупного искусства никогда не было и не может быть〉, потому что всякое произведение искусства есть прежде всего выражение задушевных чувств художника посредством только одного избранного им искусства, которое никогда не может совпасть с другим искусством.

Искусство есть дело столь тонкое, что проявление его возможно только в минуты вдохновения, возникающего только при редко встречающихся условиях. И одно из главных условий этого есть полная свобода художника от всякого рода стеснений и посторонних влияний.

* № 33 (рук. № 19).

XV ¹

Я не знаю более яркого выражения того искусственного подобию искусства, как опера вообще и особенно оперы Вагнера.

Я думаю, что успехи Вагнера и именно среди художников надо объяснить именно тем, что этот род подобию искусства открывает путь всем людям, лишенным художественной способности, по системе и программе творить произведения искусства.

* № 34 (рук. № 18).

Критериумом искусства, производившегося для людей высших классов, стало наслаждение. Но так как искусство это производилось для одних богатых классов, то и искусством стало считаться только то, что доставляло наслаждение богатым классам. И это-то искусство, доставляющее наслаждение одному богатому классу, поставлено было на место всего искусства.

〈Наслаждение названо было красотой. Красота же была приравнена к добру, и поэтому всякая передача чувства наслаждения искусством признана была добром. Так что стерлось всякое различие не только между искусством серьезным, важным и искусством безразличным, забавой, но и между хорошим и дурным искусством — искусством, передающим добрые, и искусством, передающим злые чувства.〉

В этом раздвоении искусства и приписывании искусству одних высших классов значения всего искусства и заключается

¹ Это начало XV главы, написанное на обратной стороне «почетного билета» Петербургского общества художников, обведенное четкой с пометой: пр[опустить].

причина того ложного положения, в котором находится искусство и для оправдания которого придумана эстетическая теория.

* № 35 (рук. № 19).

XXV...

Такое понимание искусства установилось (среди нас) не только в теории, но и на практике. И, прилагаясь на практике всё полнее и полнее, искусство пришло в наше время к тому тупику, в котором оно находится и из которого нет никакого выхода, если только понимание искусства останется то же самое. Оно и не могло быть иначе. Искусство людей богатых классов, не основанное на религиозном непонимании, имеет одну задачу — передачу чувств наслаждения.

Живя в постоянном досуге, окруженные всякого рода произведениями искусств, и, главное, не зная труда, для которого искусство служит отдохновением, люди богатых классов становятся, по мере повторения чувства наслаждения, получаемого от искусства, всё менее и менее восприимчивы к нему, и, по известному же физическому закону, для того чтобы увеличить ощущение вообще, а потому и ощущение наслаждения, нужно увеличить средство, производящее ощущение не в прямом отношении, а в квадратах; так например, если я хочу увеличить вдвое наслаждение, которое я выражу цифрой пять, то мне нужно увеличить средство, производящее наслаждение, не в пять, а в двадцать пять раз. И потому люди праздные, живущие только наслаждением, должны быть подвергнуты очень сильным воздействиям, для того чтобы получить то впечатление, которое получает от искусства человек, живущий трудом и редко пользующийся наслаждениями искусства.¹

Так что искусство богатых классов, посвященное всё передаче чувств наслаждения, по мере того, как эти высшие классы получали всё более и более сильные наслаждения от искусства, должно было употреблять для произведения этого наслаждения всё более и более сильные воздействия. Усиление же воздействий могло быть достигаемо только усовершенствованием формы искусства. И искусство высших классов всегда направляло главные силы свои на усовершенствование формы, но так как требования усиления воздействия росли среди публики богатых классов несоизмеримо с совершенствованием формы техники и искусства, то самая усовершенствованная форма не могла удовлетворять эти, всё растущие требования и необходимо было придумывать новые, более сильные, средства воздействия. И такими новыми, посторонними искусству средствами воздействия явились: исключительная виртуозность техники, современность [?], ученость, оригинальность, неожиданность, талант-

¹ *Со слов:* И потому, люди *отмечено:* пр[опустить].

ливость, соединение искусств или изображением одним искусством того, что составляет область другого, и почти физические, подобные щекотанию, для вызова смеха, и нюханию спиртов, для вызова слез, влияния на внешние чувства. <И средства эти так усовершенствовались, так искусно стали употребляться и так сильно действуют на толпу, не знающую настоящего художественного чувства, что средства во всех отраслях заменили искусство.>

* № 36 (рук. № 19).

Если предмет искусства не исключительно полая любовь, то предмет этот светский успех, приобретение почта, богатства, удовлетворения тщеславия, гордости, торжество перед врагами. Так что искусство высших классов передает за малыми исключениями преимущественно чувства недобрые и безнравственные.

Это было одно последствие. Другое последствие это мелочность и ничтожество тем искусства нашего времени.

Не говоря о тех подделках под искусство с мнимо глубокими задачами, как Бранд Ибсена и Персифаль Вагнера, картины Боро, Пювиса и т. п., о которых будет говорено после, все темы, действительно воссоздающие художников нашего времени, все поразительно ничтожны. Если это не прелюбодеяние или чтонибудь развратное, то это описание какихнибудь случайных положений ничтожных людей или их характеров, или самой наружности их, труда или природы, как в живописи этнографические картины, *nature morte*, портреты или пейзажи и, главное, различные эффекты света. Происходит это оттого, что искусство, служащее исключительно нерабочим, богатым людям, передает чувства, доступные этим людям. Люди же эти лишены понимания самых значительных, глубоких и бесконечно разнообразных условий жизни, труда и всех тех чувств, которые вызываются этой жизнью. Правда, есть попытки передавать эти чувства в искусстве — Millet в живописи и некоторые художники слова в поэзии, но это только исключение. Большинство же это передача всех самых мелких чувств: прелестей туалетов, убранства домов, роскоши, удовлетворения тщеславия, скачек, игры и просто передача чувств любования самыми ничтожными предметами и делами.

Это второе последствие исключительности. Третье и самое вредное это непонятность произведений искусства.

* № 37 (рук. № 19).

Что же это такое значит? Правда, всегда были плохие художники, которые всегда слишком высоко ценились в то время, как они действовали, и потом забывались; были и новаторы, вводившие новые формы в искусство. Но ничего подобного никогда не было. Никогда не было, говоря без всякой литературы, полного безумия искусства, потому что как же не безумием назвать драму

как «L'intruse» или «Les aveugles» Метерлинка, или стихи Маларме, или картины Пюви де Шаван, или музыку Вагнера, Штрауса, Сати и т. п.

Правда, безумные люди всегда были, но они сидели по домам и больницам, и их лечили, но теперь произведения этих людей играют, печатают, представляют, тысячи рабочих людей трудятся для воспроизведения их безумных творений.

* № 38 (рук. № 24).

Декадентством названа только последняя степень осуществления той теории, по которой искусство может быть искусством, будучи достойным только некоторых.

То, что мы называем декадентством, есть только последнее приложение той теории, по которой искусство может быть искусством, будучи непонятным для людей.

* № 39 (рук. № 19).

Критика художественная могла возникнуть только там, где понятие искусства извращено, как среди нас, и где оно раздвоилось и появилось исключительное господское искусство.

Художественная критика это большею частью суждение людей, не понимающих искусства, о подделках под искусство, признаваемых ими предметами искусства.

Только благодаря ложным толкованиям критики стали возможны Ибсены, Зола, Метерлинка, Вагнеры, Puvis de Chavannes, Маларме и др. Только благодаря критикам всякий молодой человек нашего круга воспитывается на том, что грубые, дикие и часто бессмысленные драмы и комедии древних греков: Софоклы, Эврипиды, Эсхилы, Аристофаны, Данты, Тассы, Мильтоны, Шекспира, в живописи Рафаэля, Микель-Анджело с своим сотворением мира и т. п., и Палестрины, Баха, Бетховены последнего периода, — образцы, которым должно подражать, чтобы достигнуть совершенства.

Все эти произведения древнего искусства, может быть и имевшие когда-либо (и то сомнительно) заразительное свойство для людей своего времени, но лишенные всякого значения для нашего времени, восхваляются критиками, и молодые люди нашего времени, или испытывая величайшую скуку и тоску при чтении, слушании этих произведений, старательно извращают свой вкус так, чтобы находить в них несуществующие красоты.

Если хороши Софоклы и Эврипиды, то прекрасен и Шекспир. Если же прекрасен Шекспир, то чем же дурен Ибсен; а прекрасен Ибсен, прекрасен и Метерлинк. Если хороши произведения Палестрины и фуги Баха, то хороши и всякие соединения голо-совые, и если хороши произведения глухого Бетховена, то хороши и произведения Листа, Вагнера, Брамса, подражавших глухому Бетховену. Если хороши Рафаэль и Боттичелли и Беато Анжелико, то хороши и Puvis de Chavannes и Бердзонс и др.

* № 40 (рук. № 19).

В живописи главное обучение состоит в том, чтобы рисовать и писать голое тело, то самое, которое никогда не видно и никогда не приходится изображать человеку не одержимому эротомагией, потом учат рисовать и писать так, как писали прежние мастера. Сочинять же учат, задавая такие темы, подобные которым трактовались прежними, признанными знаменитостями.

То же самое в музыке. Вся теория музыки есть ничто иное, как бесконечное повторение тех приемов, которые для сочинения музыки употребляли признанные мастера композиции. Музыкальное же исполнение всё более и более механизмуется, приближается к машине. То же и в школах драматического искусства. Учеников обучают произносить монологи точно так, как их произносили считающиеся знаменитыми трагики. Есть, например, для науки фортепианной игры книга о педали. Один человек посвятил года на то, чтобы во всех концертах Рубинштейна, глядя на его ноги, записывать, как и в каких пьесах он брал педали, и составил из этого книгу. Разве возможно, чтобы при таком обучении искусству не уничтожалась самая сущность искусства и не заменялась подделкой. Правда, что гораздо лучше выучиться брать педали в каждой пьесе так, как их брал Рубинштейн, или произносить монологи, как Рашель, чем дурно брать педаль и дурно говорить монолог, но горе в том, что этому выучиться нельзя, а выучиться этому нельзя потому, что во всяком искусстве есть только один, бесконечно малый, момент, который удовлетворяет требованию искусства. Чуть чуть раньше, чуть чуть позже, чуть чуть сильнее, чуть чуть слабее, чуть чуть выше, чуть чуть ниже, в музыке; чуть чуть темнее, светлее, выше, ниже, вправо, влево, в живописи. Чуть чуть недосказано, чуть чуть пересказано, в поэзии — и действие искусства потеряно, не происходит заражения. Выучиться находить этот бесконечно малый момент нельзя. Только истинное чувство находит его. И потому тот, кто выучится брать педаль по книге, непременно всякий раз передержит или недодержит ее на бесконечно малый промежуток времени, и будет похоже на то, что делает Рубинштейн, но не будет того заражения, которое производил Рубинштейн. Человек же, не учившийся по книге, отдается своему чувству, и сам в некоторых местах не дурно, не по Рубинштейновски, во многих местах возьмет педаль, зато в других местах, отдаваясь чувству, найдет тот бесконечно малый момент, который нужен и производит действие искусства. От этого так неприятно холодны органы, и почти так же становятся холодны самые, хорошо обученные в школах, художники, и чем совершеннее в технике, тем холоднее. То же еще очевиднее в драматическом искусстве. То же в живописи, то же и в поэзии. Самый правильный рисунок, самая правильная перспектива, прекрасный язык, мастерство

конструкции сочинения, не только не трогают нас, но расхляпывают, если мы чувствуем, что это выучено, а не произведение чувства. А чувствует это всякий человек, восприимчивый к искусству.

Так что художественные школы вдвойне губительны для искусства. Во-первых тем, что убивают способность производить настоящее искусство в людях, имеющих несчастье попасть в эти школы и пройти в них 7, 8, 10-летний курс, во-вторых, тем, что распложают в огромных количествах то поддельное искусство, извращающее вкус масс и потопляющее в своей массе истинные произведения искусства.

* № 41 (рук. № 19).

Для того, чтобы искусство было искусством, (и хорошим искусством, чтобы оно было тем важным делом, каким в нашем обществе считается всякое искусство, во имя которого приносятся всякие жертвы), оно должно соединять людей в том чувстве, которое им передается.

Чем большее количество людей соединяет произведение искусства, тем оно выше и лучше. Если оно соединяет всех людей независимо от их возраста, пола, национальности, общественного положения, то это самое лучшее искусство, как искусство, какое бы оно ни было: религиозное или светское, пляска или пророчество.

Искусство же, соединяющее хотя бы десяток людей для одновременного удара бабки по свае, или искусство, соединяющее развратников, разбойников в одном и том же чувстве, есть искусство, тогда как произведение, передающее самые высокие чувства, вполне новые и заражающие одного человека, но не соединяющие людей, не есть искусство.

Прелесть этого единения с другими людьми через искусство состоит в сознании своего слияния со многими или со всеми, в сознании уничтожения борьбы и установления отношений, дающих полную свободу.

Что в этом соединении людей в одно чувство состоит одно из главных условий искусства, видно из того, что при всяком живом восприятии искусства человеку всегда хочется, чтобы другие и как можно больше людей испытывали бы то же чувство, и неприятно, мучительно даже, если он видит, что другие люди не чувствуют того, что и он.

* № 42 (рук. № 24).

XIII

Произведения искусства хорошего, и важного, и дурного, и неважного различаются между собой по своему внутреннему достоинству, как предметы искусства. Так что предмет хорошего и важного искусства может быть низкого достоинства, как искусство, и наоборот: предмет дурного, ничтожного искусства

по содержанию, может быть высокого достоинства, как предмет искусства.

Для того, чтобы предмет искусства был заразителен, нужно, чтобы он прежде всего передавал чувство совершенно новое, не только никогда не испытанное людьми, такое, которое никогда и не испытывает никакой другой человек, нужно, чтобы предмет этот был произведением той особенной не повторяющейся никогда индивидуальности, которая составляет сущность каждого человека. Чем особеннее, индивидуальнее, непохожее на прежде испытанные людьми чувства будет то, которое передает искусство, тем произведение искусства будет заразительнее.

Чувство это может быть хорошим и дурным, если только это чувство ново, произведение, передающее его, будет заразительно. Как бы приятно, красиво, интересно ни было произведение искусства, если оно не передает чего либо совершенно нового, не испытанного людьми, оно не есть искусство.

Так что, чем новее, особеннее это чувство, которое передает искусство, тем выше произведение искусства, как искусства.

Что эта новизна составляет (главное) условие произведения искусства, всякий человек может поверить на себе, вспомнив те впечатления, которые производили на него в детстве, юности произведения искусства, неизвестные ему.

Для того, чтобы произведение искусства было произведением искусства, оно должно быть так же ново для всех людей мира, как ново прежнее произведение искусства для человека, который в первый раз узнает его.

Предмет новизны состоит в том, что человек, ограниченный условиями своей личности, своей обстановки, своего возраста, положения, главного характера, узнает самого себя в других условиях, обстановке, характере, узнает чувства новые, такие, которые он никаким путем кроме искусства не мог бы узнать.

* № 43 (рук. № 19).

В обществе религиозном искусство будет производиться (монахом, любовником, пророком) имеющим целью только одно: передачу переполняющего его чувства другим и не получающего никакого вознаграждения и даже скрывающего свое имя; в обществе нашем оно будет производиться придворным поэтом, музыкантом, живописцем к известному дню торжества императора, папы, герцога, получающим за свои произведения почет и деньги. И понятно, какая разница будет между тем произведением, которое раз в жизни вырвалось из души человека, живущего обычной жизнью и передававшего свое чувство только тогда, когда оно накопилось, и произведением состоящего на пенсии или живущего своими произведениями поэта, писателя, живописца, музыканта, считающего делом своей жизни писание стихов, драм, романов, симфоний, картин. Ничто не содействовало столько падению искусства и извращению

понятия о нем, как эта профессиональность искусства в связи с суждениями критиков, всегда только скрывающих от людей сущность искусства.

В нашем обществе, если только является человек, не только талантливый, но одаренный главным свойством художника, способностью заражать других своим чувством, так он сейчас избирал специальность своего искусства и, не переставая уже, сочинял, писал, играл одно произведение за другим. И так как, очевидно, нельзя одному человеку испытать все чувства в той сильной степени, в которой, для худож[ественной] передачи, нужно испытать чувство, то некоторые чувства этот художник передавал верно, творя истинные произведения искусства, другие же, пользуясь своей талантливостью и техникой, он выдумывал и делал фальшивые, часто очень плохие произведения. Критики же, лишённые единственного истинного критерия для оценки достоинства искусства, религиозного чувства, на основании которого можно отделить хорошее искусство от дурного, большей частью лишённые и эстетического чувства, будучи не в силах разобрать в произведениях этого человека то, что истинное искусство, от того, что ложное, признав раз человека большим художником, хвалят всё под ряд и находят красоты, достойные подражания, там, где их нет. Одна из главных причин путаницы, вносимой критиками в суждения об искусстве, состоит в том, что, не имея никакого критерия для суждения о том, хорошо ли в нравственном смысле произведение или нет, критика нашего круга считает, по существующей теории о красоте, в особенности хорошими те произведения, которые обходят вопрос о добре и зле, как бы игнорируют его, а имеют целью одну занимательность. На этом преимущественно основан необъяснимый успех в нашем мире грубого, неестественного Шекспира. Так критика признает прекрасным плохое произведение, и являются тотчас тысячи подражателей этого плохого произведения. Примеров этому бесчисленное количество, — вся история искусства наполнена ими. Не говоря о древнем искусстве, греческом, в котором критики велят восхищаться грубым Софоклом наравне с удивительным Гомером, в литературе каждого народа есть эти примеры. Какого ни взять писателя, живописца и музыканта, у каждого есть истинные и поддельные произведения искусства. Гёте написал 42 тома. Из этих 42 томов можно выбрать едва ли 3 истинных произведения искусства, остальное всё (очень умно, тонко, но) не искусство. Некоторые вещи интересны, умны, но некоторые прямо, — как его драмы, комедии и романы, так плохи, что если бы они были произведения неизвестных авторов, никто бы не читал их. Вертер, хотя и безнравственное — но превосходно заражающее произведение, таковы же его мелкие стихотворения, его Герман и Доротея, но Фауст, совершенство ума, языка, есть мертворожденное, рассудочное произведение, никогда никого не тро-

нувшее. А между тем критики, руководясь тем, что Фауст есть произведение знаменитого Гёте, ставят, не только 1-ю часть, но 2-ю часть Фауста образцом искусства и являются подражатели. Наш Пушкин пишет свои лирические стихотворения, Евгения Онегина, Цыган, даже Руслан и Людмилу, и это всё разного достоинства произведения, но произведения истинного искусства; но вот он, под влиянием ложной критики, пишет Бориса Годунова, рассудочное, холодное произведение, и это произведение <не искусство, а между тем> критики восхваляют и ставят в образец и являются подражания, подделки, цари Борисы Толстого и т. [п.], и эти слабые подражания слабого восхваляются. То же совершается в живописи, в музыке. Поразителен в этом отношении Бетховен. Среди многочисленных произведений его есть, несмотря на искусственность и сложность формы, истинно художественные произведения, но он глохнет и начинает писать выдуманные и потому бессмысленные в музыкальном смысле произведения, и критики тужатся, чтобы найти и в этих ложных произведениях красоты; и для этого очевидно извращают самое понятие музыкального искусства: приписывают музыкальному искусству свойство изображать то, чего оно не может изображать. Шопенгауер придумывает целую мистическую теорию, по которой музыка есть выражение не отдельных проявлений воли на разных ступенях ее объективизации, а самой воли, и, не говоря о той массе ни на что не нужных оглушителей — новых композиторов, которые вытекли из глухоты Бетховена и тупости его критиков, является Вагнер, который прямо по этой теории устраивает свою музыкальную цепуху в связи с еще более ложной системой соединения искусства.

В нашем обществе, где искусство так хорошо вознаграждается, искусство сделалось выгодной профессией. И эта профессиональность действует губительно на понимание искусства не только тем, что заставляет настоящих художников, каковы Гюго, Дикенс, Пушкин, Корнейль, Мольер, Гёте, Шиллер, Бах, Гайди, Моцарт, Бетховен, Шопен, Микель Анджело, Мурильо, Милле, которые всячески побуждаются к постоянному деланию произведений искусства, не переставая поставлять такие произведения, действует еще более губительно тем, что все талантливые люди в каждом роде искусства бросаются на эти выгодные деятельности и, благодаря отупению критиков и публики к пониманию искусства, не переставая, как блины, пекут свои стихи, романы, драмы, симфонии, оперы, квартеты, исторические жанровые картины, пейзажи, портреты, которые никого не трогают, ничем не заражают, а только интересуют и занимают, пока они новы.

Так что можно смело сказать, что в нашем обществе живут люди, из которых одни сочиняют стихи, повести, романы, оперы, симфонии, сонаты, пишут картины всякого рода, другие слушают, смотрят это, третьи оценивают, критикуют всё это,

спорят, осуждают, торжествуют, (воображая все, что они имеют дело с искусством), воздвигают памятники друг другу и так несколько поколений, живут в этом заблуждении, что они имеют дело с искусством, тогда как ни художники, ни публика, ни критики не знают даже, что такое искусство, и никогда не испытывали того простого и знакомого самому простому человеку и даже ребенку просто чувства заражения смехом, радостью, грустью, умиления [от] произведения искусства, которое заставляет задерживать дыхание и глотать без всякой причины выступившие слезы.

Эстетическое чувство так извращено у этих людей, что беспретятственно можно встретить такие примеры, что человек, считающийся утонченно образованным — в особенности так мнимо утонченно образованный человек с высокомерием отворачивается от фельетона, повести неизвестного писателя, которая его трогает, заражая чувством сострадания, и внимательно вникает в роман Бурже, Зола, в котором всё холодно, обдуманно и нет искры заражающего чувства. Старательно слушает драму Ибсена, глубокомысленно отыскивая ее сокровенный смысл, и уходит от водевиля, который заражает его неудержимым смехом. С презрением уходит от звуков вальса, венгерского танца, заражающего его веселостью и бодростью, и слушают путаную музыку какого нибудь нового композитора.

Как ни странно сказать это, всякий из нас, любивший в детстве куклу, или собаку фарфоровую, или пастушка, испытал истинное эстетическое чувство, вызываемое скульптурой. То же напряженное состояние, с разными воспоминаниями о суждении других людей, которое испытывают люди, стоя перед Венерой Милосской или Аполлоном, или перед статуей свободы, или святым, изображенным на храме, не есть эстетическое чувство. Точно так же, карандашом сделанный рисунок лошади Виктор Адамом, и рыбки японца, сделанные тремя черточками карандаша, суть истинные произведения искусства, если они передали мое чувство. А Мадонна Сикстинская, не говорю уж о новейших картинах, не вызывает никакого чувства, а только мучительное беспокойство о том, то ли я испытываю чувство, которое требуется. —

У вогулов, живущих в глуши Сибири и существующих охоту на оленей, есть драматическое представление, состоящее в том, что два — один большой вогул, другой маленький, одетые в оленьи шкуры, изображают, — один самку оленя, другой детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком, четвертый, голосом, изображает птичку, предупреждая оленя об опасности. Драма в том, что охотник, отыскивая ее, бежит по следу матери с детенышем. Они убегают со сцены и прибегают. Охотник всё приближается и приближается. Олененок измучен, жмется к матери. Она останавливается. Охотник целится. Птичка пищит, извещая об опасности. Олени опять убегают. Но охот-

ник все-таки догоняет, пускает стрелу и убивает детеныша. Детеныш не может бежать, жмется к матери. Она лижет его. Охотник пускает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают и тяжелыми вздохами, женщины даже слезами, сопровождают последнюю сцену.

Это одно произведение искусства.

Рядом с этим Зигфрид Вагнера, на котором я присутствовал. То искусство тонкое, истинное, — это грубое подобие его. И вкус людей, нашего круга и времени, так извращен, что они не видят и не могут видеть этого.

* № 44 (рук. № 19).

Есть произведения заразительные, по форме своей доступные всем людям, но передающие чувства дурные, разъединяющие людей, как например, чувство сладострастия, аристократизма, тоски, презрения к людям.¹ Особенно распространившиеся в последнее время дешевые, развратные романы, такие же картины в иллюстрациях и в рекламных картинках; патриотические и ложно религиозные сочинения и картины. Второй род заразительного и дурного искусства — это произведения дурные, заразительные, но мало доступные людям. Такова большая часть наших лучших романов, стихов, картин. Едва ли это не самый большой отдел искусства.

Произведения же не дурные могут быть четырех родов: произведения заразительные, передающие чувства не дурные, соединяющие только малое число людей в настоящем. (Это низкий род не дурного искусства.) Таковы в словесном искусстве лирические стихотворения большинства поэтов: Гёте, Шиллера, Мюссе, Пушкина. В живописи — все исторические картины. В музыке Бетховен, Шуман, Шопен и др.

Второй род — это произведения заразительные, передающие не дурные чувства и доступные большому количеству людей. Чем большему количеству людей доступны произведения этого порядка, тем они выше.

Образцами такого рода произведений могут быть Иллиада, в особенности Одиссея, Тысяча и одна ночь, все жанровые картины и вся наиболее доступная музыка: Гайдн, Баха и народных песен.

Третий род — это произведения, передающие самые высокие чувства, до которых дожили люди известного времени, но доступные только малому количеству людей. Образцами таких произведений могут служить некоторые стихотворения Шиллера, Гюго, Ламартина, «Дон Кихот», романы Диккенса, Достоевского и в живописи лучшая христианская живопись.

¹ *Зачеркнуто:* Таковы произведения Гёте, большая часть произведений Байрона, Мопассана и все патриотические, батальные и чувственные картины. В наше время это самый большой отдел искусства.

* № 45 (рук. № 19).

Образцом искусства высшего рода могут быть *из библии история Иосифа, история Будды*, некоторые вещи Диккенса, *Hugo Les pauvres gens* и др., (Достоевского), в живописи — Милле (и Ге); образцом второго рода искусства могут служить *Дюма отец, Пушкин, (Мопассан)*, Шекспир; в живописи Кнаус, Месонье; в музыке Гайдн, Шопен.

* № 46 (рук. № 19).

Уже давно я всё спрашиваю у всех людей, знакомых с литературой, нет ли чего нового хорошего в английской, французской, немецкой литературах, и читаю тех, которых мне рекомендуют как лучших новых писателей: и Киплинг, и Гюисманса, и (Бурже и) Гурмона, и остаюсь холоден.¹

И четвертый род — это произведения самые высокие, передающие высшие чувства, до которых дожили люди известного времени, и передающие их так, что они доступны всем людям, несмотря на различие их положения. Я знаю такие произведения только в древнем и то только в словесном искусстве. Таков для меня древний египетский роман Иосифа Прекрасного, некоторые места из Одиссеи, Сакиа Муни и христианские легенды.

В новом искусстве, как и не могло быть иначе, по ложной теории эстетики, руководящей художников, не только нет таких произведений искусства, но нет и приближения к этому.

Напротив, всё искусство нашего времени всё дальше и дальше удаляется от этого идеала. Религиозным идеалом искусства нашего времени поставлен грубый идеал красоты, свойственный людям за тысячи лет тому назад, вместо истинной заразительности поставлены прямые усиления действия искусства: поэтичности, украшен[ий], эффектности, занимательности, и вместо истинного совершенства формы, состоящего в простоте, краткости и ясности, дающего общедоступность, поставлен идеал совершенства, состоящий в многосложности, многословности, всякого рода украшений, виртуозности, доступности только для исключительного, особенно подготовленного к восприятию произведения, маленького кружка людей.

* № 47 (рук. № 19).

Искусство есть деятельность, столь распространенная между людьми, как и деятельность слова, и столь же разнообразно употребляемая людьми для самых разнообразных, важных и ничтожных целей. Повесть, картина, симфония, заражающие людей тем чувством, которое испытал автор — есть искусство, но точно так же искусство и то, когда няня или мать, стараясь напугать не спящего ребенка, рассказывают ему страшным голосом историю про злого волка или поют ему убаюкивающую

¹ Этот абзац обведен на полях чертой с пометой: пр[опустить].

песню. <Симфония Гайдна есть искусство.> И точно так же пляска под гармонию, когда эта пляска вызывает в других чувство бодрости. <Портрет Веласкеза искусство> и вырезанный петушок на коньке крыши, и цветок на чашке, если он вызывает в зрителе то же удовольствие, которое испытал делавший петушка и цветок.¹

Всё воспитание всякого человека, в особенности в детстве и юности, совершается посредством искусства.

<Колыбельная песня, картинки, сказки, службы в церквях, всё это произведения искусства, заражающие всякого человека чувствами, которые он не испытал, но испытали до него другие люди.>

Почти все чувства, испытываемые человеком, подготовлены в нем искусством: прежде чем он сам испытал их в жизни, он пережил уже их в искусстве и тем сильнее испытывает их, чем более он подготовлен к ним искусством.

И воздействия искусства на человека не кончаются детством и юностью: всю свою жизнь всякий человек подвергается воздействию искусства в широком смысле его. <Воздействия эти бесчисленны и бесконечно разнообразны. Произведения искусства и в рассказах, и в движениях, и в зданиях,² и в объявлениях, и в книгах, и театрах, и церквях.>

И потому искусство, передающее чувства людей, есть дело огромной важности, едва ли не большей важности, чем слово, передающее мысли людей, в особенности потому, что поле распространения слова меньше, чем поле распространения искусства, главное же потому, что для того, чтобы слово оказало влияние, нужно желание воспринимающего и потому внимание его; искусство, действуя на внешние чувства, [не] требует к себе внимания и против их воли покоряет себе людей.

И люди всегда понимали это и с самых древних времен из всей этой огромной области искусства выделяли то искусство, которое передавало чувства, вытекающие из религиозного понимания жизни людей, считавшиеся важными, нужными, добрыми в том обществе, в котором производилось искусство.

* № 48 (рук. № 19).

И как ни странно это сказать, для того, чтобы художнику обладать всеми этими условиями, ему не нужно делать ничего положительного, нужно только не делать того, что выводит человека из этих условий:

1) Нужно не выжимать из себя, придумывая их, художественные произведения, а ждать того, чтобы явилась потребность этого;

¹ Это место с начала абзаца и до знака сноски обведено на полях чертой с пометой: пр[опустить].

² Зачеркнуто: и памятниках, и в картинках

2) нужно не составлять себе и не следовать сложным теориям, умышленно проповедующим отсталое мировоззрение, противное самой распространенной общественной морали; 3) не кривляться, не притворяться, не говорить лишнего, чего не хочется, говорить только о том, что ясно и 4) не закрывать глаза и уши на то, чем живут люди, и не быть тем мудрецом, от которого скрыто то, что открыто младенцам.¹

Только бы не делали люди того, что производит то ложное, обманное и вредное искусство, которым переполнен наш мир, и появилось бы в огромных размерах то истинное искусство, которым живут люди, которое свойственно им, как слово, и которое в каком либо роде, но должно быть доступно каждому человеку, точно так же, как каждому доступно слово.

* № 49 (рук. № 22).

28

Извращение искусства нашего христианского мира совершалось веками — началось со времени извращения христианства, со времени Константина, т. е. чуть не 1500 лет тому назад, и потому нельзя ждать, чтобы люди высших классов, попяв тот ложный путь, на котором они стоят, тотчас же стали на истинный. Предания лжи так укоренились, что пройдет много времени прежде, чем та, большей частью ни на что не годная, громадная армия паразитов, называющая себя художниками, жирно питающаяся развращенностью высших классов, признала бы свой грех и перестала бы пытаться всякими правдами и неправдами доказывать право на существование и уважение той пустяковины, которую они производят, и, главное, отказались бы от своей выгодной профессии и чтобы та еще большая масса богатых, пресыщенных людей отказалась, признав их дурными, от тех потех, которые спасают ее от убийственной скуки. Но время это придет, и чем скорее мы сознаем ложь того пути, на котором мы стоим, тем лучше.

Идеал, который стоит перед нами по отношению к искусству и к которому мы стремимся, следующий, или я, по крайней мере, так его представляю себе.

Прежде всего представляю я себе то, что существует ясно сознанный всеми людьми нашего мира религиозный идеал, в осуществлении в этой жизни добра, указанного нам всеми передовыми людьми мира и яснее других Христом, добра, достигаемого единением всех людей, взаимным служением, помощью, соединением, обусловленным не насилием, а любовью и разумом. Идеал этот несомненно существует во всем христианском человечестве. Не сознан он всеми одинаково только потому,

¹ Пункт 2 в подлиннике обведен на полях чертой с пометой: [пропустить] и соответственно этому пункты 3 и 4 переделаны на 2 и 3.

что среди различных людей он соединен с различными обманми, отталкивающими друг от друга людей. На основании этого идеала расценивается всё искусство.

Представляю же я себе, что пришло время и все эти разделяющие людей различия откинута, и все одинаково бессознательно признают этот идеал. На нем воспитывают детей, на основании его оценивают искусство.

Представляю я себе потом то, что образование равномерно распределено между всеми людьми и что в область образования входит художественное образование, т. е. орудия передачи чувств в живописи и музыке, так же, как теперь передается орудие передачи мыслей и чувств: слово.

Представляю себе, что нет академий, консерваторий, драматических школ с их сложными и извращающими художественное чувство курсами, а во всех школах учат рисованию и музыке — пению и игре на всех доступных инструментах и выразительному чтению и игре.

Представляю я себе, что при этом выделяются из всей массы народа все самые сильные художники, а не только маленькая часть, отбирающаяся из одной слабейшей доли всего народа, и что художники эти не испорчены прежними ложными преданиями, а свободно передают то, что чувствуют, так, как чувствуют.

И потому представляю я себе еще, что всякое произведение искусства не есть плод профессиональной деятельности человека, живущего своей этой деятельностью и получающего за нее вознаграждение и славу, а человеком, испытывавшим с неиспытанной прежде силой новое для себя чувство, передающего его другому только для удовлетворения своей внутренней потребности, и не только не для вознаграждения, но непременно бескорыстно и независимо от всякого вознаграждения, так как вознаграждение и похвала могут только спутать его в его творчестве. Тот, кто творил хоть какое нибудь произведение искусства, знает ту резкую разницу отношения к своей работе, когда она есть результат только внутренней потребности и когда она есть сознательное воздействие на известных людей. В первом случае это вечное недовольство, строгость суждения, требование всё нового и нового труда для достижения совершенства, всё дальнейшие и дальнейшие возможности которого открываются по мере работы. Во втором случае — это сознательное скрывание от себя чувствуемых недостатков и возмещения внутреннего недовольства собой и своим произведением сочувствием других людей, хотя бы и неполным.

И так я воображаю себе художника, творящего только тогда, когда его охватило новое чувство и он хочет уловить и удерживать его, и не желающего и даже не имеющего возможность получить вознаграждение в виде почестей или денег за свою работу. Я воображаю себе при этом, что все художники творят

скрывают свою личность или при жизни своей не выпускают своих произведений.

Воображаю я себе при этом, что произведения высшего искусства, религиозного, передающего новые чувства, вытекающие из нового, высшего мировоззрения, ценятся выше всего другого на свете, но оценка эта не выражается, как теперь, денежными вознаграждениями художнику, восхвалениями, памятниками и т. п., что совершенно ложно, во 1-х, потому, что то, что художник дает, принадлежит не ему, а только проходит через него, во 2-х, потому, что художнику не нужно этого. В прохождении через него того, что и дает ему наказ доведения самого практического предмета искусства до высшей степени совершенства и до наибольшей степени распространенности, так, чтобы каждый мог пользоваться плодами произведения. Так оценка поэтического произведения не в пенсии, богатстве или памятнике поэту, а в наиболее четком, безошибочном напечатании его произведения и в предоставлении бесплатного пользования им. Оценка пластического искусства не в плате больших денег, золотых рамах, даже не в собраниях в музеях, наихудшем средстве для пользования искусством, а в дешевых, бесплатных изображениях, которые могли бы быть на дому у каждого. Оценка музыкального и драматического произведения не в безумных платах за ложи, а в устройстве такой музыки, которая доступна бы была наибольшим массам, на воле, бесплатно, и в устройстве таких концертов, сцен, в которых могли бы легко быть воспроизведены эти пьесы.

Представляю я себе то, что искусство, передающее дурные чувства, отсталые, эгоизма, [*Инеразобр.*],¹ аристократизма, патриотизма, чувственности, гордости, мести и др., будет не только не получать поощрения, но будет презираться.

Искусство же безразличное будет цениться только тогда, когда оно соединяет людей. Искусство же исключительное, требующее труда людей, для которых оно недоступно, будет презираться наравне с дурным искусством. И достоинство искусства, как искусства, независимо от содержания его, будет цениться по степени доступности его. И потому противно тому, что делается теперь, где усложняется и утрудняется техника всякого искусства, все силы художников будут в смысле форм направлены на достижение наибольшей простоты, краткости и ясности.

Таким я представляю себе искусство будущего. И достижение этого кажется мне не только не невозможным, но, напротив, когда вдумаясь в сущность искусства, напротив, удивляешься, каким образом до сих пор еще нет всего этого. Всё это так естественно, необходимо, так уже отчасти сознано людьми, что

¹ Можно прочитать: семейности

удивляешься тому, что продолжается то, что есть. И всё это так легко. Для достижения этого ничего не нужно, никаких условий, не нужно ни придумывать, ни делать ничего нового; нужно только перестать делать то, что очевидно неразумно и уже привело нас к той путанице понятий и, главное, к отсутствию истинного искусства, от которого мы страдаем. Без искусства человечество не может исполнить своего назначения, т. е. развиваться, а у нас, в нашем высшем сословии, уже почти нет искусства: что есть — то нездоровое искусство. В народе же искусство заглушается, вследствие того, что лучшие силы народа отбираются в высшее искусство и извращаются, вследствие неизбежного влияния искусства богатых классов.

Чтобы не было этих бедственных последствий, не нужно ничего предпринимать, а нужно только перестать 1) считать красоту, т. е. наслаждение, целью искусства, 2) перестать смешивать высшее искусство с безразличным, 3) перестать считать искусством то, что непонятно, 4) перестать принимать за искусство то, что есть только подобие его и 5) перестать поощрять дурное, исключительное искусство.

Только бы мы, т. е. общественное мнение, сделало это, и само собой искусство станет опять на свое место и будет тем, чем оно призвано быть — одним из двух орудий совершенствования человечества.

Л. Т.

8 июля.

* № 50 (рук. № 24).

Представляю я себе потом, что в искусстве будущего не будет критики искусства, не будет этого губительного самознания искусства, этих рассуждений художника о том, согласно ли то, что он делает, с тем, что от него требуют. А будет он свободно передавать то, что он чувствует; ценить же достоинство его произведений будут не самозванные судьи, а весь народ во всей своей совокупности.

Представляю же я себе, главное, то, что искусство перестанет быть выгодной профессией, перестанет эксплуатировать народ, а станет служить ему, передавая те лучшие чувства, которые будут переживать лучшие люди своего времени.

* № 51 (рук. № 19).

〈Приобретет же простоту, краткость, ясность формы художник, одаренный сильным чувством, потому, что, сильно любя то чувство, которое он передает, он положит все силы души и не пожалует ни времени, ни труда на то, чтобы с внешней стороны облечь свое чувство в наиболее простую, краткую и ясную, потому всем доступную форму.〉

*

⟨З а к л ю ч е н и е.⟩

Говорят про искусство будущего, подразумевая под искусством будущего самое исключительное, усовершенствованное, утонченное искусство.

То, чем должно быть искусство и каким я его воображаю и оно должно быть в будущем, до такой степени не похоже на то, что мы теперь считаем искусством, до такой степени мы привыкли к мысли о том, что то уродливое, исключительное положение, в котором находится наше искусство, есть нормальное, естественное положение искусства, что для того, чтобы было вполне понятно то, к чему меня привело рассуждение об искусстве, необходимо живо представить себе, чем должно быть искусство и каково будет это искусство будущего.

Искусство будущего будет прежде всего искусство всё соответственно одному, признанному всеми людьми религиозному сознанию жизни. Всякое же искусство, то, которое теперь составляет большую долю искусства, искусство церковное, патристическое, потворствующее гордости, тщеславию, главное, — разврату людей, будет считаться деятельностью вредною и позорною, которая не только не заслуживает поощрения или вознаграждения, но которая должна быть осуждаема и предметы которой должны быть уничтожаемы.

Искусство будущего будет прежде всего искусством всенародным, производимым не профессиональными художниками, обученными своему мастерству в профессиональных школах, по теориям, программам, рецептам критиков, а всеми теми людьми, выбранными не из $\frac{1}{100}$, а из всего народа, которые наиболее других одарены способностью переживать как высшие религиозные чувства, так и радостные светские чувства, соединяющие людей (и которые, обучившись в общих народных школах необходимым приемам искусств, могут передавать их). Для искусства будущего не нужно будет ни вознаграждения за предметы искусства, и не будет поэтому ни профессиональности, ни школ специальных искусств, ни критиков и их толкований предметов искусства и их оценки.

Искусство будет производиться не случайно попавшими в художники людьми, не имеющими к этому исключительного призвания, как профессия за вознаграждение, а самыми даровитыми к искусству людьми, выбранными из всего народа, имеющими непреодолимую потребность передавать свои чувства другим, и потому передающие их не для внешних целей, а только для удовлетворения своей внутренней потребности. И производясь не исключительными людьми, оно и обращаться будет не к исключительному сословию, а ко всем людям, ко всему народу, избирая содержание, свойственное всем

людям, и форму, наименее доступную наибольшему количеству людей.

Школ профессиональных, которые, прививая искусственную, ложную, сложную технику, большей частью извращают своих воспитанников, не будет вовсе, а вместо их в первоначальных народных школах будут преподаваться, так же, как словесная грамота, грамота рисовальная, живописная и музыкальная, так, чтобы каждый, так же, как теперь, обучался чтению и письму, был обучен передаче виденного линиями и красками и передаче слышанного пением или на всем доступном инструменте. При таком устройстве техника искусства будет много ниже в школах, так как невозможно будет преподавать в первоначальной школе и малой части тех тонкостей, которые передаются теперь в школах, но техника в самих произведениях искусства, по всем вероятностям, будет во много раз выше теперешней, так как все лучшие силы всего народа, те самые сотни и тысячи даровитейших Шиллеров, Пушкиных, Гюго, Шопенов, Бетховенов, Рафаэлей, Delagoch'ей, Милле и еще более даровитые, призванные теперь к участию в искусстве, подвинут его жизнь гораздо больше, чем то могут сделать в этом отношении школы.

Кроме того не будет ни вознаграждения за произведения искусства, ни похвал, расточаемых критикой и публикой. Художник искусства будущего будет отдавать свои произведения не только не ради и в виде вознаграждения, но всегда бескорыстно и независимо (от вознаграждения. Так что) всякий истинный художник искусства будущего прежде всего поставит свою художественную деятельность так, чтобы она была независима от житейских выгод, и не будет продавать свои произведения или существовать ими, а будет жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование. Плоды же той высшей духовной силы, которая проходит через него, будет не удерживать от людей, требуя от них платы, а будет стремиться отдать их наибольшему количеству людей, потому что в этом единении с другими его радость и награда. По слову евангельскому: «даром получили — даром и давайте». Так будет поступать и художник, передающий чувства религиозные, для которого служение искусству есть дело религиозное, так же будет поступать и художник светский, находя радость и награду в соединении наибольшего числа людей в передаваемом им чувстве. В искусстве будущего люди будут понимать, что совершенная независимость деятельности художника от вознаграждения и вопросов улучшения жизни есть одно из *conditio sine qua non*¹ истинности, (неизвращенности) искусства. Стоит только художнику сделать свой дар средством выгоды, и дар уничтожается. Если бы был даже так поставлен вопрос, как любят его ставить:

¹ [необходимое условие]

что лучше: чтоб половина тех художников, которые родятся в народе, умерли бы от нужды (всегда предполагается эта нужда для художника, которой в сущности никогда не бывает), то эта погибель половины художников менее была бы вредна для искусства, чем обычная привычка всех художников торговать своим искусством. До тех пор, пока не будут выгнаны торговцы из храма, храм искусства не будет храмом. Искусство будущего начнет с того, что изгонит их. И только тогда искусство делается тем, чем оно предназначено быть.

Обыкновенно думают, что художник лучше будет работать, больше сделает, если он материально будет обеспечен. Заблуждение это поразительно, и если бы это нужно было бы еще доказывать, доказало бы, что то, что среди нас считается искусством, есть только забава богатых классов. Сапожник или булочник, которому не нужно самому себе готовить обед и дрова, надевает больше сапог и булок, чем если бы он сам должен был заботиться об этом, также и поставщик потех для богатых людей, но не художник.

Искусство не есть мастерство, а передача сильно испытанного чувства. Чувство же рождается или может рождаться тем сильнее, чем сильнее всеми сторонами жизни живет человек. Жизнь же есть, прежде всего, борьба: борьба с своими страстями, с природой, с животными, с ближними, со всеми людьми, с которыми входишь в общение, борьба не одна материальная, но борьба ума, чувства, воли. Есть доктора, которые предписывают больному не делать усилий ни физических, ни духовных. Насколько больной слушается таких докторов, настолько он губит свое здоровье. Точно то же делают и сами художники и люди, заботящиеся о них, ставя их в положение ненужности борьбы, в условия всякого рода роскоши. Нет более губительного положения для художника. Истинная потребность деятельности искусства может возникнуть только при условиях свойственной всем людям жизни. И потому-то вознаграждение за искусство, обеспечение художников в их материальных нуждах есть самое губительное для произведения искусства условие.

Главное же различие истинного искусства, искусства будущего, от теперешнего сложного продажного искусства, будет как самое содержание, так и форма искусства.

Говоря об искусстве будущего, мы все-таки невольно имеем в виду наше теперешнее искусство. Но искусство будущего будет совершенно не похоже на теперешнее искусство и по содержанию и по форме. По содержанию предметы искусства будут все только такие, которые доступны человеку из народа нашего европейского мира; нам кажется, что таких предметов очень мало, потому что наше внимание сосредоточено на подробностях нашей жизни. Мы смотрим в микроскоп на крошечный предмет, и нам кажется большое разнообразие, но не видим

действительного разнообразия всей окружающей нас жизни. Замена содержания подробностей нашей исключительной жизни предметами общими жизни всего рабочего народа не только сделает искусство будущего интересным, важным, доступным народу, но сделает то, что чувства, передаваемые искусством, будут более значительны, содержательны, что чувства эти будут более и действительнее содействовать движению человечества к его цели: единению и любви. Еще более благотворно будет в искусстве будущего замена сложной искусственной *prolixè* — многословной формы, более простой, воздержной — *sobre* — формой искусства, доступного всему народу. Не только невозможны будут, в этой простой воздержной форме, подделки под искусство, невозможно всякое извращение чувства и передача дурного чувства, так как недоброта будет слишком очевидна, но невозможно будет в этой форме передавать ничтожное, неважное.

В искусстве будущего я представляю себе, что всякий художник по содержанию и по форме имеет перед собой, не так, как теперь, городскую публику нашего круга с своими критиками, а рабочего, деревенского человека и его мать, жену, детей, и рабочего человека не одного русского или немецкого, французского, английского, но и феллаха из Египта, и китайца, и японца, и кафра, передает только те чувства, которые могут тронуть всех этих людей, и так, чтобы все эти люди заразились ими. Произведение искусства может более или менее отдаляться от этого идеала, но только представить себе эти требования, и, как солома и мякина на хорошей машине отделяется от зерна, вся та огромная масса тех предметов, которые у нас считаются искусством, сами собой отпадают утонченные, хитросплетенные чувства извращенных, пресыщенных людей, которые называются у нас психологией, отпадают все любовные тонкости, отпадают и все намеки на прежние знакомые всем в нашем кругу произведения, отпадают все известного рода направления и сочувствия и несочувствия известным общественным течениям, отпадают характеристики, подробности и описания в поэзии, романе, оставляя только строго необходимое для передачи чувства, отпадают в живописи детали, утонченности техники, часто только мешающие чувству, отпадают в музыке сложные пассажи, почти всё, что составляет теперешнюю музыку. И остается что? Не подражание простоте и древним, а чистое, строгое, без ничего лишнего ведение рассказа, изображение картины, воспроизведение музыкальной мелодии, такое, при котором легко, ясно и силь[но] передавалось бы чувство. Кто же говорит, что это не трудно. Это очень трудно. Но всё хорошее всегда было трудно и редко. Если трудно делать хорошую пищу, то нельзя удовольствоваться подобием пищи: надо всеми силами приближаться к хорошему. То же и в искусстве. И в этом и будет главное отличие искусства будущего от теперешнего, именно в том, что оно будет знать и видеть, в чем совершенство

искусства, и будет стремиться к нему, а не будет идти по ложному, совершенно ¹ противоположному, пути усложнения, по которому идет теперешнее искусство, только для того, чтобы скрыть от себя трудное совершенство.

Искусство будет, стремясь к всенародности, и по содержанию и по форме будет идти по совершенно противоположному пути тому, по которому идет теперешнее искусство.

И только идя по этому пути всенародности и общедоступности, оно будет исполнять то великое назначение, которое ему свойственно.

Говорят: это невозможно. Невозможно нам теперь, с нашим развитием, вернуться к первобытности и тому подобное. Невозможно нам писать теперь такие истории, как история Иосифа Прекрасного, тесать такие статуи, как Венера Милосская, такую музыку, как народные песни. Отчего невозможно? Всё это очень возможно, и даже в наших отобранных от малой части народа художниках видна возможность делать это.

Отчего бы Гёте, Шиллеру, Мюссе, Пушкину, Гюго, Дикенсу, Байрону, даже новейшим — Мопассану, не писать такие же истории, как Иосиф Прекрасный, и Бетховену и Шопену не писать таких вещей, как народные всем понятные и трогательные песни, отчего бы живописцам, как Веласкес, Messonier и другие, не писать картины, которые были бы трогательны для всего народа? Они бы, а тем более те, которые выдут из народа, могли и могут писать такие же вещи, только бы они прежде всего имели религиозное мировоззрение — ясное и твердое представление о том, что хорошо и что дурно, жили бы не исключительно жизнью паразитов, а жизнью всего народа, писали бы только тогда, когда их повлечет к этому непреодолимое чувство, а не так, как теперь, без истинного чувства, надеясь, что чувство придет само собой и только потому, что в писании их профессия. Главное же могли бы даже и наши, нам известные художники производить высокие всенародные вещи, если бы они не были изуродованы ложной школой, критиками и учились бы писать не фигурно, искусственно, многословно, а воздержно, трезво, лаконично и сильно, как тот дипломат, который просил извинения у своего короля за то, что он по недосугу не мог сделать своего письма короче, так и искусство будущего будет тратить все те, теперь употребляющиеся на усложнение искусства силы, на то, чтобы сделать его трезвым, воздержным и сильным. Искусство будущего только в зародыше. Мы еще не начинали учиться ему. И чтобы научиться ему, нам надо прежде всего с отвращением откинуть всю ту грубость нашего искусства, тот евфемизм нашего времени, все те красоты усложнения техники, которые мы считаем столь важными. И это не только возможно, но легко и радостно.

¹ В подлиннике: совершенному

Сознание ложного пути, на котором стоит наше искусство, и того, чем должно быть искусство будущего, не только не должно быть неприятно, но должно быть радостно для всякого разумного человека, в особенности для человека, склонного к деятельности искусства. — Признание своей ошибки и того, что исправляет ее, открывает самую радостную будущность всем людям, склонным к деятельности искусства. — Но не в них дело. Дело главное в том, что, только исцелившись от своей болезни, может этот больной в нашем обществе орган искусства стать опять на свое место и быть, чем он должен быть: одним из важнейших орудий приближения человечества к предначертанному ему благу.

ТРЕТЬЯ РЕДАКЦИЯ

* № 53 (рук. № 25).

II

Искусство, ради которого приносятся в жертву труды миллионов людей, <искусство, которое в большей части своих произведений представляется проповедью и поощрением разврата, как это происходит в наших любовных романах, операх, оперетках, балетах, чувственных картинах, искусство, ради которого приносятся в жертву> и самые жизни человеческие и любовь между людьми, это самое искусство становится в сознании людей всё более и более чем-то неясным и неопределенным; не говоря уже о $\frac{9}{10}$ рода человеческого — о всем рабочем сословии, для которого все произведения искусства нашего общества и времени представляют или ряд загадок, или оскорбляющих его неприличностей, для людей так называемого образованного меньшинства произведения новейшего искусства становятся уже не удовольствием, а чем-то загадочным и неприятно раздражающим.

Человек вполне образованный читает в наше время, например, стихи Верлена, Маларме, Бергерена, Роденбаха и др., восхваляемые критиками, романы Ницшмана, Киплинга; драмы Ибсена, Гауптмана, Метерлинка; слушает музыку Вагнера, <Берлиоза,> Брамса, Штрауса; смотрит картины Моне, Мане, Крэна, Дега, Puvís de Chavannes и т. п. и не только остается совершенно холодным к этим произведениям, но в большей части случаев прямо не понимает, что там написано, или играется, или изображено, и зачем это написано, и играется, и изображается. Большинство публики находится по отношению к новому искусству в положении человека, который вместо того, чтобы получить удовольствие, на которое он рассчитывает, получает задачу, которую ему нужно разгадывать.

И это-то самое новое, непонятное для остального большинства искусства, несмотря на свою непонятность, всё более и более распространяется. Распространяется же оно потому, что среди тех богатых людей, которые пользуются искусством, не производится уже другого искусства, а только одно это непонятное.¹

Положение богатых и праздных людей, пользующихся искусством, в наше время исполнено трагизма. Большинство людей этих, ищущих и прежде находивших спасение от угнетающей их скуки в искусстве, поставлено теперь в необходимость или признать себя не понимающими нового высокого искусства и потому непрощенными людьми, или вместо удовольствия, прежде получаемого от искусства, смотреть, читать, слушать непонятные и потому скучные вещи, притворяясь, что это им очень нравится.

Люди эти обращаются к искусству, чтобы получить облегчение от угнетающей их скуки, и попадают в усиленную скуку смотреть, слушать, читать вещи, совершенно для них чуждые и потому скучные.¹

Люди эти большими усилиями и терпением, жертвуя своими личными вкусами, дошли до того, что могут отчасти притворяться, а отчасти так себя настроить, что чтение Данта, Мильтона, Расина, созерцание мадонны Рафаэля, драм Шекспира и произведения Бетховена доставляют им как будто удовольствие. Люди принесли эти жертвы, приучили себя к этому, и вдруг оказывается, что этого мало: им предъявляются стихотворения Бодлера, Верлена, Витмана, романы Зола, Киплинга, драматические представления Ибсена, картины Бернджонса, *Pucis de Chavannes*, музыка Берлиоза, Вагнера, и им ставят дилемму: или вы отстали от века, не понимаете истинного искусства, или вы должны отчасти так себя настроить, отчасти притвориться, что и это вам нравится. В таком положении находится теперь толпа праздных, богатых людей по отношению к предлагаемому ей искусству.

Признать, как это делают и многие критики теперь, предлагаемое новыми художниками под разными названиями исключительное искусство случайным, уродливым явлением, на которое не стоит обращать внимания, никак нельзя, потому что такое отношение противоречило бы действительности, так как это исключительное искусство охватило весь европейский цивилизованный мир и заняло очень определенное, твердое место в области искусства, и другого почти нет. Принять же это искусство так же, как люди высших сословий с трудом приняли искусство Рафаэля, Шекспира, Данте, Бетховена и других, они не могут, потому что в тех произведениях искусства, хотя часто и весьма трудно воспринимаемого, был все-таки некоторый

¹ Этот абзац обведен на полях чертой с пометой: пр[опустить].

смысл и некоторая прелесть, в новом же, непонятном, декадентском, символическом, магском, Вагнеровском искусстве нет ни того, ни другого, и не только критики, но и сами авторы отказываются объяснить его.

И потому остается только один выход — притворяться. И толпа старательно делает это, поддерживая себя мыслью о том, что если прежде непонятные вещи, как например, последние произведения Бетховена, сделались как будто понятны, то нет причины, чтобы и эти непонятности не сделались привычными и потому понятными.

Так рассуждает толпа и старается всеми силами отчасти притворяться, отчасти настроить себя на подобие понимания нового непонятого искусства. Но требования, предъявляемые этим новым искусством в последнее время становятся так тяжелы, непонятность нового искусства увеличивается в такой ужасающей прогрессии, что толпа, несмотря на всю свою покорность и доброе желание, никак не может поспеть за этими требованиями. Только что она приучится одолевать Зола, Киплинга, Бодлера, Ибсена, Берн Джонса, Puvis de Chavannes, Вагнера, Берлиоза, как ей представляют Гауптмана, Метерлинка, Маларме, Сарпеладана, Гюисманса, Monet, Croul, Брамса, Рихарда Штрауса и др.

Едва одолеет она этих, скрывая свою скуку и на словах только признавая красоту всех этих произведений, как от нее требуют уже восхищения перед еще новым, еще более непонятым.¹

⟨И толпа в последнее время начинает упираться и возмущаться⟩, так как суждения о достоинстве произведения искусства становятся всё более и более противоречивы.

* № 54 (рук. № 25).

Знаменитый человек пишет плохие произведения. Критики же, лишённые критерия для оценки этих произведений, одинаково и часто даже навыворот хвалят худшие, более рассудочные произведения знаменитого автора. В этом начало того явления, которое теперь названо декадентским и которое дошло в наше время до крайних пределов: до Вагнера, Ибсена, Маларме и др.

* № 55 (рук. № 25).

XIV

В сущности оно не могло быть иначе. Разве возможно, чтобы мы, люди, поколениями удаленные от природы, от борьбы с нею, от общения с растениями, животными, от труда тяжелого

¹ Этот абзац обведен на полях чертой с пометой: пр[опустить].

земельного, так же как и ловкого ремесленного, от единения с большими массами народа, а соединенные только с людьми, находящимися с нами в одинаковых условиях, проводящих жизнь в игре или праздных умствованиях, которые мы называем умственной работой, пресыщенные всеми излишествами, изуродованные, с ослабленными чувствами — senses, зрения, осязания, обоняния, с атрофированными мускулами, с разросшимся, в самых видных представителях наших до мании величия, эгоизмом, при том воспитании, не только на ложной теории искусства, но на предметах ложного искусства, которыми нас учили восхищаться, главное же, с полным неверием и равнодушием, не только без всякого религиозного мирозерцания, но с уверенностью в том, что его и не должно быть, — разве возможно, что[бы] при этих условиях мы могли иметь верные суждения об искусстве и достоинствах его. Оно в сущности и не могло быть иначе среди общества людей, не имеющих никакой религии или исповедующих одну религию эгоизма, т. е. наибольшего возможного наслаждения, и потому не могущих расценивать искусство по его внутреннему достоинству, т. е. по его соответствию или несоответствию требованиям добра.

До тех пор, пока искусство не раздвоилось и хорошим и важным считалось только такое искусство, которое передавало чувства добрые, т. е. соответствующие требованиям религии, и только такое искусство поощрялось, искусство же нерелигиозное считалось делом пустым, ничтожным и не поощрялось, до тех пор искусство было истинным и не извращенным.

Если и были подделки под искусство религиозное, то подделки эти, подвергаясь суду не исключительных людей, а всего народа, легко откидывались, и оставалось только настоящее, понятное и нужное всему народу искусство. Искусство же нерелигиозное, не будучи поощряемо, не вызывало на подделки и проявлялось и удерживалось только тогда, когда оно было последствием внутреннего требования художника и когда оно отвечало требованиям всего народа.

И потому до тех пор, пока искусство не раздвоилось, оно было истинное и в своих высших проявлениях и в нижней области нерелигиозного искусства и представляло сплошные истинные произведения искусства, как религиозные легенды, жития, так и светские сказки, пословицы, песни, пляски. Так что это народное искусство до сих пор служит главным питанием господского искусства, постоянно из него заимствующего.

Отнимите у поэзии легенды, взятые из народа, в особенности у музыки народные мотивы, и как мало останется поэзии; в особенности у музыки останется очень мало. ¹

¹ *Весь абзац обведен чертой с пометой: пр[опустить].*

Оно так и должно было быть. В обществе, где не произошло раздвоения искусства, деятельность художника была деятельностью или религиозной, или бессознательной.¹

В обществе религиозном произведения искусства творились людьми, подобными пророкам еврейским, Франциску Ассизскому, сочинителям псалмов, сочинителю Илиады и Одиссеи, всех народных сказок, легенд, песен, — людей, не только не получавших никакого вознаграждения за свои произведения, но даже не связывавших с ними свое имя. В обществе не религиозном, где господское искусство отделено от народного, произведения искусства творятся сначала придворными поэтами, драматургами, музыкантами, живописцами, получающими за это почет и вознаграждение от меценатов, а потом от журналистов, издателей, импрессариев, вообще посредников между художниками и городской публикой, потребителями искусства. Понятно, какая разница должна была быть между тем произведением, которое раз в жизни вырвалось из души человека, живущего обычной жизнью и передавшего свое чувство только, когда оно накопилось, и произведением состоящего на пенсии или поэта, писателя, живописца, музыканта, считающего делом своей жизни писание стихов, драм, романов, симфоний, картин и получающего за это огромное в сравнении с рутинным трудом вознаграждение и, кроме того, общественный почет.

Вот что, например, говорит ученый историк музыки Даммер. Несмотря на всё свое пристрастие к ученой музыке, он прямо говорит, что народные мелодии, служащие выражением чувств, выросших на общественности, переживают столетия и остаются понятными для самых отдаленных времен, тех времен, когда одновременная с ними искусственная музыка уже давно исчезла. Мелодии эти, говорит он, возникли сотни лет тому назад и всё же восхищают нас теперь.

〈Так что величайшие сокровища, находящиеся в этой народной музыке, неизвестны нам и несомненно навеки потеряны для нас.〉 То же самое произошло и происходит и в поэзии. Словесное народное искусство, проявлявшееся в форме былин, рассказов, сказок, песен, загадок, пословиц, заключает в себе величайшие сокровища, тогда как господское искусство того времени всё исчезло, не оставив следа. Если в живописи мы не видим того же, то это произошло преимущественно оттого, что пластическое искусство, служившее язычеству, считалось в первые времена христианства греховным. Но и тут даже народные, часто грубые, но полные чувства изображения есть, и в особенности народные карикатуры содержат в себе несравненно больше истинного искусства, чем многие и многие мадонны

¹ *Зачеркнуто:* В обществе же нерелигиозном, где целью искусства считается наслаждение высших классов, деятельность художников стала профессией.

с оголенными шеями, писанные с своих любовниц художниками ренессанса.

Пока искусство не раздвоилось и ценилось и поощрялось одно искусство религиозное, безразличное же искусство не поощрялось, до тех пор вовсе не было подделок под искусство. Но как только совершилось это разделение, и людьми богатых классов было признано хорошим всякое искусство, если только оно доставляет наслаждение, это искусство, доставляющее наслаждения, стало вознаграждаться больше, чем какая либо другая общественная деятельность, так тотчас же большое количество людей посвятило себя этой деятельности, и деятельность эта приняла совсем другой характер, чем она имела прежде, и стала профессией, так что и потому первая и главная причина извращения и ослабления искусства была профессиональность искусства, возникшая вследствие выделения искусства богатых людей из всего искусства (и установившегося ложного понятия о цели его).

Такова первая причина извращения искусства. Вторая, не менее важная, причина, это возникшая, вследствие отделения господского искусства от народного, так называемая художественная критика, т. е. оценка искусства не всеми, главное, не простыми людьми, а учеными, т. е. извращенными, исковерканными.

Один мой приятель, выражая отношение критиков к художникам, полушутя, определял его так: критики — это глупые люди, рассуждающие об умных. Определение это, как ни одно-сторонне, неточно и грубо, все-таки заключает в себе долю правды, и несравненно справедливее, чем то, по которому критики будто бы объясняют произведения искусства людям. «Критики объясняют». — Что же они объясняют? Художник, если он настоящий художник, передал в своем произведении другим людям то чувство, которое он пережил. Что же тут объяснять? Если произведение хорошо, то оно передается другим людям; если оно передалось другим людям, то они знают его, и мало того, что знают, знают каждый по-своему, и все толкования излишни. Если же произведение не заражает других людей, то оно плохо, и толковать его нечего. Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать это чувство. Разве можно словами заставить другого человека заразиться смехом, слезами или зевотой? Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто толкует, не понимает искусства. Так оно и есть, и, как это ни кажется странным, критиками всегда были люди бойко пишущие, образованные, умные, но с совершенно извращенной или с атрофированной способностью заражаться искусством.

И потому они-то главные извратители вкуса масс. Простые люди не понимают и молчат, и этим молчанием произносят приговор искусству, а эти не понимают и глубокомысленно и учено рассуждают. Только благодаря им стали возможны Вагнеры, Ибсены, Метерлинки, Маларме, Puvis de Chavannes и прочие. Критики художественной не было и не могло и не может быть в обществе, где искусство не раздвоилось на искусство народное и искусство господское и потому оценивается религиозным мировоззрением всего народа. Критика художественная возникла и могла возникнуть только там, где понятие искусства извратилось, раздвоилось и вследствие этого всем искусством считается исключительное искусство высших классов, признанное всеми искусством.

Искусство всенародное имеет определенный и несомненный критерий — религиозное сознание, искусство же высших классов не имеет его, и потому ценители этого искусства неизбежно должны держаться какого либо внешнего критерия. И таким критерием является для них, как и высказал это английский эстетик, вкус «the best nurtured men», наиболее образованных, и потому авторитет этих людей и предание этих авторитетов. Благодаря критике образовался тот застывший канон искусства, который служит образцом всякого искусства.

Считались древние трагики хорошими, и критика считает их таковыми; считается Дант великим поэтом, Рафаэль великим живописцем, Бах великим музыкантом, и критики, не имея мерил, по которому они могли бы выделить хорошего от плохого, считают, что произведения всех этих художников все хороши и все достойны подражания. Гёте написал 42 тома. Из этих 42 томов можно выбрать едва ли три истинных произведений искусства, — остальное всё или очень плохое искусство, или вовсе не искусство, а подделка под него.

Некоторые вещи интересны, умны, но некоторые прямо, как драмы, комедии, романы, так плохи, что если бы они были произведения неизвестных авторов, никем бы не читались. А между тем критики, руководясь тем, что Гёте знаменитый писатель, стараются найти в этих его плохих романах и драмах воображаемые достоинства и рассуждают о них и придумывают соответственные теории. И являются подражатели его плохих произведений.

Наш Пушкин пишет Евгения Онегина, свои мелкие стихотворения, Цыгане, даже Руслан и Людмила, свои повести, и это все разного достоинства произведения, но произведения истинного искусства. Но вот он, под влиянием ложной критики, восхваляющей Шекспира, пишет Бориса Годунова, рассудочное, холодное произведение, не имеющее ничего общего с искусством, и это произведение критики восхваляют и ставят в образец и являются подражания, подделки, цари Борисы Толстого и тому подобное. То же происходит с драмами

Шекспира, Корнелия, Гюго. Восхваляются подражания ложных подражаний ложных произведений, и являются Ибсены и Метерлинки. То же совершается в лирической поэзии, в живописи, в музыке.

Поразителен в этом отношении пример Бетховена. Среди многочисленных произведений его есть, несмотря на искусственность и сложность формы, истинно художественные произведения, но он становится глух, не может слышать своих произведений и начинает писать выдуманные и потому совершенно бессмысленные в музыкальном смысле произведения, и критики тужатся, чтобы найти и в этих ложных произведениях красоты, и для этого очевидно извращают самое понятие музыкального искусства: приписывают музыкальному искусству свойства изображать то, что оно не может изображать, и являются подражатели, бесчисленное количество подражателей тех болезненных, не доведенных до произведений искусства, уродливых произведений, которые пишет глухой Бетховен.

Шопенгауер придумывает мистическую теорию, по которой музыка есть выражение не отдельных проявлений воли на разных ступенях ее объективации, а самой воли. Не говоря о той массе ни на что не нужных оглушителей — новых композиторов, которые вытекли из глухоты Бетховена и тупости его критиков, является Вагнер, который прямо по этой теории пишет свою музыку в связи с еще более ложной системой соединения искусств. И Вагнер служит руководителем, передовым застрельщиком во всех искусствах. И являются подражатели Вагнера: Брамсы, Рихарды Штраусы и тому подобные.

Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные драмы и комедии древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила, в особенности Аристофана, восхваляющих Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира, в живописи: Рафаеля, Микель Анджело с своим страшным судом¹ и тому подобному, в музыке: Паллестрину, Баха, Бетховена последнего периода, — стали возможны в наше время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Маларме, эти *Puvis de Chavann'*ы, Клингеры, Бёклины, в музыке: Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п.

Если хороши Софоклы и Еврипиды, то прекрасен и Шекспир, а если прекрасен Шекспир, то чем же дурен Ибсен, а прекрасен Ибсен, то прекрасен и Метерлинк.

Если хороши произведения Паллестрины и фуги Баха, то хороши и всякие соединения голосов; и если хороши произведения глухого Бетховена, то хороши произведения и Листа, и Вагнера, и Брамса, подражавших глухому Бетховену. Не будь критики, невозможны бы были те извращения искусства, которые проявляются теперь. Критика, руководящая искусством, это другая причина извращения искусства. Самая же

¹ В подлиннике было: сотворением мира. Исправлено Т. Л. Толстой.

главная причина извращения, это руководимые критиками, т. е. людьми, не понимающими искусства, художественные школы, риторические классы, академии, консерватории, театральные училища.

Школы, в которых обучаются искусству! Но кто же обучает искусству в этих школах? Большие художники? Нет, эти художники никогда не могли и не могут обучать в школах. Большие художники всегда были врагами школ. Да и зачем же большим художникам идти в школы, чтобы обучать людей своему искусству. Отдаваясь своей деятельности, они не делают иного, как только обучают людей своему искусству. Вся деятельность больших художников, кроме передачи чувств, есть обучение искусству не только учеников какой либо школы, а всего мира. Самое могущественное и единственное средство обучения есть созерцание примера. И потому большим художникам незачем идти в школы. В школах учат не только не большие художники (не только больших художников, но талантливых людей нельзя заставить учить в школах, у них есть другое, более плодотворное), а учат в школах самые бездарные люди, те, которые, не видя в искусстве ничего дальше техники, вполне уверены, что всё искусство состоит в технике. И вот эти-то люди готовят будущих художников. В гимназиях для словесного искусства учат писать сочинения на заданные темы и по правилам периодов, т. е. учат тому, чтобы не мысль влекла за собою слова в соответствующей форме выражения, а чтобы мысль подчинялась установленным формам. То же в школах живописи. То же в школах музыки. Есть, например, для науки фортепианной игры книга о педали. Один человек посвятил года на то, чтобы во всех концертах Рубинштейна смотреть на его ноги и записывать, как он брал педали, и составил книгу. Этой книге учат. Певцы и певцов учат разевать рот так, как будто начинается рвота. Учат композиции, как сочинять музыку, не имея никакого чувства. Годами учат рисовать ножки, ручки, голое тело и писать картины на заданный сюжет. Искусство состоит в том, что человек, испытав сильное чувство, передает его, и передает его своим особенным, отличным от всех других способом. И в этом сущность искусства: в том, чтобы испытать чувство и особенным, своим способом передать его. Школы же учат тому, чтобы передавать нечто, не испытав никакого чувства, и тем лишают художника главного свойства, — искренности; обучая же учеников передавать чувство так, как их передавали другие художники, лишают учеников главного свойства, своей особенности, оригинальности. Кроме того, тот мучительный, многолетний труд приобретения утонченной техники по каждому искусству делает то, что только самые редкие ученики не забывают и этой техники и удерживают свою самостоятельность. Так что истинные художники, прошедшие технические школы, кладут потом, и иногда тщетно, огромный

труд на то, чтобы забыть то, чему их научили там, освободиться от мертвящих искусственных форм искусства.

Как Гёте старался и не мог забыть грамматики, чтобы свободно писать, так живописцам и музыкантам надо с страшным усилием освобождаться от привитых им академических форм, тем более губительных, что каждые, не более 30 лет, приемы и формы эти изменяются и то учение в молодости, для каждого художника в старости, уже представляется отсталым.

Если искусство есть заражение других людей чувством, которое испытал художник, то как же можно обучать этому?

Если чувство искренне, то человек, желающий передать его, найдет средство заразить других. Человек веселый и желающий развеселить других, страдающий и желающий передать чувства своего страдания другим — найдут средства, первый развеселить, а второй тронуть других. Если же он сам в себе один не найдет этих средств, то никто не научит его. Можно научить его доставить удовольствие людям, но не искусству заражать людей.

Обучение же искусству доставлять удовольствие людям посредством стихов, картин, драм, музыки всегда мешает способности заражать других.

Художник должен сам найти ему одному свойственное средство заражения людей. Учиться он может и должен, но не в школах, а на великих образцах искусства, доступных всем. Учителя не приставники в школах, а великие произведения искусства. Это не значит то, чтобы людям не надо было учиться ни грамоте, ни рисовать, ни петь; напротив, я думаю, что всем надо учиться в обыкновенных школах писать правильно и толково рисовать, чтобы уметь линиями и красками изображать видимое, и музыке, чтобы уметь петь и играть на всем доступном инструменте, так же, как теперь учат грамоте, но не как особенных людей для особенного искусства.

Искусству учить нельзя, так же как нельзя учить быть святым, хотя этому, т. е. тому, чтобы быть почти святым, т. е. религиозным учителем, учат по программам и книжкам в семинариях и университетах. И из школ выходят такие же художники, как из семинарии — святые.

Как только искусство стало искусством не для всего народа, а для класса богатых людей, так оно стало профессией, а как только искусство стало профессией, так выработались приемы, заменяющие искусство. И люди, избравшие профессию искусства, стали обучаться этим приемам и явились профессиональные школы.

Так же как выученная религиозность есть подделка под святость — фарисейство, так и выученное в школе искусство есть не искусство, а подделка под него — лицемерие искусства.

А между тем в наше время считается искусством только то, что прошло через школы. И вот это-то школьное искусство есть третья и самая главная причина извращения искусства высших классов.

* № 56 (рук. № 38).

В гимназиях для словесного искусства учат писать сочинения на заданные темы (по каким-то правилам периодов), т. е. учат тому, чтобы (во-первых,) ученик, не имея ничего сказать, мог бы написать несколько страниц; (а во-вторых,) и потому, чтобы, если у него есть чувство, которое он хочет выразить, чтобы он выражал его не тем особенным образом, каким оно возникло в нем, а так, как подобные чувства выражали прежние авторитетные писатели.

Тому же учат в школах живописи.

* № 57 (рук. № 25).

Для того, чтобы произведение искусства было заразительно, т. е. заражало других людей тем чувством, которое испытал автор, нужно, очевидно, чтобы было, во 1-х, и то чувство, которое передается, и чтобы чувство это было внятно передано другим людям, и чтобы передано было чувство, а не что либо другое. И потому условий для заразительности три: первое условие в том, чтобы автор испытывал какое либо чувство. Чем сильнее испытанное автором чувство, тем, очевидно, заразительнее может быть произведение искусства.¹ Второе условие в том, чтобы чувство, испытанное автором, было выражено в ясной для других форме. Очевидно также, что чем яснее будет форма, тем заразительнее будет произведение искусства.² Очевидно, что как бы сильно ни было испытанное художником чувство, если он не умеет передать его, чувство не сообщится другим. Так что заразительным и потому и произведением искусства будет только такое, которое передает испытанное человеком чувство в доступной, т. е. заражающей других людей, форме.

Хотя и можно рассматривать оба условия эти отдельно, наблюдая в одном произведении преобладание силы чувства, в другом ясность формы, в сущности оба условия эти так связаны, что никогда не бывает одно без другого и всегда почти одно ослабляется вместе с другим: чем сильнее чувство, тем яснее форма и наоборот. Как только есть сильное чувство, так оно сейчас же и находит себе соответствующее ясное выражение, как мы это видим в народном искусстве. И наоборот, как только ослабляется чувство, так усложняется и затемняется форма; является искусственность, вычурность, распрощанность. При совершенном же ослаблении чувства, доходящего до нуля, форма становится вычурной до непонятности, как это происходит в нашем теперешнем искусстве.

Третье условие того, чтобы передаваемое чувство было чувство, а не что либо другое, есть собственно условие отрицатель-

¹ Эта фраза обведена на полях чертой с пометой: пр[опустить].

² Эта фраза обведена на полях чертой с пометой: пр[опустить].

ное, т. е. указывающее на то, чего не должно быть для того, чтобы произведение было заразительно. Несмотря на это, условие это очень важно, потому что большинство ложного искусства нашего времени произошло от непризнания этого условия. Условие это состоит в том, чтобы в произведении искусства не было притворства, чтобы художник передавал только то, что он чувствовал, а не выдумывал бы свое произведение.

Если человек перед вами притворно улыбается или смеется, вам делается грустно; если он притворно плачет, вам делается смешно; если человек нарочно раздражается, мы делаемся особенно спокойны; если человек притворяется спокойным, это раздражает нас. То же самое в искусстве.

Произведение искусства действует заразительно только тогда, когда оно искренно, когда художник действительно испытал те чувства, которые он передает; но как только воспринимающий чувствует, что художник хочет притворяться, что хочет передать то, чего не чувствует, так в зрителе, читателе и слушателе поднимается чувство отпора тому чувству, которое хотят в нем вызвать.

Так что чувства самые ничтожные и даже дурные действуют заразительно, когда они искренни, и напротив, самые высокие и дорогие человеку мысли возбуждают отвращение, если только они не искренни, а выдуманы.

Только люди нашего круга и времени с извращенным и атрофированным эстетическим чувством могут принимать те фальшивые, выдуманные произведения, которые наполняют наш мир, за произведения искусства. Люди с неиспорченным эстетическим чувством с первого взгляда, с первых строк, тактов узнают эти деланные произведения и испытывают самое противоположное эстетическому чувству, (именно раздражения и отвращения и отчасти оскорбления за то, что меня считают за такого дурака, что хотят обмануть таким явным обманом, и поэтому кроме отвращения еще и раздражение. И точно так же, как и два первые условия, оно определяет достоинство произведения искусства. Чем искреннее произведение искусства, чем меньше в нем сознательности, вымысла, тем оно заразительнее, а потому и лучше, как искусство).

Таково третье отрицательное условие заразительности искусства.

Последнее условие кажется повторением первого, того, чтобы произведение искусства было вызвано чувством: казалось бы, что если есть чувство, то оно уже искренно. Но это не так. Испытав некоторое истинное чувство, художник, желая передать его, усиливает это чувство, преувеличивает его, придумывает к этому чувству другие, не испытанные им чувства и этим портит и ослабляет те, которые он действительно имел. Так что хотя в основе произведения и есть истинное чувство, оно испорчено преувеличениями и придуманностью, и произведение становится

неискренним и не только не заразительным, но отталкивающим. И потому это третье условие искренности есть условие отдельное и очень важное, такое, без которого произведение искусства становится не только не привлекательным, но отталкивающим.

Так что для того, чтобы искусство было искусством, надо чтобы оно было заразительно. Для того же, чтобы оно было заразительно, нужно, 1) чтобы было чувство, которое передает художник, 2) чтобы оно передано было внятно, т. е. так, чтобы заражало людей, и 3) чтобы оно было искренно, чтобы в произведении искусства не было видно умысла заразить слушателя, зрителя чувством, которое не испытывал художник.

Эти же три условия определяют и достоинства искусства, как искусства. 1) Чем сильнее то чувство, которое испытал и передает художник, будет ли это самое высокое, доброе или самое низкое, злое чувство, только чтобы художник с большой силой испытал его, тем лучше искусство, как искусство. Высшее совершенство в этом отношении будет то, когда чувство это так сильно, что заставляет, неудержимо влечет человека к деятельности, проявляющей испытанное им чувство, чтобы, прочтя или увидав изображение подвига, геройства или самоотвержения, человек искал бы совершить то же, так же, как, слушая плясовую, желал бы плясать.

Низшая степень чувства будет та, когда человек только познает передаваемое ему чувство, не испытывая потребности перевести его в дело жизни. 2) Чем внятнее, яснее, проще, кратче та форма, в которой выражено это чувство, тем лучше произведение искусства, как искусства, опять же совершенно независимо от качества передаваемого чувства. Высшее совершенство в этом отношении будет то, чтобы произведение искусства было доступно всем людям всех сословий, наций, полов и возрастов, начиная с возраста сознания. Низшей ступенью в этом отношении будет то, что произведение будет доступно только малому числу. Чем меньшее число людей заражает их произведение искусства, тем произведение это ниже. И 3) чем искреннее, бессознательнее передается в известном произведении чувство, тем лучше произведение искусства. Высшее совершенство в этом отношении есть полная искренность, т. е. совершенное отсутствие в художнике всего придуманного, когда всё есть произведения чувства. Низшая ступень, при которой произведение будет все-таки произведением искусства, будет такая сознательность художника, такая работа над своим произведением, которая не заметна зрителю, слушателю, читателю. Как только зритель, слушатель, читатель увидел позади произведения его автора, так впечатление разрушено.

Так по этим признакам отделяется искусство от неискущества и определяется достоинство искусства, как искусства, независимо от его содержания, т. е. независимо от того, передает ли оно хорошие или дурные чувства и есть ли это искусство хоро-

шее или дурное. Так что могут быть произведения искусства, соединяющие в себе в высшей степени все три условия совершенства: силу чувства, внятность и искренность, и вместе быть произведениями дурного по своему содержанию искусства и наоборот: могут быть произведения, соединяющие в себе в слабой степени три условия искусства, и вместе с тем быть произведениями хорошего по своему содержанию искусства.

Чем же определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

* № 58 (рук. № 50).

Глава пятнадцатая (15)

В нашем обществе искусство до такой степени извратилось, что не только искусство извращенное стало считаться хорошим, но потерялось и самое понятие о том, что есть искусство; так что, прежде чем говорить о признаках хорошего и дурного искусства, нужно еще ясно установить признаки, отличающие настоящее искусство от поддельного. Тогда только, откинув всё поддельное искусство, можно будет определять достоинства настоящего искусства, отбирая в нем хорошее от дурного и ничтожное от важного.

Для того, чтобы искусство было искусством, всё равно хорошим или дурным, но только искусством, нужно, чтобы оно было прежде всего заразительно, как зевота, слезы, смех, т. е. возбуждало бы в других людях чувство, которое испытал автор. Если предмет, претендующий на звание предмета искусства, поэтичен, красив, поразителен, занимателен, увлекателен, то это еще не искусство; признак искусства состоит в том, что воспринимающий его человек, без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения, испытывает более или менее сильное чувство и точно такое же, какое испытывал производивший предмет — художник. Так что искусство истинное отличается от подделок под него тем, что оно заразительно. Степенью же заразительности определяется и достоинство искусства, как искусства, независимо от того, нравственно оно или безнравственно, — чем заразительнее искусство, тем оно лучше, как искусство.

Для того же, чтобы произведение искусства было заразительно, т. е. заражало других людей тем чувством, которое испытал автор, нужно, чтобы, во-первых, содержание его составляло не мысль, не событие, не нравоучение, а чувство, испытанное автором, во 2-х, чтобы чувство это было внятно выражено и, в 3-х, чтобы выражение это было произведением внутренней потребности, а не умысла. Очевидно, что, как ни свойственно было бы чувство, передаваемое художником, если он не умест передать его, чувство не сообщится другим. Так что зарази-

тельным, и потому и произведением искусства, будет только такое, которое передает свойственное людям чувство в доступной для других людей форме.

Оба условия эти так связаны между собою, что никогда не бывает одно без другого, и всегда почти одно ослабляется или усиливается вместе с другим: чем свойственнее людям передаваемое чувство, тем яснее форма, и наоборот. Чем свойственнее людям чувство, тем легче оно находит себе соответствующее ясное выражение, как мы это видим в народном искусстве. И наоборот, чем исключительнее это чувство, тем сложнее, вычурнее и распространеннее становится форма. При совершенной же исключительности чувства форма становится вычурной до непонятности, как это происходит в нашем теперешнем искусстве.

Третье условие того, чтобы передаваемое чувство было испытано самим автором, есть собственно условие отрицательное, указывающее на то, чего не должно быть для того, чтобы произведение было заразительно. Условие это состоит в том, чтобы в произведении искусства художник передавал только то, что он сам чувствовал, а не передавал чувства, им неиспытанные.

Произведение искусства действует заразительно только тогда, когда оно искренно, т. е. когда художник действительно испытал те чувства, которые он передает; как только воспринимающий чувствует, что художник хочет передать то, чего не чувствует, а только притворяется, что чувствует, так в зрителе, слушателе, читателе является отпор тому чувству, которое хотят в нем вызвать. Так что чувства, самые ничтожные и по силе и по содержанию, и даже самые дурные действуют заразительно, когда они искренни, и напротив, самые высокие и дорогие человеку чувства не только не заражают, но возбуждают отвращение, если только они не искренни, а выдуманы.

И потому это третье условие искренности есть условие очень важное, такое, без которого произведение искусства становится не только не привлекательным, но отталкивающим.

Итак, для того, чтобы искусство было искусством, надо, чтобы оно было заразительно. Для того же, чтобы оно было заразительно, нужно, 1) чтобы было чувство, которое передает художник, 2) чтобы оно передано было внятно, т. е. так, чтобы заражало людей, и 3) чтобы оно было искренне, чтобы в произведении искусства не было видно умысла заразить слушателя, зрителя чувством, которое не испытал художник. Только тогда, когда, хотя бы в самой слабой степени соединяются в произведении все три условия, только тогда произведение это — произведение искусства. Эти три условия отделяют произведение искусства от подделки, и эти же три условия определяют и достоинство искусства, как искусства. 1) Чем свойственнее всем людям то чувство, которое испытал и передает художник, (будет ли это самое высокое, доброе или самое низкое, злое чувство, только чтобы художник с большой силой испытал его,)

тем лучше искусство, как искусство. Высшее совершенство в этом отношении будет то, когда чувство это свойственно всем людям без исключения. Так сильно, неудержимо влечет человека к деятельности, проявляющей испытанное им чувство, чтобы, прочтя или увидав изображение подвига, геройства или самоотвержения, человек искал бы совершить то же, так же как, слушая плясовую, желал бы плясать. В этом высшее совершенство силы чувства. Низшая степень искусства, по отношению первого условия совершенства, в этом отношении будет та, когда передаваемое чувство свойственно только меньшему числу людей.

2) Чем вытнее, яснее, проще, кратче та форма, в которой выражено чувство, тем лучше произведение искусства, как искусства, совершенно независимо от качества передаваемого чувства, т. е. будет ли передаваемое чувство злое или доброе. Высшее совершенство в этом отношении будет то, чтобы произведение искусства было доступно всем людям всех сословий, наций, полов и возрастов, начиная с возраста сознания. Низшей ступенью в этом отношении будет то, что произведение будет доступно только малому числу. Чем меньшее число людей могут понимать произведение искусства, тем произведение это ниже по отношению ко второму условию, и 3) чем искреннее, чем с большей силой передается чувство, опять же совершенно независимо от качества передаваемого чувства, тем лучше произведение искусства. Высшая степень состоит в том, что чувство передается с такой силою совершенства в этом отношении, что воспринимающий, заражаясь им, испытывает потребность художника проявить это чувство в деятельности жизни. Низшая же ступень совершенства в этом отношении та, при которой произведение будет все-таки произведением искусства, будет такая, при которой, как бы слабо ни было передаваемое чувство, будет соответствие между выражением и чувствами художника, не будет не выдуманных ¹ чувств. Как только зритель, слушатель, читатель почувствовал, что художник не испытал того чувства, которое он хочет передать, так тотчас произведения теряют главное свойство заражения.

Так по этим трем признакам отделяется искусство от не искусства, определяется и достоинство искусства, как искусства, независимо от его содержания, т. е. независимо от того, передает ли оно хорошие или дурные чувства и есть ли это искусство хорошее или дурное. И потому могут быть произведения искусства, соединяющие в себе в высшей степени все три условия совершенства: общность передаваемого чувства, вытность и искренность, и вместе быть произведениями дурного по своему содержанию искусства, каким, например, было и какими бывает очень много произведений, передающих чувство сладострастия,

¹ В рукописи пропуск.

и, наоборот, могут быть произведения, соединяющие в себе в слабой степени три условия искусства, и вместе с тем быть произведениями хорошего по своему содержанию искусства. Каковы, например, детские сказки, картинки, игрушки.

Чем же определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

* № 59 (рук. № 25).

В старину у древних изящное искусство выделялось от всех других искусств (*téchnē*) тем, что оно было подражательным. Одно время у немецких эстетиков после Канта изящное искусство определялось тем, что оно не вызывало желания обладания. Но в новое время nous avons changé tout ça, ¹ как врач у Мольера изменил положение печени, и есть гастрономическая и парфюмерная красота.

⟨Вопрос о том, чем отличается изящное искусство от искусства вообще: искусства гончарного, ⟨часового,⟩ сапожного и др., решается у древних греков тем, что признаком изящных искусств признавалось подражание [*И неразобр.*]. Правда, это определение не покрыло всего того, что мы признаем искусством, но зато это определение было точно и ясно. Наше же ходячее определение искусства, как проявления красоты, к сожалению, не имеет ни точности, ни ясности.⟩

* № 60 (рук. № 25).

⟨Разница расценки искусства прежнего времени и людей христианского сознания заключается, главное, в том, что прежнее религиозное сознание требовало от своего искусства величия (так, даже в эстетике существует целый отдел о величественном, *das Erhabene*). В искусстве же нашего времени этот отдел заменяется простотою, задушевностью. Для искусства безразличного, прикладного разница та же самая: прежнее искусство требовало сильного воздействия и воздействия в настоящем, как например, величественный звон, музыка, драма, стихи, производившие гипнотизирующее действие, загипнотизировавшие всех людей в одно чувство; искусство же нашего времени соединяет людей в одном чувстве только тем, что оно передает чувство, всем доступное.⟩

Египетский сфинкс, Парфенон, ⟨Эне[ида], Илиада,⟩ это безразличное хорошее служебное искусство прежнего времени; столь же хорошим произведением искусства нашего времени будет колыбельная песня, сказка, доступная всем людям.⟩

* № 61 (рук. № 54).

⟨В новых же историях, хотя бы в Дон Кихоте, Пиквики, содержание гораздо менее значительно и без реалистических под-

¹ [мы всё это изменили,]

робностей не произвело бы впечатления. И потому авторы, передавая чувства исключительные, свойственные людям только известного положения, с величайшей подробностью описывают ту обстановку, в которой действуют их лица, и, усиливая этим впечатление для людей одного и того же круга, делают свои произведения еще менее доступными большинству людей.

Совершается ложный круг: чем исключительнее чувства, которые передаются, тем реальнее передаются условия, в которых проявлялось чувство; а чем реальнее передаются подробности, тем еще менее доступным становится чувство.

Вот этот провинциализм и крайний реализм в словесном искусстве и делает то, что в новом искусстве слова почти нет произведений, удовлетворяющих требованиям этого рода искусства. Если и есть таковые, то по существующему среди нас ложному суждению о достоинстве искусства мы не знаем и не замечаем их.)

** № 62 (рук. № 25).

Нынешней зимой одна дама научила меня делать из бумаги, складывая и выворачивая ее известным образом, петушков, которые, когда их дергаешь за хвост, махают крыльями. Выдумка эта от Японии. Я много раз делал этих петушков детям, и не только дети, но всегда все присутствующие большие, не знавшие прежде этих петушков, и господа, и прислуга развеселились и сближались от этих петушков, все улыбались и радовались: как похоже на птицу эти петушки махают крыльями.

〈Тот, кто выдумал этого петушка, от души радовался, что ему так удалось сделать подобие птицы, и чувство это передается, и потому, как ни странно сказать, произведение такого петушка есть настоящее искусство. Не могу не заметить при этом, что это единственное новое произведение в области бумажных петушков (cocottes), которое я узнал за 60 лет. Поэм же, романов и музыкальных пьес я за это время узнал сотни, если не тысячи. Мне скажут, что это произошло оттого, что петушки не важны, а поэмы и картины и симфонии важны. А я думаю напротив, петушки содействуют развитию и радости многих детей, поэмы и картины ни на что не были нужны. Если так долго не было ничего в области петушков, то я думаю, что это произошло скорее оттого, что написать поэму, картину, симфонию гораздо легче, чем выдумать нового петушка.〉

И как ни странно это сказать, произведение такого петушка есть хорошее искусство. То же напряженное состояние с разными воспоминаниями о суждениях других людей, которое испытывают люди,¹ сидя на диванчике перед Сикстинской мадонной, не имеют ничего общего с эстетическим чувством.

¹ *Зачеркнуто*: стоя перед Венерой Милосской или Аполлоном, или перед новой статуей свободы

* № 63 (рук. № 54).

Если и есть такие превосходные произведения по внутреннему содержанию, как *Дон-Кихот*, или комедии *Мольера*, или верх совершенства по чистому, здоровому веселью «*Пиквикский клуб*», (романы *Дюма отца*), или некоторые, редко чистые, но превосходные вещи *Мопассана* (как *Mlle Perle*, или как дама прибила в мальпосте ухаживателя, аббат с сыном), или повести *Гоголя*, *Пушкина*, или даже романы *Дюма отца*, то все эти вещи не удовлетворяют требованиям этого рода по исключительности положений своих лиц и потому по исключительности передаваемых чувств, совершенно недоступных большинству людей.

* № 64 (рук. № 54).

Указать в искусстве нового времени на хорошие образцы второго рода, т. е. на такие произведения, которые передавали бы чувства самые простые, но доступные всем людям, очень трудно.

В древнем и народном искусстве много таких образцов: в словесном искусстве высшим образцом такого искусства есть египетский роман, известный нам как история *Иосифа Прекрасного*, большая часть *Тысячи одной ночи*, лучшие народные сказки; в музыке — все народные песни, до сих пор составляющие в этом роде неподражаемое сокровище музыкального искусства; (в живописи карикатуры, шутки народные,) в пластическом искусстве и архитектуре украшения одежд, утвари, жилищ и рисунки животных и людей. Но в новом искусстве, поставившем своей задачей удовлетворять требованиям исключительного класса людей, таких произведений, вполне удовлетворяющих требованиям этого рода искусства, доступности всем, почти нет.

Если и есть такие произведения по внутреннему содержанию, как например, верх совершенства по¹ чистому, здоровому веселью — *Пиквикский клуб*, или некоторые, редко чистые, но зато превосходные вещи *Мопассана*, как «*Mlle Perle*», или как дама прибила в мальпосте ухаживателя, или даже некоторые повести *Пушкина*, то все эти вещи не удовлетворяют требованиям этого рода по искусственности формы и слишком большой реальности описания, потому что большинство внимания автора направлено не на передачу самого чувства, а на передачу местных и временных впечатлений, сопутствовавших проявлению чувства. Делает эти вещи неудовлетворительными реализм, то самое, что считается великим достоинством, именно реализм, то, что в действительности есть провинциализм в искусстве. — Для того, чтобы произвести более сильное впечатление, авторы нового времени описывают всё подробно, так, как это могло

¹ Зачеркнуто: певинному

быть в том месте, где предполагают, что случилось, и действительно, впечатление получается более сильное для того кружка, который живет в тех же условиях. Впечатление было бы еще сильнее, если бы описывался знакомый читателям Алекс. Петр. или Лев Ник. Но зато для всех тех, кто не знал А. П. и Л. Н. и не знает того кружка, который описывается, интерес уже не только ослабляется, но даже совершенно теряется за ненужными читателю и непонятными часто подробностями.

Очень может быть, что для египтян, современников сочинителя Иос[ифа] Прек[расного], интерес был бы еще больше, если бы была описана подробно рубаха, штаны Иосифа, и где братья забрызгали их кровью, и как была одета Пентефриева жена, и как она, завертываясь в свой передник, сказала: войди ко мне; но если бы эта история была написана так, она не была бы понятна и трогательна всем и не дошла бы до нас. Важны чувства Иосифа и Пентефривой жены, а не поза и одежды. И поза, и одежды, и слова каждый читатель воображает свои. Оттого так прозрачна, как кристалл, вся эта история и как бы предопределена вся так, что чувствуется, что она именно такова, какою должна была быть. Вот этого-то нет теперь при реализме, т. е. провинциализме искусства.

То же самое происходит и в живописи. Картина большей частью составляется так, что нагромождаются аксесуары и выписываются так же, как и самый сюжет. Помню остроумное выражение А. Карра, описывающего портрет господина, сидящего на бархатном диване. Портрет очень хорош, пишет он, в особенности портрет дивана, так что нельзя не пожалеть о том, что сидящий на нем вовсе неинтересный господин скрывает часть его. Вот это самое весьма часто, особенно лет сорок тому назад, происходило в живописи. Помню картину Семирадского, изображающую Нерона, смотрящего на сжигаемых, как факелы, христиан. Перламутр трона, тигр, толпа с женщинами выписаны превосходно, так, что сами факелы Нерона, т. е. сжигаемые мученики, почти незаметны и даже как будто не нужны, и смысл картины непонятен. Теперь в живописи другая крайность: Мане, Рафаелли и др. считают, что для реализма не нужно выписывать контуров. И опять реализм другого рода делает картины непонятными всем.

В искусстве музыки тот же реализм и провинциализм делает то, что музыканты нашего времени (это началось давно, со времен Баха и раньше, теперь только усилилось) на каждую ноту мелодии нагромождают модуляции — свои, своего народного лада, и делают тем мелодию уже совершенно недоступной для других национальностей и вообще для больших масс.¹

¹ Текст со слов: весьма часто и до знака сноски публикуется по копии, ввиду того, что автограф утерян.

Вот это нагромождение подробностей, этот провинциализм в искусстве и мешал и мешает тем некоторым прекрасным по содержанию вещам этого второго рода во всех отраслях искусства нашего времени.

* № 65 (рук. № 54).

Если бы от меня потребовали указать в новом искусстве на образцы высшего религиозного содержания искусства, то я указал бы в словесном искусстве на некоторые драмы Корнейля, Шиллера, на произведения V. Hugo, на его «Les pauvres gens», на «Misérables», на все романы Диккенса, на «Мертвый дом» Достоевского, на «Хижину дяди Тома», на некоторые рассказы Мопассана и на многие другие, выбранные из разных известных и неизвестных авторов; в живописи указал бы на Гогарта, Милле, на Лермита, на Ге и др. (Музыка и архитектура, передавая преимущественно настроения, не могут сами по себе передавать чувства религиозные и потому не могут и представить образцов такого рода.)

* № 66 (рук. № 55).

〈Искусство, соединяющее людей в самых простых, но общих всем людям чувствах, есть хорошее, допускаемое христианским сознанием искусство. Искусство же исключительное,¹ как песня, — дубинушки, соединяющая рабочих, вбивающих сваи, или, как хорошее стихотворение Берлена, соединяющее нескольких декадентов, или студенческая песня, или симфония Бетховена, соединяющая людей классической музыки, или картина Бёклина, соединяющая охотников до такой живописи, не есть настоящее искусство, в смысле выделяемой из остальной, нужной человеческой деятельности, а есть приятное или нужное некоторым людям занятие, которое безвредно, если только оно не ставится, как это делается среди нас, на место хорошего и важного искусства. Всякое же искусство, вытекающее из религиозного сознания пережитого людьми, прежде соединявшего, а теперь разъединяющего людей, как искусство: патристическое, религиозное, эротическое — есть дурное искусство.〉

Так что по содержанию своему искусство нашего времени распадается на четыре отдела. Первый отдел — это высшее религиозное искусство, передающее чувства, вытекающие из христианского религиозного сознания нашего времени, любви к Богу и ближнему; второй — это всенародное искусство, передающее чувства, по содержанию своему доступные им, по крайней мере, могущие быть доступными всем без исключения людям.

Третий отдел — это дурное искусство, передающее вытекающие из пережитого, отсталого религиозного сознания чувства, противные христианству; и четвертый отдел — это всё то не со-

¹ Зачеркнуто: как песня *gaudeamus*, соединяющая студентов,

знаваемое, не выделяемое из остального искусства, или практически полезное, употребляемое для работ или для обучения, или для забавы некоторых людей. К этому отделу должно быть причислено всё исключительное искусство, процветающее в нашем обществе и получившее в нем несвойственное такому искусству значение, передающее чувства, доступные только некоторым людям.

Первый отдел как высшего религиозного, так же, как и третьего рода, дурного искусства, проявляется преимущественно в форме слова и отчасти живописи и вааяния; второй отдел, всенародного искусства, передающий самые простые чувства, доступные всем, — проявляется и в слове, и в живописи, и в архитектуре, и, преимущественно, в музыке; точно так же и четвертый отдел искусства невыделяемого, искусства прикладного или искусства забавы малого числа людей.

Если бы от меня потребовали указать в новом искусстве на образцы высшего религиозного по содержанию искусства, то я указал бы в словесном искусстве на некоторые драмы (Корнеля), Шиллера, на Викфильдского священника, на Paul et Virginie, на V. Hugo, на его Les pauvres gens, на его «Misérables», на все романы и рассказы Диккенса, на «Хижину дяди Тома», на Достоевского, преимущественно, его Мертвый дом, и на некоторые другие произведения мало или вовсе неизвестных сочинителей. В живописи я указал бы на Гогарта, на нашего Ге, на Милле, Jules Breton, Дефрегера, на Лермита и другие картины мало известных мастеров, как та картина Langleu, о которой я упоминал. (Музыка и архитектура, передавая преимущественно настроения, не могут сами по себе передавать чувства религиозные, и потому не могут и представить образцов этого рода.)

Точно так же трудно указать в новом искусстве на словесные и музыкальные образцы второго отдела — всенародного искусства. В древнем искусстве, как словесном, так и музыкальном — много таких образцов: все народные сказки, народный эпос, фэблио, ббольшая часть сказок Тысячи одной ночи; в музыкальном искусстве все народные песни и танцы, составляющие неподражаемое, в этом роде, сокровище музыкального искусства. Но в новом искусстве, поставившем свою задачей удовлетворять требованиям исключительного класса людей, произведений, вполне удовлетворяющих требованиям этого рода искусства, почти нет.

Если и есть такие произведения, которые по внутреннему содержанию, как «Дон-Кихот», как комедии Мольера, как «Пиквикский клуб», как некоторые (редко чистые, но превосходные) вещи Мопассана или повести Гоголя, Пушкина, или даже романы Дюма-отца, которые по внутреннему содержанию, казались бы, принадлежат к этому роду, то все эти вещи недоступны большинству людей по исключительности положений своих лиц и потому и по исключительности передаваемых чувств.

* № 67 (рук. № 57).

〈Как на образцы другого отдела хорошего искусства, передающего простые чувства, но доступные всем людям (я указал бы на почти все) народные сказки, 〈большую часть «Тысячи и одной ночи», на Дон-Кихота,〉 эпос, 〈отчасти на романы Дюма-отца〉.

В живописи я указал бы на всех живописцев животных, пейзажей, на Кнауса, на большинство голландцев и многих, точно так же, как и в поэзии, неопцененных живописцев. В музыке¹ труднее всего указать на что либо удовлетворяющее этим требованиям. Требованиям этим вполне удовлетворяют марши и танцы различных композиторов². Из известных же композиторов я указал бы на Шопена там, где он не уродует себя усложнениями гармонии и пассажами, отчасти на Грига и точно так же и на некоторых других композиторов, которые могли бы удовлетворять требованиям, представляемым этого рода искусством, если бы воздержались от усложнения и поставили бы себе идеалом воздержность и чистоту и потому космополитичность и общедоступность искусства.

* № 68 (рук. № 56).

Такие всенародные по содержанию произведения искусства живописи суть все передающие истинное чувство — картины животных, пейзажи и так называемый жанр; голландцы, Кнаус, Вотье и др. Таких произведений всенародного искусства в живописи довольно много; кроме того превосходные образцы в этом роде представляет японское искусство.

* № 69 (рук. № 55).

Образцом дурного искусства, т. е. искусства, передающего чувства, вытекающие из отсталого, пережитого и разъединяющего мировоззрения людей, могут служить во всех родах искусства: поэзии, живописи, всякие подражания древним, особенно грекам и средневековому религиозному искусству — все суеверные церковные, патристические произведения и, всё чаще и чаще повторяющиеся в последнее время произведения, передающие чувства гордости, отчаяния, сладострастия и, главное, дикого восхваляемого эгоизма, доходящего, как у Ницше и его последователей, до мании величия.

¹ *Зачеркнуто:* прежде всего на народные песни, потом на Гайдна.

² *Зач.:* и на огромное количество во всех родах неопцененных нами произведений искусств, проявляющихся и в народе, и среди образованных сословий разных национальностей. Для примера укажу на птичек, рыбок японцев, на некоторые карикатуры Карандаша, на народные, складывающиеся теперь, рассказы и песни.

* № 70 (рук. № 81).

⟨То же самое должно сказать и по отношению к Божественной комедии Данта, уже несколько веков восхваляемой высшими классами и не сделавшейся и никогда не могущей сделаться понятной нормальным людям.⟩

* № 71 (рук. № 56).

Есть две причины того, что в новом словесном искусстве почти нет произведений, которые могли бы быть всенародны. И обе причины находятся во взаимной зависимости. Одна причина то, что содержание новых произведений бедно по чувству, а другая то, что произведения эти загромождены подробностями времени, места, препятствующими всенародности. Чем беднее содержание, тем нужнее скрасить эту бедность подробностями места и времени, и чем более таких подробностей, тем менее произведение удовлетворяет требованиям всенародности и тем оно хуже.

* № 72 (рук. № 26).

З а к л ю ч е н и е

Я сделал, как умел, занимавшую меня пятнадцать лет работу о близком мне предмете — искусстве, и, как ни плохо я ее сделал, я надеюсь на то, что основная мысль моя о том ложном пути, на котором стало и идет наше искусство, и о том, в чем состоит его истинное назначение — верна и что поэтому труд мой не пропадет даром, а будет иметь свое влияние на все дальнейшее движение искусства. Но для того, чтобы это было и чтобы искусство действительно сошло с своего ложного пути и приняло новое направление, нужно, чтобы другая столь же и еще более важная духовная человеческая деятельность, наука, в тесной зависимости от которой всегда находится искусство, точно так же, как и искусство, создала бы тот ложный путь, на котором она находится, и подчинилась, так же как и искусство, руководительству религиозного сознания. Я не имею уж ни сил, ни времени сделать такую же работу по науке, какую я попытался сделать по искусству. Укажу только на признаки того извращения, в котором находится наука нашего времени, и на то направление, которое она должна принять для того, чтобы вместе с искусством содействовать истинному просвещению и удобрению человечества, а не быть тем, что она теперь: орудием одурения и озлобления людей. Неверие высших руководящих классов в церковное христианство и непризнание христианского учения в его истинном значении привело, как это и должно было быть, науку этих классов к тем же последствиям, к каким привело это непризнание и искусство: к служению самым низким стремлениям человечества

или к самой пустой и бесцельной деятельности, признаваемой однако служителями науки самой великой и благодетельной деятельностью человечества.

Не имея никакого критерия, по которому они могли бы расценивать, по степеням важности, предметы изучения, люди науки нашего времени должны были признать все предметы одинаково важными; весьма естественно они обратили преимущественное внимание на предметы, для себя полезные или приятные.

В оправдание же своей исключительной узкой деятельности эти люди составили себе подобную теории красоты — теорию объективности науки, теорию науки для науки, по которой выходит то, что в науке нет предметов более важных и менее важных, нет дурного и хорошего, а что все предметы для нее одинаковы, и она поэтому изучает всё, и что всё, что она изучает, поэтому и важно и хорошо.

И это положение,¹ совершенно подобное положению о красоте — стало краеугольным камнем всей науки, (так же как теория красоты составляет краеугольный камень существующего искусства).

Но точно так же, как теория красоты есть ничто иное, как запутанное трудными словами утверждение, что искусство есть то, что нам нравится, так и теория объективности науки, науки для науки, изучающей всё, есть ничто иное, как утверждение того, что всё, что кому либо вздумается изучать, всё то и есть наука.

Наука изучает всё.

Но ведь всего слишком много, и потому нельзя изучать всего. Всё — это бесконечное количество предметов. Можно изучать и теорию кройки одежды, и историю города Магдебурга в XI веке, и происхождение грибов — опенок, и отношение чисел между собою, и теорию верховой езды, и варение кушаний, и всего на свете, и потому нельзя считать наукой изучение всего.

Наукой всегда признавалось и не может не признаваться изучение, отобранного от всего остального, известного круга предметов, считающихся в том обществе, где производится наука, важными.

Как фонарь не может освещать всего и освещает только то место, на которое он направлен, или то направление, по которому идет несущий его, так и наука не может изучать всего, а неизбежно изучает только то, на что направлено ее внимание. И, как фонарь освещает сильнее всего ближайшее от него место и всё менее и менее сильно предметы, более и более удаленные от него, и вовсе не освещает тех, до которых не доходит его свет, так и наука изучает самым подробным образом то, что изучающим людям представляется самым важным, менее подробно

¹ *Зачеркнуто*: о том, что наука стоит по ту сторону добра и зла (по выражению Ницше), что к ней не могут быть применены вопросы о добре и зле, что наука объективна и изучает всё — стало краеугольным камнем

изучает то, что представляется им менее важным, и еще менее то, что им кажется не важным, и совсем не изучает того, что им кажется ничтожным.

Правда, что фонарь науки всё более и более разгорается и освещенный круг становится всё больше и больше. Но как бы велик ни был этот круг, всегда должны быть и всегда были и будут градации этого света, смотря по тому, что считается людьми самым — более или менее — важным, и всегда останется огромное, бесконечное количество предметов, которые вовсе не будут изучаться.

Определяет же для людей степень важности предметов только религиозное сознание известного времени, т. е. общее понимание людьми этого времени смысла и цели жизни.

Так это было всегда, так и должно быть, потому что не может быть иначе. То, что более всего содействует достижению поставленной цели, то изучается более всего, то, что менее, то менее, то, что совсем не содействовало достижению цели, то вовсе не изучается, или, если и изучается, то не считается наукой.

Когда же, как в нашем обществе, люди высших классов не признали истинного религиозного учения своего времени, потому что оно разрушает их выгодное общественное положение, и не могут уже верить в старое, прежнее религиозное учение, а полагают, что можно жить без религиозного сознания, то очевидно люди эти не могут иметь никакого критерия, по которому они могли бы расценивать предметы изучения, по степени их важности. Не имея же никакой причины избирать одно знание преимущественно перед другим, они невольно избирают для самого внимательного изучения¹ ту часть знания, которая им более интересна и не нарушает их выгодного общественного положения. Ту же, самую важную часть знания, которая всегда составляла главное дело науки, изучение религии, права, педагогики, общественного устройства, оставляют в том положении, в котором они были сотни лет тому назад, представляют руководству государства, которое ведет эти науки уже не только не объективно, но с самой определенной и явной целью, сколь возможно отуманить и одурить народ, для того, чтобы удержать существующий и выгодный для высших классов порядок вещей.

Так что одна часть науки, та самая, которая считает себя самой настоящей, занята вопросами отвлеченными: астрономическими, физическими, химическими, геологическими, физиологическими, археологическими, не имеющими никакого или самое отдаленное приложение к жизни; другая же часть, которую

¹ *Зачеркнуто*: то что им более выгодно и приятно, невольно (и неизбежно) нарушая этим выбором свое основное положение об объективности науки. Но мало того, что, изучая одну маленькую (крохотную) часть знания, они считают, что эта часть знания составляет всю науку.

часто даже отрицает эта занятая отвлеченными вопросами наука, направлена не на то, чтобы найти и установить истинные законы жизни, а только на то, чтобы всякими софизмами доказать, что то, что найдено было людьми за тысячи лет хорошим для людей того времени, должно оставаться таковым и навсегда.¹

Наука есть человеческая деятельность, как и всякая человеческая деятельность, имеющая целью благо людей, и потому естественно ожидать от науки прежде всего указание того, что есть добро, что зло, как надо жить людям, чтобы достигнуть наибольшего блага, как наилучшим образом, с меньшими страданиями для людей, общаться между собой, как учредить хорошие отношения, как воспитывать детей, как пользоваться землею, кому и как владеть ею, как устроить отношения с другими народами, как оградить себя от нарушения общественного порядка, как наилучшим образом рабочему человеку питаться, как, в какие промежутки что есть, как отдыхать, чтобы знать, как наивыгоднейшим образом прилагать свои силы, как и во что верить? <и почему.>²

Все эти вопросы огромной важности, и естественно от науки, как это и было всегда в старину, от науки ожидать разрешения их. Как же отвечает наука на эти вопросы? Геология, юриспруденция, общественные науки, история, отчасти философия заняты тем, чтобы не то, что отвечать на эти важнейшие вопросы жизни, а тем, чтобы пережевывать старые, давнишние, уже оказавшие свое несоответствие с жизнью решения этих самых вопросов с определенной целью не разрешить их, а доказать, что данное им давно уже решение хорошо и изменять его не надо; другая же часть науки, та самая, которая особенно гордится своими приобретениями и считает себя наукой из наук, объективная наука,³ вместо ответа на эти вопросы, с великой важностью объявляет о том, как вычисляются поверхности в воображаемой геометрии, какое отношение аргона к углероду,⁴ какая разница между самими микроорганизмами и их экскрементами, какое

¹ *Зачеркнуто*: Таковы приговоры науки о своей деятельности; но не такова она представляется не участвующему в ней, не пользующемуся ее выгодами и не заигноризированному ею, всякому простому разумному человеку. Простой разумный человек ждет от науки, чтобы она показала ему, что добро, что зло, как надо жить людям

² *Зач.*: Простой разумный человек видит, что все вопросы эти требуют решения, что прежние решения, на основании которых теперь живут люди, уже никуда не годятся, что неразрешение этих вопросов служит источником величайших страданий людей, и ждет от науки разрешения их. Он ждет ответов на самые разные вопросы жизни и что же видит он. Видит, что одна, большая часть науки

³ *Зач.*: занята предметами самыми маловажными и не пужными: спектральным анализом млечного пути, теорией чисел, икс лучами и т. п. пустяками. С одной стороны простой разумный человек видит умышленное запутывание и извращение посредством геологии, юриспруденции, политической экономии самых важных вопросов жизни.

⁴ *Сверху подписано карандашом неизвестной рукой*: азоту

место в спектре должны занять икс лучи, какое значение имело у древних индусов такое-то и такое-то слово и т. п.

И всякий простой и разумный человек приходит в недоумение, как, зачем с такой важностью и с такими лишениями для народа, занимаются люди науки, с одной стороны, такими вредными для людей, с другой стороны, такими ничтожными делами. С одной стороны, теология, юриспруденция, педагогика, общественные науки решают самые важные вопросы о жизни человеческой¹ с определенной целью: доказать законность и справедливость беззаконного, несправедливого и отжившего порядка вещей, с другой стороны, отвлеченные науки отвечают на вопросы праздной любознательности или практического применения.

Первый отдел науки прямо вреден, не только тем, что он запутывает понятия людей и дает ложные решения, но еще тем, что он существует и занимает место, так что для того, чтобы всякому человеку приступить к изучению важнейших вопросов жизни, необходимо, прежде решения их, еще опровергать те, веками нагроможденные и всеми силами изобретательности ума поддерживаемые постройки лжи по каждому из этих предметов. Второй же отдел, тот самый, которым так особенно гордятся теперешняя наука, так ничтожен по своему содержанию, что большинство тех приобретений, которыми он хвалится, собственно никому ни на что не нужны и удовлетворяют только любопытству праздных людей; другая же, малая часть его практических применений, во-первых, всегда уравнивается теми применениями тех открытий на вред человечеству, а во-вторых, (если бы даже этого не было,) польза от этих приобретений так незначительна, в сравнении с той важной частью науки, которая передана теперь на извращение государственным теологам, юристам, политико-экономам, историкам, что не стоит и говорить про нее, а тем менее приписывать ей такую важность, которую ей приписывают.

Ведь только участникам в этой науке кажется, что какиенибудь икс лучи или культивирование бактерий дифтерита суть дела очень важные. Но кажется это им очень важным только потому, что всё их внимание направлено на эти предметы. Они рассматривают их под психологическим микроскопом и не глядят вокруг себя и не видят того, что действительно важно, не видят тех, огромных по важности вопросов, которые окружают нашу жизнь и требуют своего разрешения и которые в нашем обществе спокойно переданы садукеем и фарисеям, церковным и государственным софистам.

Стоит нам только оторваться от этого микроскопа и взглянуть вокруг себя (на действительно важные и свойственные

¹ *Зачеркнуто:* (так что) если бы не было этих наук, люди думали бы свободно о вопросах жизни и нашли бы решения их; теперь же места эти заняты и

человеческой науке предметы), и мы увидим, как ничтожны все эти, доставляющие нам такую наивную, ребяческую гордость знания о микроорганизмах, фагоцитах, икс лучах и т. п., в сравнении с теми знаниями, которые мы забросили и отдали на извращение государственным профессорам богословия, юриспруденции и другим. Стоит нам только оглянуться вокруг себя, и мы увидим, что свойственные настоящей науке предметы, — не фагоциты, икс лучи и т. п. пустяки, а именно те вопросы религии, нравственности, общественной жизни, как раз те самые вопросы,¹ которые даже некоторые, сбившиеся с толку ученые нового направления считают даже ненаучными.

Мы очень радуемся и гордимся, что наша наука дает возможность вырезать у старой женщины кисту, найти икс лучами иголку в теле, выпрямить горб, привить дифтерит и сообщаться по телефону, и говорим о той великой пользе, которую приносит наша наука; но истинная наука, та, которая действительно исследовала бы религиозные, нравственные, общественные вопросы, которая изменила бы весь строй нашей жизни, та, которая указала и доказала бы людям разумность, выгоду нравственной братской жизни, доказала бы так, чтобы эти истины стали доступны всем, — такая наука, (которая смутно начинает нарождаться,) сделала бы то, что не было бы той, как теперь, смертности 50% детей, не было бы вырождения целых поколений фабричных, не было бы проституции, не было бы сифилиса, не было бы убийства сотен тысяч на войнах, не было бы тех ужасов безумия и страдания, о которых теперь не думает теперешняя наука, не считая это своим предметом.

Так что же значит, в сравнении с этим, та, вынутая у старой женщины киста и иголка икс лучами у людей, случившихся близко к клинике, и те известия по телефону, которые передаются друг другу банкирами? Мы так извратили понятие науки, что людям нашего времени странно кажется упоминание о таких науках, которые сделали бы то, чтобы не было смертности детей, не было проституции, сифилиса, не было бы вырождения целых поколений и массового убийства людей.

Нам кажется, что наука только тогда наука, когда человек в лаборатории переливает из склянки в склянку жидкости, чтобы узнать состав и свойство какого либо тела, или разлагает спектр лучей, или режет лягушек и морских свинок и, обложившись книгами, выписывает из них и соединяет разные места.

А то, что делали Сократ, Эпиктет, Конфуций, Менций и все учителя нравственной жизни человечества, все эти исследования последствий добрых и злых поступков, все те соображения о разумности и неразумности учреждений и верований человеческих,

¹ *Зачеркнуто*: решение которых предоставлено прямо ложной науке теологии, юриспруденции, государственной педагогики и политической экономии.

все те соображения о том, какой должна быть жизнь человеческая, для того чтобы достигнуть наибольшего блага отдельного человека, *(всех)* о том, во что можно и должно и во что нельзя и не должно верить, всё это, самое важное для людей, даже и не признается наукой.

А между тем, только это всегда, во все времена, у всех народов, всегда, кроме нашего времени и среди нашего безверного и извращенного высшего класса считалось и считается наукой.

Такая наука есть и зарождается в наше время, но, с одной стороны, она отрицается и опровергается всеми теми ортодоксальными извратителями истины, которые защищают существующий порядок вещей, с другой стороны, она считается пустою и ненужной, не научной тою наукой, которая занята естественно-научными предметами. Возьму для примера вопрос земельной собственности. —

Дело настоящей науки состоит в том, чтобы доказать, так чтобы это сделалось очевидно всем людям, неразумность, невыгоду и безнравственность земельной собственности, подтвердив это доказательствами историческими, экономическими, нравственными соображениями.

Такое научное сочинение есть уже давно. *(Но оно встретило отпор всей ортодоксальной науки, защищающей существующий порядок.)* Более 30 лет написано «Прогресс и бедность» Г. Джорджа, но сочинение это считается ненаучным, и ортодоксальная политическая экономия доказывает, что мысль этого сочинения несправедлива и что земельная собственность законна и разумна.

Точно так же дело настоящей науки доказать неразумность, невыгоду, безнравственность войны и приготовлений к ней среди христианских государств. И такие сочинения есть, но тоже считаются ненаучными.

Таким же истинно научным делом было бы сочинение, доказывающее бессмысленность, вред и безнравственность употребления наркотиков или животной пищи. Есть и такие сочинения, но они тоже считаются ненаучными. Таким же истинно научным было бы сочинение, которое доказало бы неразумность, невыгоду и безнравственность патриотизма, церковной веры. Есть и такие сочинения, но именно они-то и считаются ненаучными. Научными же считаются всякого рода исследования о значении искушения, в связи с таким-то пророчеством, или отношение уголовного процесса к законам таких-то годов, или исследования о тарифе, или, наконец, то, что считается зенитом научных приобретений — открытие аргонов, гелиев, отношение катодных лучей к икс лучам и о строении плазмы и тому подобных пустяках, годных только для забавы праздных людей.

И, как всегда бывает, чем ниже спускается деятельность людская, чем больше она отделяется от того, чем должна быть, тем больше растет ее самоуверенность. Всё великое тихо, скромно, незаметно. Посмотрите же на людей науки нашего времени: как

они довольны собой и уверены в том, что они благодетели человечества; послушайте их: все вопросы разрешаются их наукой, их методами. Все науки прежних времен были односторонне ложно направлены, и все методы их были ошибочны; наша наука, наш метод, сдвиги во всей истории мира настоящие, непогрешимые.

Успехи науки на пего времени таковы, что тысячелетия не сделали того, что сделала наша наука в последнем столетии. В будущем же, идя по тому пути, по которому она идет, наука разрешит все вопросы и осчастливит всё человечество. Наука, наша наука, есть самая важная деятельность в мире. Посторонитесь все: наука идет, наша, самая последняя, единая настоящая наука. В науке произошло совершенно то же, что с искусством. Как искусство нашего времени, поставив себе целью проявление красоты, свелось всё к забаве богатых классов, так и наука, поставив себе целью изучение всего, свелась к изучению того, что полезно и занятно тем богатым классам, среди которых производится наука.

И как искусство нашего времени вместо того, чтобы передавать хорошие и нужные всем людям чувства, стало передавать развращенные и доступные только некоторым, ничтожные чувства; так и наука нашего времени, вместо того, чтобы изучать предметы, изучение которых нужно для блага людей, стала изучать предметы, или нужные для того, чтобы обманывать людей, или такие, заниматься которыми приятно некоторым людям.¹

С наукой нашего времени произошло совершенно то же, что произошло с искусством (и не могло быть иначе, потому что причины те же), а именно, в то самое время, как она считает себя на зените своего величия, она сама себя уничтожает своей, с одной стороны, лживостью, с другой — ценностью.

То, что считается наукой теперь, есть собрание софизмов, изложенных искусственным и напыщенным языком, имеющим целью оправдание существующего зла (теология, юриспруденция, история, как она излагается) или исследование ни на что не нужных, естественных, исторических предметов и бесконечного количества, производимых профессиональными учеными по определенным рецептам, компиляций, перестановок одних и тех же положений, и взаимно уничтожающих полемик, среди которых, как редкие оазисы — из тысячи одно — попадаются предметы, на чтонибудь полезные людям.

Надо надеяться, что та работа, попытку которой я сделал об искусстве, будет сделана и по науке, и будет указана людям нелепость теории мнимого изучения *всего* и науки для науки,

¹ Далее следует отмеченное Толстым: пр[опустить]: и в наше время этих произведений подобных наук такое же море, как и произведений искусства. И точно так же найти в этом море лжи настоящее произведение науки так же трудно, как и настоящее произведение искусства; настоящее среди ложного

а будет ясно показана необходимость признания религиозного учения нашего времени и будет сделана, на основании этого учения, переоценка всех тех знаний, которыми мы владеем и так гордимся.

Только тогда будут исполнять свое назначение в нашем обществе те два главные органа жизни и прогресса человечества, извращение которых производит самые разнообразные страдания всего организма нашего общества. Только тогда будет наука исполнять свое назначение, когда она перестанет быть тем, чем она есть теперь: с одной стороны, системой софизмов, нужных для поддержания отжившего существующего порядка; с другой стороны — бесформенной кучей всяких большей частью мало или вовсе ни на что не нужных знаний, а будет стройным органическим целым, имеющим определенное, понятное всем людям и разумное назначение: а именно, достижение поставленного религиозным учением идеала единения и братства людей. Такая наука не будет считать своими самыми важными предметами химические, физические, зоологические знания, а будет считать важнейшими и нужнейшими, а потому главными — знания религиозные, нравственные, общественные. Но знания эти не будут так, как теперь, предоставлены руководительству государства и тех классов, преимуществу которых зиждется на извращении этих знаний, а будут составлять главный предмет всех тех свободных и любящих истину людей, которые всегда, не в согласии с правительством и высшими классами, а в разрез с ними двигали истинную науку жизни. Знания же физические, астрономические, химические, естественные, исторические, географические будут изучаемы только в той мере, в которой они будут служить опровержением религиозных, юридических и общественных обманов.

Прикладные же практические знания, механика и всякого рода техника, медицина, будут изучаться только в той мере, в которой эти знания будут служить благу всех людей, а не одного класса.

Только тогда наука будет иметь то значение, которое приписывается ей теперь, и будет тем нужным и важным органом жизни человечества, каким она и должна быть.

И только 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.

Наука открывает людям законы¹ жизни, знание которых нужно людям для их блага.

¹ *Зачеркнуто*: движения, не того движения механического, которым некоторые извращенные умы думают объяснить все явления жизни, а законы движения жизни, те законы, по которым люди, прежде поодавшие друг друга, теперь стремятся ко всемирному единению и братству. Найти законы этого движения, указать на причины, препятствующие этому движению

В этом главная задача науки.

Перевести эти законы из сознания в чувство, в этом задача искусства.

Искусство не есть проявление идеи Бога, воли, красоты, как определяли это эстетики, не есть возвышающая как-то душу деятельность, не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть очень определенный и необходимый в каждое данное историческое время орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство (и потом в дело и жизнь).

В наше время общее религиозное сознание людей есть сознание братства людей и блага их во взаимном единении. И потому истинная наука разрабатывает различные образы приложения этого сознания к жизни. Искусство же должно переводить это сознание в чувство. Искусство должно¹ сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим, редким людям, стало не только достоянием, но привычкой, инстинктом всех. В этом назначение искусства. И назначение это огромное! Назначение это в том, чтобы всё то мирное обеспечение сожительства людей, которое соблюдается теперь посредством всех тех внешних учреждений: судов, полиции, податей и всякого рода насилий, употребляемых властью, заменилось бы свободной и радостной деятельностью свободного взаимного служения.

И всё это искусство может и должно сделать, если только наука не будет, как теперь, препятствовать, а будет содействовать осуществлению религиозного идеала человечества.

Ведь всё, что сейчас делается людьми для общения между собою, произвольно и охотно делается только потому, что к этому привело их искусство. Могущество искусства огромно.

Если искусством мог быть передан обычай, от которого не отступают миллионы: тогда-то, всем вместе и так-то праздновать такие-то дни и то-то есть, и то не есть, и того не говорить, а то говорить, (приветствия). Так-то, (прощаясь,) в такие дни говорить и просить прощения, так-то подавать нищим, — и это соблюдается поколениями миллионов людей, то тем же искусством могут быть вызваны и дальнейшие, ведущие к еще большему единению — обычаи.

Если искусством могло быть передано чувство благоговения к иконе, к причастию, к лицу короля и стыд перед изменой товариществу, знамени, перед неотмщенным оскорблением и тому подобное, то то же искусство может вызвать и благоговение к достоинству каждого человека, к жизни каждого животного, может вызвать стыд перед роскошью, перед пользованием для

¹ *Зачеркнуто*: проявить сознание братства людей во всех разнообразных, вытекающих из сознания, чувствах людей.

своего удовольствия предметами, которые составляют необходимость для других людей, перед убийством животных для потехи или для лакомства. Если чувства, переданные искусством, заставляли и заставляют людей строить огромные здания для храмов, крепостей, подвергаться опасностям на войне и жертвовать своими жизнями, то то же искусство может заставить людей переносить такие же жертвы для проявления любви к людям. И потому назначение искусства огромное¹.

3 окт[ября] 1897.

¹ *Далее следует отмеченное Толстым:* пр[опустить]: Назначение его в наше время в том, чтобы сделать излишним и потому устранить между людьми всё то насилие, от которого страдают люди, и установить между ними то единение и любовь, которые представляются всем нам высшей целью жизни человечества. Но это его назначение в наше время. В будущем же наука откроет ему еще новые дальнейшие идеалы, и искусство будет осуществлять их.

[ПИСЬМО К Н. А. АЛЕКСАНДРОВУ]

** № 1 (рук. № 2).

⟨Я занимался всю мою жизнь, более 30 лет, тем ⟨туманным⟩ делом, которое у нас принято называть самым неясным, неопределенным словом — искусство.⟩

Искусство понимается у нас (во всем европейском образованном мире) как какое-то очень важное дело; но в чем оно состоит — никто не понимает. Говорится, что это есть высшее проявление человеческого духа, что предмет его есть красота (а красота есть одно из лиц троицы — добро, истина и красота), что оно есть творчество и всякий туманный вздор, который и я говорил когда-то (и даже речь произнес лет 20 тому назад в О[бществе] Л[юбителей] Р[оссийской] С[ловесности] в этом духе), но который я теперь не могу даже повторить — так мне всё это кажется смешно.

Дело в том, что искусство как-то обоготворяется, считается чем-то независимым, удовлетворяющим своим целям и ничем не судимым и потому ужасно важным. Под искусством же понимается почти всё, что удовлетворяет людской похоти; и парикмахеры и повара совершенно законно называют себя художниками, потому что все немецкие умершие и живые эстетики не имеют никакого основания отделить повара и парикмахера от Бетховена и Пушкина. Во всем этом тумане я жил и работал, и туман мне очень хорошо знаком; теперь же я вижу, что это — обоготворение искусства, а все теории искусства суть ничто иное, как подделанные теории для оправдания людской похотливости, точно так же, как юриспруденция есть ничто иное, как оправдание людской злости.⟩

По моему теперешнему понятию, никакого особенного проявления *духа человеческого* в искусстве нет и никогда не было. А есть то простое явление, что люди живут не одной плотью, но и чем-то не плотским, — это не плотское есть начало разума.

Из этого явления вытекает то, что люди не удовлетворяются одним удовлетворением своих материальных потребностей,

а всегда имели разумные потребности, ведущие к исканию блага разумного, и потому не личного, а общего.

Из этого стремления разума вытекала всегда людская деятельность, имеющая целью общее благо. Такая деятельность, очевидно, не удовлетворяла материальным личным требованиям, была материально бесполезна. Но эта бесполезная материально деятельность имеет право быть только тогда, когда духовно полезна, т. е. стремится и влечет людей к благу. И эту только деятельность я называю изящным искусством.

Вести же людей к благу можно только одним путем — любить благо, и потому деятельность эта состоит в том, чтобы показать пример любви к тому, что добро, и отвращения к тому, что зло.

Чтобы сделать это, нужно, 1) знать, что хорошо, что дурно; 2) любить то, что хорошо, и ненавидеть то, что дурно, и 3) уметь выразить эту любовь хорошо.

А странно комическое дело — этот отрицательный признак, отсутствие материальной пользы, принят по теории искусства почти определением искусства. Бесполезно — то искусство. Пляшут с голыми ногами девки, это — искусство. Примасничают актеры и несут околесную, это — искусство; слова подбирают в рифму, это — искусство; описывают, как блудят господа, это — искусство. Пишут во весь рост толстых голых баб, это — искусство. Розан, закат солнца, рощу пишут, всё это — искусство. Правда, что это бесполезно и потому подходит к определению искусства, но с этим-то определением я и не согласен.

Если есть достойная уважения деятельность людская не материальная, то только та, которая не только материально бесполезна, но которая материально бесполезна и имеет целью общее благо, вот эту деятельность я называю деятельностью хорошей. И хотя объем ее, по моему определению, и больше прежнего искусства, но зато ясно всё то, что входит и что не входит в нее. Исследование допотопных животных и млечного пути и т. п. не входит, балеты, оперы, сонаты, розаны, голые женщины не входят, но всё то, что учит людей быть лучшими, всё то входит. И в числе этого огромного количества предметов истории, философии, религии имеет место и пословица, и повесть, и былина, и картина, имеющая целью сделать людей лучше. И это-то отделение, т. е. повести, картины, музыка, если такая есть, имеющие целью сделать людей лучше, это — то, что я называю искусством.

**№ 2 (рук. № 3).

Пришло дело к тому, что всё, что ни на что не нужно, а только забава, всё это искусство, а искусство что-то очень важное. И распознать в этом море праздных вещей, окружающих нас, что хорошо, что дурно, никак нельзя. Это положение скверное. Майской парад — искусство; парики — искусство; афинское вечерье — искусство. Надо какнибудь разобраться. Отдельваться фразами: то, что возвышает душу, что не имеет в себе

ничего дурного, безнравственного — то искусство — нельзя. Дело-то очень важно. Ошибка-то ведет за собой страшные последствия. Мы так легко говорим об этом только по близорукости или по нравственной тупости, т. е. потому что: Him[m]lisch ist's wenn... и т. д., т. е. что мы любим пакость. Посмотрите, идет барыня покупать голландского полотна на 100 рублей. Она не отнесется легко к тому, как выбрать полотно, как сделать, чтоб ей не подсунили колленкору, или гнилого, такого, которое не выдержит одной стирки. Барыня не скажет — надо покупать такое, чтобы блестело, или такое, в котором бы не было бумаги и гнили. Она дознается, какие верные признаки добротного полотна, и тогда пойдет. Барыня не пойдет на 100 рублей покупать полотна, не зная того, в чем его доброта. Хозяин не пойдет купить муки, не зная, как узнать муку от отрубей; а в искусстве, которое окружает нас со всех сторон и которое мы покупаем и даром берем и сами делаем, мы не знаем, какое хорошее, какое гнусное. Надо разобраться. —

По существующим теориям мы не найдем признаков годности и негодности искусства. Существующая эстетика подведена под то, чтобы всё бесполезное считать искусством и предаваться всякой пакости, считая, что делаешь очень важное дело. Надо найти признак, по которому бы можно было знать, что хорошо, что дурно в искусстве, а если нельзя, то лучше уже бросить его, потому что лучше совсем не есть хлеба, чем есть хлеб с спорыньей, от которой наверное умрешь. Надо попытаться отобрать спорынью, а не молоть ее вместе с рожью, как это делали до сих пор эстетики. А то муку уже всю придется бросить. Дело это запутано давным давно; давным давно уже эстетика мелет в одну ядовитую муку рожь с спорыньей, и потому, чтобы разобраться в этом деле, надо забыть или хотя оставить на время приемы эстетики и начать рассуждать с самого начала. Забыть и оставить слова бесконечного в конечном, воплощение идеалов, изящные искусства и т. п. и начать рассуждать прямо о том, что есть, и поверая то, что есть, тем, что было. Есть теперь то, что люди в числе своих дел, очевидно нужных для их жизни, как-то постройки жилищ, одежд, приобретения питания, занимаются еще тем, что кажется совершенно не нужным для их жизни. К таким делам принадлежат постройки храмов, украшения их, ваяние и живопись, драматические представления и музыкальное исполнение в них. Этакое рода бесполезные дела занимают у нас несомненно главное место в ряду бесполезных вещей; в других, в большей части, государствах то же (Китай, Индия).

Вслед за этим разрядом бесполезных дел идет разряд дел драматических и музыкальных представлений в театрах, цирках. Вслед за этим выставки — картины, потом ваяние — статуи; потом одежды, утварь, украшения волос, потом всякого рода игрушки для взрослых и детей.

По обычному определению эстетики — все это дело искусств, и черты между тем, что в этих искусствах важно и не важно, по определению эстетиков нет. По общественному же мнению есть черта, отделяющая важное от неважного.¹ Деление это очень определено.² По этому делению всё, что служит к богослужению, т. е. к выражению высшего смысла жизни, всё то важно из бесполезных дел.³

Таково деление, существующее теперь в большинстве людей (Китай, Индия) и существовавшее всегда (Египет, греки, Китай, Индия, вся Европа до конца прошлого столетия, по стремлениям и теперь *de facto*). По этому делению всё из бесполезных дел, что относится к богослужению, всё важно, все остальные бесполезные дела — пустяки.

Такой взгляд на искусство у нас имеет огромное большинство народа. Правда, что большинство это необразованное, но оно имеет преимущество большинства и еще то, что деление его между важным и неважным искусством очень ясно и определено. По этому делению: писание священное, жития святых, легенды, пословицы, былины — важное искусство; поэзия — романы, сказки, повести, стихи, песни — пустое; храмы, часовни — важные дела искусства; архитектура — дома, беседки — пустое. Изваяния, иконы, картины божественные — важное, остальное — пустяки. Напевы и декламация духовных писаний — важное; песни, хороводы, игры светские на балалайках, фортепьяно, скрипках — пустяки. Служение церковное, ходы торжественные — важное; театральные представления — пустяки. — Так смотрит необразованное большинство людей на искусство.

С образованным же меньшинством случилось совершенно обратное. Мы видим искусство во всем, только не в богослужении. У нас богослужение как бы отделено совершенно от искусства. Из образованных людей никому в голову не приходит, что в церквях проявляются все стороны искусства и что только все эти стороны необходимы. Признается, что это хотя и искусство, но что-то низшее. Только еще ученые архитекторы серьезно занимаются постройкой храмов, да и то весьма неохотно и не искренно. Новая поэзия не имеет никакого приложения к богослужению. Ваяние так же, как архитектура, против воли, из-за корыстных целей служит богослужению; живопись — также; музыка — также. Драматическое искусство и вовсе не имеет приложения к богослужению. Образованные люди, большинство из образованных, смотрят на искусство так, что оно не только не имеет ничего общего с богослужением, но даже

¹ *Зачеркнуто*: но делений этих — два. Одно старое, другое новое. Деления эти не совпадают и отличаются одно от другого тем, что старое

² *Зач.*: а новое деление очень шатко и совершенно произвольно.

³ *Зач.*: По новому же делению важно всё то, что служит к развиту. Новое деление неопределенно и собственно не есть деление и потому подлежало и подлежит бесчисленным спорам.

враждебно ему (картины Ге и Христос Антокольского). Искусство образованных людей представляется деятельностью такою, которая была когда-то заключена в эти рамки богослужения и вырвалась из них, как бутылка кислых щей, которая вся ушла, и находится везде, только не в богослужении. Ни один художник, уважающий себя, не станет писать в наше время икон, кондаков и напевов на стихи церковные. Искусство образованных людей вне богослужения. Хорошо ли это, дурно, пусть решает каждый по своему взгляду на жизнь, но это так. Не хорошо тут только то, что эти кислые щи, вырвавшись из бутылки, разлились повсюду, смешались с пылью и всякими остатками обеда, и нельзя уж найти кислых щей, не знаешь, что кислые щи, что вонючая бурда.

Деление этого вырвавшегося из рамок искусства со всякою похотью дошло до того, что читаемый всею образованной Европой, член академии французский учитель всего образованного мира Ренан в своей последней книге М[арк] А[врелий] почти что без всякого повода, только чтобы показать свое высокое понимание искусства, высказывает самым серьезным образом следующие мысли..... Р. М. А. 554,5..... Чего же еще. Легкомысленные люди считают занятие тряпками пустяками. Украшать женщину есть дело искусства, и еще высшего искусства, grand art.

Ведь если так, то мы не лучше дикарей. Навесить на себя перья, скальпы и щеголять. Всё, чему мы учились, хоть 1800 лет от Христа, всё надо бросить, потому что это не сходится с теорией grand art. — Ведь это ужасное положение. По теории Ренана и не Ренана — он только как enfant terrible во всей безобразной наготе сказал то, во что верят все — по этой теории, что весело, приятно, то и хорошо. И служить тому, что весело и приятно, т. е. похоти, есть важнейшее дело человечества.

Ведь это ужасное учение. Надо решить, верно ли оно?

Я хочу писать просто, понятно для всех и потому, что[бы] решить, верно ли это учение, не буду вдаваться ни в метафизические рассуждения, хотя, чтобы показать, что тут софизм самый простой, подменивающий под понятие хорошего понятия прекрасного и обратно, не буду вдаваться в исторические рассуждения, чтобы показать, как вследствие того, что форма богослужения обветшала и не развивалась соответственно развитию понятий, искусство, служившее настоящему делу, освободилось от всякого определения и стало блуждать, отыскивая себе содержание вне богослужения. Я, чтобы решить вопрос, обращусь к тому положению, какое есть, и прямо к совести каждого человека, устранив при этом его личные похоти.

Для того, чтобы узнать, что человек, не как известный характер, воспитанный в известных условиях, считает дурным и хорошим вообще, надо спросить человека не то, что он считает для себя хорошим, а что он считает хорошим для человека, кото-

рого он истинно любит. И вот этот-то вопрос относительно искусства я обращаю ко всем тем, которые любят когонибудь молодого. Я говорю: есть вот искусство grand art, умеющее делать женщинам волосы очень хорошо, так, что женщины становятся соблазнительны, умеющее представлять балеты, живые картины, писать Нана, купальщиц, оперетки и т. п. Желаете вы, чтобы ваш сын воспитывался под влиянием этого искусства? И я знаю, что всякий, у кого есть любимое молодое существо, и кто искренно представляет себе влияния эти на сына, всякий скажет — нет, нет и нет. Хорошо. Но если это искусство так строшено со всем остальным искусством, то не устранить ли вашего сына совсем от всякого искусства? — И опять всякий, у кого есть люб[имый] с[ын], вообразит себе отсутствие искусства и скажет решительно нет. Как же быть? Надо взять хорошее и оставить дурное. Что хорошее? Хорошее то, что учит, помогая жить хорошо. А что учит, помогая жить хорошо? А что помогает жить хорошо? Знать, что хорошо, что дурно, чтобы выбирать хорошее и избегать дурного. Знать, что огонь жжет,¹ что сверху падать...² и т. п. Этим простым вещес[твом]...² огонь всегда жжет, падение всегда...² ми в жизни явления усложн...² указать, что...² о.

Для взрослого человека нити хорошего так переплетены с дурным, что нет возможности разобрать их, и человек совершенно не мог бы разобрать их, если б было забыто всё, что испытало до него человечество. Но вопрос о том, как лучше прожить — единственный, присущий всему человечеству, и всякий человек только этому и учился, учился узнавать, что хорошо, что дурно, учился и передавал примером, словами, образами людям. И вот эту-то трудную науку и передают друг другу люди. И это-то одно важно в бесполезных материально вещах.

* № 3 (рук. № 4).

Для того, чтобы высказать свой особенный взгляд на то, что называется искусством, необходимо бы было формулировать существующие все или признаваемый взгляд на искусство. Но это-то и очень трудно сделать.

Теоретически существует один сознательно и бессознательно *casu consensu*,³ признаваемый всеми взгляд на искусство. Он состоит в следующем: искусство есть проявление одной из сторон сущности человеческого духа — красоты.

Троица состоит из истины, добра и красоты. Искусство есть выражение бесконечного в конечном, есть воплощение идеалов в образы и т. д. и т. д.

¹ Так в подлиннике.

² Низ листа (в середине) оторван. Повреждены 4 строки текста.

³ [молчаливое соглашение.]

Всё это очень прекрасно и возвышенно, но, к сожалению, очень широко и неопределенно, и потому под сенью этого определения развились и развивались и развиваются взгляды на искусство, исключаящие друг друга. К сожалению, определение это так широко захватывает в свою область всё, что делают люди, для того чтобы доставлять себе удовольствие, и что эстетик, который утверждает, что Рафаэль есть верх искусства, а Месонье — извращение его, утверждает это не на основании определения искусства, а только на основании своего вкуса и чувства; и точно так же, тот эстетик, который отрицает Рафаэля, а признает Месонье, делает это тоже не на основании определения. Определение включает и то, и другое — всё то, что комунибудь нравится. Красота есть то, что нравится. То, что нравится, есть красота.

Одними Явление Христа народу считается верхом искусства, другими голые купальщицы считаются верхом искусства, третьими — изображение лунной ночи, четвертыми — изображение пьяных попов. Купидоны, амуры, Венеры на потолках и на блюдах, красивые подсвечники, шкапы, кресла — всё будет искусство. И поварское мастерство признается искусством; и волосы завивать и платья шить — всё будет искусство. И будет совершенно прав цирюльник, называя себя художником. И ни один эстетик по своему определению не покажет черту разделения между искусством и украшением жизни, удовлетворением похоти внешних чувств — зрения, осязания, вкуса, обоняния, слуха.

* № 4 (рук. № 4).

Если допустить всех знатоков искусства уничтожать все те произведения искусства, которые они считают ложными, то я убежден, что не останется ни одного произведения искусства. Если же признать искусством всё то, что признают искусством знатоки искусства, то в область искусства войдет всё то, что только нравится людям.

ОБ ИСКУССТВЕ

№ 1 (рук. № 1).

¹ Для каждого художественного произведения нужны 3 свойства. Совершенное произведение искусства это то, в котором все 3 свойства доведены до высшей степени совершенства. Из бесконечно разнообразных степеней совершенства этих различных свойств в произведении искусства происходят и бесконечные степени достоинства искусства.

Свойства эти: 1) Содержание. Высшая ступень содержания есть изображение художником того, [что] касается всего человечества, еще не известно и не вполне понятно ему, и есть то, во что, не видя еще, оно всматривается. Низшая ступень этого та, при которой произведение перестает быть произведением искусства, есть содержание или всем понятное и знакомое или случайное и частное,² но не имеющее отношения ко всему человечеству.

2) Мастерство (техника, форма) по каждому роду искусства. Высшая степень мастерства есть та, при которой не видно усилия, позабывается о художнике. Низшая ступень, при которой произведение перестает быть произведением искусства, есть техника, при которой непрестанно видно усилие и нельзя забыть про художника и 3) любовь к тому, что хочет передать художник. Высшая ступень есть любовь к своему предмету такая, что она неудержимо захватывает и увлекает воспринимающего. Низшая ступень, на которой произведение перестает [быть] произведением искусства, есть та, при которой³ художник вовсе не любит своего предмета, а избрал его рассудочно. И вот являются три главные типа. Значительное и ничтожное, произведение прекрасное и безобразное, и настоящее и фальшивое, то, что называется тенденциозное, и различные сочетания из них.

¹ *Зачеркнуто:* <Были> В прошлом <88> 87-м году

² *Зач.:* но занимательное только для малой части

³ *Зач.:* воспринимающий не верит художнику и подозревает его в лицемерии

Коротко сказать, произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и *взаправду ли от души* говорит художник.

Первое достигается жизнью, хорошей жизнью (дурной человек не может быть <хорошим>, высоким художником). 2-ое достигается упорным, непрестанным, терпеливым трудом. С третьим рождаются и в третьем всё дело. Пусть будет самый великий сюжет исторический, религиозный, самые последние важнейшие вопросы жизни пусть передаются в произведении искусства, пусть в мастерстве будет соединено наивысшее искусство всех мастеров, но не будь искренности, не будь сердечной связи между художником и его предметом, и произведение не есть произведение искусства (такие-то произведения и путают чаще всего толпу). Но пусть будет 1-ое ничтожно, как это бывает у молодых и необразованных художников. 2-ое тоже может быть слабо и плохо, пока техника не выработана, только бы было 3-е: <серioзность, искренность, правдивость, истинная> любовь художника к тому, что он производит, и хоть не для всех, но произведение будет произведением искусства. И потому одинаково возможны произведения искусства ничтожные по содержанию и слабые по форме <и действительно бывают таковые>. Такие произведения случайно могут быть, как исключения, а именно потому, что истинный художник не может страстно любить то, что ничтожно, любя же страстно свой предмет, не может скучать выработкой для него настоящей формы. —

А между тем, странное дело, в нашем обществе особенно ценится один из этих двух родов случайно слабых, неполных, но все-таки художественных произведений, а именно, род совершенных по форме, но слабых по содержанию художественных произведений. Мало того, существует целая теория, которая доказывает, что таковы и должны быть художественные произведения, то есть, частные, случайные, ничтожные, но только бы они были хороши по форме. И это понятно. Толпе хочется художественных наслаждений. Художественное произведение с высоким содержанием недоступно ей, но степень совершенства формы понятна всякому, и вот они отбирают все отбросы настоящего художника и из этого составляют свою художественную галлер[ею].

* № 2 (рук. № 2).

Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник.

1) Для того, чтобы художник знал, о чем ему должно говорить, нужно, чтобы он знал то, что свойственно всему человечеству и, вместе с тем, еще неизвестно ему, т. е. человечеству. Чтобы знать это, художнику нужно быть на уровне высшего образования своего века, а главное жить не эгоистично жизнью, а быть участником в общей жизни человечества. И поэтому ни неве-

жественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником. 2) Для того чтобы говорить хорошо то, что он хочет говорить (под словом «говорить» я разумею всякое художественное выражение мысли), художник должен овладеть мастерством. А чтобы овладеть мастерством, художник должен много и долго работать, подвергая свою работу только своему внутреннему суду. 3) Для того, чтобы от всей души говорить то, что он говорит, художник должен любить свой предмет. А для этого нужно не начинать говорить о том, к чему равнодушен и о чем можешь молчать, а говорить только о том, о чем не можешь не говорить, о том, что страстно любишь. Из этих трех основных условий всякого произведения искусства главное последнее: без него, без любви к предмету, по крайней мере, без искреннего, правдивого отношения к нему, нет произведения искусства.

Нерв искусства есть страстная любовь художника к своему предмету, а если это есть, то произведение всегда будет удовлетворять и другим требованиям — содержательности и красоте: содержательности будет удовлетворять потому, что невозможно страстно любить ничтожный предмет, а красоте потому, что, любя предмет, художник не пожалеет никаких трудов для того, чтобы облечь любимое содержание в наилучшие формы.

* № 3 (рук. № 6).

В. А. Гольцев, составляя свою лекцию «о прекрасном в искусстве», обратился ко мне с просьбой высказать свой взгляд на тот вопрос относительно искусства, который занимал его. Я на словах высказал ему то, каким образом я для себя разрешал вопрос о том, что называется тенденциозностью и теорией искусства для искусства. Желая точнее выразиться, я таким образом записал это.

Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник.

1) Для того, чтобы то, что говорит художник, было достойным предметом искусства, нужно, чтобы художник видел, понимал, чувствовал нечто такое, что свойственно было и будет всегда, всему человечеству, но чего вместе с тем еще ни один человек не видел, не понимал и не чувствовал. Для того же, чтобы художник мог видеть, понимать и чувствовать нечто такое, нужно, чтобы он, во-первых, был бы нравственно просвещенный человек, а во-вторых, чтобы он жил не эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества. И потому ни непросвещенный, ни себялюбивый человек не могут быть значительными художниками.

2) Для того, чтобы говорить так, как должен говорить художник, т. е. хорошо (под словом «говорить» я разумею всякое художественное выражение мысли), художник должен до такой степени овладеть своим мастерством, чтобы, работая, так же

мало думать о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит. А чтобы достигнуть этого, художник никогда не должен оглядываться на свою работу и любоваться ею, не должен ставить мастерство своею целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею, а только думать о том, чего он хочет достигнуть через свое искусство, точно так же как путешественник о том, куда он идет.

3) Для того, чтобы *от всей души* говорить то, что он говорит, художник должен любить свой предмет. Для того же, чтобы любить свой предмет, надо, во 1-х, не заниматься многими пустяками, мешающими любить по-настоящему то, что свойственно любить, а во 2-х, любить свой предмет, а не притворяться, что любишь то, что другие признают или считают достойным любви. И для того, чтобы достигнуть этого, художнику главное не надо производить лишнего, говорить, когда не хочется, а уметь молчать и говорить только о том, что не дает ему покоя, о чем он не может не говорить.

Из этих трех основных условий всякого произведения искусства главное — последнее: без него, без любви к предмету, нет произведения искусства.

Пусть предмет произведения будет самый значительный и новый, пусть мастерство будет самое высшее, но не будет истинной любви художника к своему предмету, а будет эта любовь притворная, и произведение не будет произведением искусства. Это будет то, что называют тенденциозным искусством. (Тенденциозность такая может быть не только в нравоучительных, но в лирических, в эпических, в жанровых, в исторических произведениях, во всех произведениях, предмет которых избран художником не по любви к нему, а по рассуждению.)

Но пусть будет, как оно бывает у молодых и непросвещенных художников, ничтожно содержание и плохо мастерство, только бы была искренняя любовь художника к своему предмету, и произведение будет, хотя и не высшего разбора, но будет все-таки произведением искусства.

И потому есть три главные рода художественных произведений: 1) Произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) и произведения, выдающиеся по красоте формы, и 3) произведения, выдающиеся по своей задушевности. Из того, до какой степени достигает произведение искусства совершенства в каждом из этих трех родов, вытекает различие достоинств одних произведений от других. Могут быть произведения 1) в высшей степени значительные, прекрасные и задушевные (это высший род художественных произведений), но могут быть и 2) значительные, прекрасные и не задушевные, могут быть 3) значительные, но не красивые и не задушевные, могут быть 4) незначительные, прекрасные и задушевные и т. д. во всех возможных сочетаниях. Из всех этих родов — два рода особенно рас-

пространены и всегда занимают собою общество и поддерживаются двумя противоположными и всегда спорящими друг с другом теориями искусства. Первый — это род значительных по содержанию, более или менее красивых по форме, но не искренних произведений. Это тот род, который содержанием своим имеет большею частью те интересы, которые в данное время занимают общество, и который потому всегда высоко ценится критиками, лишенными чуткости к главному нерву художественного произведения, к задушевности. Это тот род, который называется тенденциозным.

Второй род, это род ничтожных по содержанию, но красивых по форме и искренних произведений. Это тот род произведений, в котором действуют художники искренние, но не просвещенные и эгоистичные, и который поэтому всегда высоко ценится критиками, имеющими чутье искренности в искусстве, но по непросвещению своему и своей эгоистичности стоящие ниже уровня истинного искусства. Это тот род искусства для искусства, который исповедует то, что, какой бы предмет ни был избран художником, лишь бы были красота формы и искренность, произведение будет совершенно.

И тот и другой род стоят на пределах искусства и составляют не полное проявление его и сами по себе представляют только зародыш искусства. Там, где есть искусство, должны быть и зародыши его, и эти зародыши сами по себе, несмотря на все взаимные осуждения этих двух противоположных теорий: тенденциозной и искусства для искусства, зародыши эти сами по себе не представляют ничего вредного. Вредны не эти зародышевые произведения, а вредны теории, утверждающие, что эти-то произведения, стоящие на пределе искусства, и суть образцы искусства. Теории эти вредны тем, что, восхваляя ложные формы искусства, порождают этим восхвалением бесконечное количество этих убогих произведений искусства, в море которого тонет всё настоящее. Не будь этих ложных теорий, произведения искусства были бы, как они всегда были и есть, редкие, но настоящие, те, в которых соединилась значительность содержания и любовь к предмету художника, те произведения искусства, о которых нет спора, которые все понимают и которые всегда освещают людям тот путь, по которому движется человечество. Не будь ложных теорий, были бы одни такие настоящие произведения.

При этих же ложных теориях всякий человек, усвоивший себе терпением и прохождением курса в специальном заведении известную технику, не ждет того, чтобы в нем выросла потребность художественного произведения, а, как сапожник делает сапоги, всю свою жизнь делает художественные произведения, или, не дожидаясь того, чтобы в душе его возникло важное и новое содержание, которое бы он истинно полюбил, он прочтет журнал, газету, услышит разговор умных людей и берет ходя-

чее в последних книжках содержание, облакает его в художественные формы и старается уверить себя и других, что он очень интересуется тем, что изображает. Это один род фабрикации художественных произведений. Другой род в том, что точно так же, не дожидаясь того, чтобы в нем созрело содержание художественного произведения, научившись технике, человек берет предметом произведения всё то, что ему, известному Ивану Ивановичу, нравится в известное время — лошадка, лесок, гостиная, девушка, игра какаянибудь, и изображает это, воображая, что это будет художественное произведение, потому что он любит это.

Такие произведения могут быть печены как блины и так и пекутся теперешними художниками и, набираясь в огромном количестве, развращают вкус и художников и публики до такой степени, что трудно уже объяснить, что в публике разумеется под словом: произведение искусства.

Но очевидно, что ни то, ни другое не суть произведения искусства, а занятия праздных людей для увеселения еще более праздных, чем они.

Произведением искусства, достойным того уважения, которое приписывается деятельности искусства, всегда останутся только те произведения, значительные по содержанию и задушевные по отношению к ним художника, и такими произведения будут только тогда, когда художник истинно любит значительность в жизни. Холодное отношение к предмету так же, как и ничтожность содержания, одинаково исключают произведения из области истинного искусства.

* № 4 (рук. № 9).

⟨Зло в том, что это громадное количество книг, стихов, драм, опер, комедий (отчего же и не балетов), повестей, романов, картин и всяких музыкальных произведений, появляющихся в наше время, развратило вкус и художников и публики до такой степени, что относительно каждого художественного произведения можно найти в публике и критике прямо противоположные мнения, исходящие от одинаково образованных и воспитанных людей — величайшее восхваление и величайшее осуждение одного и того же произведения: редкий человек уже теперь понимает значение истинного произведения искусства и умеет отличить его от ложного, и редкий человек и даже художник может определить границу между так называемым изящным искусством и ремеслом, забавами и даже развратом. Главное зло в том, что, приписывая значение искусства произведениям, часто ничего не имеющих общего с ним, люди, предаваясь самым праздным и часто безнравственным занятиям, производя и читая книги, глядя картины и производя, слушая пьесы и концерты, воображают, что они делают нечто очень возвышенное.⟩

* № 5 (рук. № 9).

Но что бы ни делали люди, а произведениями искусства, заслуживающими того уважения, которым их всегда окружают, останутся только редкие, но настоящие произведения искусства, — те, которые для художника были откровением новых и значительных тайн жизни, на выражение которых он положил все силы своей души и которые поэтому все люди понимают одинаково, потому что произведения эти одинаково нужны всем людям, освещая им всем тот путь, по которому движется всё человечество.)

* № 6 (рук. № 9).

Такие не вполне совершенные художественные произведения всегда сопутствуют, окружают как бы совершенные художественные произведения *всех веков*. И такие произведения, несмотря на свою *неполноту*, имеют свое достоинство и значение для людей.

Но рядом с этим происходит в наше время еще следующее: при том выгодном положении и по вознаграждению и по общему уважению, которое в сравнении с физическим трудом установилось для людей, производящих всякие предметы так называемого изящного искусства, огромное количество людей набрасывается на занятия этого рода. Среди этих людей бывают истинные художники, встречаются нешолные художники, в слабой степени соединяющие все три необходимые условия искусства, и всегда большое количество людей, понимающих только какое нибудь одно из 3-х условий искусства и совершенно лишенные понимания других двух и потому не понимающих совершенно того, что есть искусство. Эти люди обыкновенно берутся за произведения искусства и или производят огромное количество предметов, имеющих только подобие произведений искусства, или же берутся за очень распространенную в нашем обществе деятельность так называемой художественной «критики».

Это те самые люди, стоящие между мудрыми, не решающимися говорить, и глупыми и невежественными, *не умеющими* говорить, которые, как говорит Паскаль, и *мутят* мир. *Эти-то большей частью* неудавшиеся художники, *неудавшиеся* именно потому, что они *лишены понимания* того, что требуется от искусства, они-то и начинают оценивать искусство и устанавливать правила для него. —

Искусство только потому важно, только потому и занимают им художественные критики и сами от него получают значение, что искусство открывает людям нечто новое, что искусство учит людей видеть, понимать, чувствовать. И вот оказывается, что те самые люди, которые учатся у художников, могут

учить своих учителей о том, как лучше учить их. В сущности же, путаница понятий эта происходит оттого, что люди, не лишенные способности понимать истинное искусство, на основании какого нибудь одного из трех доступного им условий искусства, составляют свои теории искусства, подводят под них тех полу- и третье-художников, которые наполняют мир своими произведениями и постоянно спорят друг с другом о настоящих художественных произведениях, к которым ни одна из мерок их не может быть приложена. Теория эта такая ¹

¹ Фраза не кончена.

О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ И ЧТО НЕ ЕСТЬ ИСКУССТВО, И О ТОМ, КОГДА ИСКУССТВО ЕСТЬ ДЕЛО ВАЖНОЕ И КОГДА ОНО ЕСТЬ ДЕЛО ПУСТОЕ

* № 1 (рук. № 2).

ОБ ИСКУССТВЕ

Происхождение всякого произведения истинной, плодотворной, духовной деятельности человека и в особенности той, которая называется деятельностью художественной,¹ можно представить себе так: человек видит нечто для себя новое и более или менее важное для себя и для людей. Человек указывает другим в простой беседе то, что он видит, и, к удивлению своему, замечает, что то, что так ясно видимо ему, совершенно не видимо другим. Эта особенность, несогласие, разъединение с другими сначала беспокоит его. Он однако старается яснее высказать то, что видит, но оказывается, что люди все-таки не видят того, что он видит. Человека начинает тревожить мысль о том, он ли видит то, чего другие не видят, или другие не видят того, что действительно есть. И он, поверяя сам себя, старается с наибольшей внимательностью и правдивостью выразить то, что он видит, так чтобы в видимости этого не могло уже быть ни для него, ни для других ни малейшего сомнения. И вот является произведение духовной деятельности человека вообще или такое, какое мы называем художественным произведением, которое расширяет кругозор людей, заставляет их видеть то, чего они не видели до его появления. И потому всякое произведение духовной деятельности есть истинно таковое только тогда, когда содержание его ново, когда оно выражено так, что вполне понятно людям, и когда произведение это есть следствие внутренней потребности человека. Достоинство же всякого произведе-

¹ Разделение произведений духовной деятельности человеческой на произведения научные, философские, богословские, проповеднические, художественные и еще другие суть деления, делаемые людьми для удобства наблюдения, но деления эти не существуют в действительности, точно так же, как деления Волги на Тверскую, Нижегородскую, Симбирскую, Саратовскую не будут деления реки Волги, а будут только знаки для удобства нашего понимания.

дения духовной деятельности (я буду впредь говорить об одном искусстве, так как относящееся к искусству относится и ко всем другим родам духовной деятельности человека), достоинство всякого произведения искусства зависит поэтому от того, 1) насколько важно для людей то новое, что видит художник, 2) насколько хорошо, понятно, ясно выражено это содержание, и 3) насколько задушевно отношение художника к своему предмету, т. е. насколько, работая над своим произведением, художник удовлетворяет не временным побуждениям, а своей внутренней потребности.

Для того, чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы содержание было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне ясно и просто, т. е. красиво, и чтобы оно было вполне задушевно, т. е. чтобы побуждение к работе было не в чем либо внешнем, а только во внутренней потребности сделать сомнительное несомненным для самого себя, а потому и для других. Только такие произведения можно считать совершенными. Все же остальные несовершенные произведения сами собой разделяются по трем основным условиям искусства на три главных рода: 1) произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) произведения, выдающиеся по красоте формы и 3) произведения, выдающиеся по своей задушевности. Все эти три рода составляют приближение к совершенному искусству и неизбежны там, где есть искусство. У молодых художников всегда преобладает задушевность при ничтожности содержания и более или менее красивой форме, у старых художников, наоборот, часто важность содержания преобладает над красотой формы и задушевностью, у трудолюбивых, профессиональных большей частью преобладает красота формы. Из того, до какой степени совершенства достигает произведение искусства в каждом из этих трех родов, вытекает и различие по достоинству всех произведений между собою. Могут быть произведения 1) значительные, прекрасные и мало задушевные, могут быть 2) значительные, мало красивые и мало задушевные, могут быть 3) мало значительные, прекрасные и задушевные, могут быть 4) мало значительные, мало красивые, но задушевные, и т. д., во всех сочетаниях и перемещениях. Такие не вполне совершенные произведения всегда сопутствуют, окружают как бы совершенные художественные произведения. И такие произведения, несмотря на свою неполноту, имеют свои достоинства и значение.

Но рядом с этим происходит в наши времена еще и следующее: при том выгодном положении и по вознаграждению и по общему движению, которое в сравнении с физическим трудом установилось для людей, производящих всякие предметы так называемого изящного искусства, огромное количество людей набрасывается на занятия этого рода. Среди этих людей бывают истинные художники, встречаются неполные художники, в сла-

бой степени соединяющие все три необходимые условия искусства, и, как всегда, большое количество людей мало одаренных, лишенных способности понимать значение искусства. Эти-то люди наводняют мир подобиями произведений искусства и вообще духовной деятельности или, не получая желаемого успеха в этой области, берутся за другую, очень распространенную в нашем обществе, межеумочную деятельность, так называемой критики. Это те самые люди, стоящие между мудрыми, не решающимися говорить, и глупыми и невежественными, не умеющими говорить, те люди, которые, как говорит Паскаль, и мутят мир. Эти-то большей частью мнимые и неудавшиеся художники, мнимые и неудавшиеся именно потому, что они лишены понимания того, что требует искусство, они-то начинают оценивать произведение искусства и устанавливать правила для него. Удивительное дело. Эта столь любимая и распространенная в наше время критика! Искусство только потому важно, только потому и занимаются им художественные критики и сами из него получают значение, что искусство учит людей видеть, понимать, чувствовать то, чего они [не] видели, не понимали, не чувствовали, и вот оказывается, что те самые люди, которые учатся у художников, могут учить своих учителей о том, как лучше учить их. В сущности же путаница понятий этих происходит оттого, что люди, лишенные способности понимать истинное искусство, на основании какого нибудь одного из трех условий искусства, доступного им, составляют свои теории и, восхваляя, поощряют тех людей, которые, не понимая так же, как их судьи, того, в чем состоят произведения искусства, пекут их, как блины, и заливают наш мир грязными потоками всяких глупостей и гадостей, называемых предметами искусства. Таких главных теорий три (есть и больше, но всех нельзя перечислить, всех глупостей и суеверий людских). Но три главные теории, на основании 3-х главных условий произведения искусства, следующие: Первая теория признает произведением искусства такое произведение, которое имеет предметом хотя бы и не новое, но важное для всех людей содержание, при чем красота формы и задушевность автора не принимается в расчет. Это та теория, которая требует то, что называется тенденцией. Вторая — признает произведением искусства только такое, которое имеет красоту формы независимо от содержания и задушевности. Эта теория, которая называется искусством для искусства. Третья теория признает, что всё дело в задушевности отношения автора к своему предмету. Она признает, что как бы ничтожно и даже гадко ни было содержание и как бы несовершенна ни была форма, произведение будет хорошо, когда автор задушевно, а потому правдиво относится к тому, что изображает. Это — теория, называемая теорией реализма.

Для настоящего художника вне этих ложных теорий нужно было многое. Нужно было, чтобы то, что он говорит, было ново

и важно, а для того, чтобы художник мог видеть то, что ново и важно, он должен был быть нравственно-просвещенный человек, должен был не жить эгоистической жизнью, а быть участником общей жизни человечества. Для настоящего художника нужно [было] овладеть своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думать о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит. А для того, чтобы достигнуть этого, художник должен был не оглядываться на свою работу, не любоваться ею, не должен был ставить мастерство своею целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею, а должен был только заботиться о ясном, понятном всем выражении своего предмета. Для настоящего художника нужно было выражать только свою внутреннюю потребность, а для этого он должен был, во 1-х, не заниматься многими пустяками, мешающими любить по-настоящему то, что свойственно любить, а во 2-х, любить самому, своим сердцем, а не чужим, не притворяться, что любишь то, что другие признают или считают достойным любви, и для того, чтобы достигнуть этого, ему надо было делать то, что делал Валаам, когда пришли к нему послы, и он уединился, ожидая Бога, чтобы сказать только то, что велит Бог, и не надо было делать того, что сделал тот же Валаам, когда, соблазвившись дарами, пошел к царю, противно повелению Бога, что было ясно даже ослице, на которой он ехал, но не видно было ему, когда корысть и тщеславие ослепили его.

В наше же время ничего этого не нужно. Человеку, желающему заниматься искусством, не нужно ждать того, чтобы в душе его возникло то важное, новое содержание, которое бы он истинно полюбил, а полюбя, облек бы в соответственную содержанию форму. В наше время человек, желающий заниматься искусством, или берет ходячее в данное время и хвалимое умными, по его понятию, людьми содержание и облекает его, как умеет, в то, что называется художественностью формы; или избирает тот предмет, на котором он более всего может выказать техническое мастерство, и со старанием и терпением производит то, что он считает произведением искусства; или, получив случайное известное впечатление, берет то, что произвело это впечатление, предметом произведения, воображая, что это будет художественное произведение, потому что на него оно случайно произвело впечатление. И вот является бесчисленное множество так называемых художественных произведений, которые могут быть исполняемы, как всякая ремесленная работа, без малейшей остановки; ходячие, модные мысли всегда есть в обществе, всегда с терпением можно научиться всякому мастерству и всегда всякому чтонибудь да кажется интересным. Разъединив условия, которые должны быть соединены в истинном искусстве, люди наделали столько произведений мнимого искусства, что и публика, и критики, и сами мнимые художники потеряли

совершенно всякое, какое бы то ни было, определение того, что они сами считают искусством.

Наш мир загроможден произведениями, называемыми произведениями искусства; и нет того, так называемого художественного произведения, о котором не было бы двух противоположных мнений у людей одинаково образованных и одинаково компетентных. И нет ни у кого никакого критерия, которым бы можно было определить, чем эти так называемые произведения искусства отличаются от ремесленного произведения, от дела украшения, приятности и даже разврата.

* № 2 (рук. №№ 6 и 5).

1) В нашем мире придается огромное значение занятиям искусством: книги, театры, концерты, выставки, школы, консерватории, академии, памятники и юбилеи поэтам и художникам, и огромные затраты денег, т. е. труда ремесленников рабочих, на произведения предметов искусства. —

2) Значение, которое придается искусству, объясняется обыкновенно тем, что искусство приносит людям великое, хотя и невидимое благо, облагораживая их и делая их лучше.

3) Объяснение это, кажущееся вполне достаточным как для людей, принимающих участие в производстве предметов искусства, так и для тех, которые пользуются предметами искусства, но для $\frac{9}{10}$ людей, народа, не принимающих участия ни в производстве этих предметов, ни в пользовании ими, объяснение это представляется сомнительным. Занятие искусством представляется народу ничем иным, как праздным увеселением богатых людей. Еще более сомнительным представляется это объяснение для образованных людей, критически беспристрастно рассматривающих предметы искусства и суждения о них ¹. Этим людям не может не бросаться в глаза огромное количество предметов так называемого искусства, очевидно не могущих иметь никакого облагораживающего влияния на людей, а прямо безразличных, как всякие ничтожные и бессодержательные повести, стихи, пьесы, водевили, картины, оперы и т. п. и кроме того еще предметы так называемого искусства, могущие иметь только прямо обратное облагораживанию влияние, как развратные литературные, живописные и даже музыкальные произведения: чувственные музыкальные ² пьесы [*1 неразобр.*] (образы), балеты (и порнографические произведения).

¹ *Зачеркнуто:* Нет того произведения искусства, которое бы одинаково образованными и компетентными критиками не признавалось бы одними прекрасным, другими никуда не годным произведением искусства. (Я не говорю здесь об классическом единогласии учебников. В учебниках везде будут воздаваться одинаковые похвалы Гомеру, Данту, Шекспиру, Рафаелю, Бетховену. Но серьезное и искреннее мнение самых образованных судей будет большею частью (противуречивое) полное разногласие.)

² *В подлиннике:* мызык[альные]

4) И потому вопрос о том, приносит ли искусство действительно благо человечеству, облагораживая и улучшая его, или это есть только оправдание того несоразмерного значения, которое придается праздной забаве богатых людей? — есть вопрос одинаково важный как для народных масс, не получающих никаких выгод от искусства, а отдающих ему большую долю своего труда, производя всю вещественную сторону искусства, так и для самих художников, к которым принадлежу и я, посвятивших или желающих посвятить искусству свою жизнь, которым необходимо, чтобы отдать свою жизнь этому делу, знать верно: занятие этим делом, есть ли служение благу человечества или его праздной безнравственной забаве?

4) Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо ответить прежде на вопрос, может ли искусство по существу своему приносить людям благо, облагораживая их души и улучшая их? А для этого нужно ответить прежде на вопрос, что есть произведение искусства и как оно появляется?

5) Происхождение всякого не только художественного произведения, но всякого истинного произведения духовной деятельности человека можно представить себе так: человек видит, чувствует, понимает нечто совершенно для себя новое, — такое, о чем он никогда ни от кого не слышал. Это нечто новое поражает его, и он указывает на него и другим людям. Но другие люди сначала не видят, не чувствуют и не понимают того, на что он указывает им. Эта особенность сначала беспокоит его, и, заверяя себя, человек старается новым людям с новых сторон указать то, что он видит, чувствует и понимает, но старания его остаются без успеха. Ясно понятное для него остается всё столько же непонятным для других. И человеку представляется вопрос, он ли видит, чувствует и понимает то, чего нет, или другие не видят, не чувствуют, не понимают того, что действительно есть. И, чтобы разрешить это сомнение, человек с наивозможнейшим усердием старается сам для себя уяснить это нечто так, чтобы в действительности не могло уже быть для него самого ни малейшего сомнения. И вот это-то уяснение для самого себя того, что видит, чувствует и понимает только один человек, и есть то, что называют духовным творчеством. Невидимое, неосязаемое, непонимаемое прежде, доведенное до такой степени ясности, доступно людям и есть вообще истинное произведение духовной деятельности и в частности — произведение искусства.

6) Новое неосязаемое, непонимаемое прежде становится доступным людям, становится общим достоянием всех людей; в этом сущность духовной деятельности вообще, а в частности искусства. Но для того, чтобы эта духовная деятельность вообще и искусство в особенности имело то значение, которое ему придают люди, необходимо, чтобы оно еще приносило благо людям, потому что очевидно, что новому злу, новому соблазну, ввергающему в зло людей, не может быть придано значения, придава-

емого искусству, как чему-то приносящему благо человечеству. В этом делании доступным, понятным и заметным людям того, что прежде было недоступно им, в расширении их кругозора, в увеличении духовного богатства, капитала человечества и состоит это благо, которое приносит людям искусство, если только оно новое.

Произведение искусства по этому определению может быть признано только такое, в котором заключается раскрытие чего либо нового, доселе неизвестного людям. Произведение искусства будет заключать в себе всегда нечто новое, но раскрытие чего либо нового не будет всегда произведением искусства. Для того, чтобы произведение было произведением искусства, нужно: 1) чтобы то новое, составляющее содержание произведения, было бы важно для людей, 2) чтобы выражено было это содержание так ясно, чтобы люди могли понять его и 3) чтобы побуждения к работе автора над своим произведением была внутренняя потребность, а не внешние побуждения. А потому не будет произведением искусства всякое такое, в котором не раскрывается ничего нового, и не будет таковым такое, которое имеет содержанием нечто совершенно ничтожное и потому невозможное для людей, как бы понятно оно ни было выражено, и хотя бы автор работал над своим предметом из искреннего внутреннего побуждения; ни то, которое выражено так, что оно непонятно людям, как бы важно ни было для всех людей его содержание и как бы искренно ни было отношение к нему автора; ни то, которое работано автором не для внутренней потребности, а для внешних целей, как бы важно ни было содержание и как бы понятно оно ни было выражено. Произведением искусства будет такое, которое раскрывает нечто новое и вместе с тем в известной степени удовлетворяет трем условиям: содержания, формы и искренности. И вот тут является затруднение, как определить ту низшую степень содержания, красоты и искренности, при которой произведение может быть признаваемо произведением искусства. Затруднение происходит оттого, что в каждом произведении произведением искусства будет только такое, в котором соединены все три условия. Совершенным будет такое, в котором содержание важно и значительно для всех людей и потому нравственно, выражение вполне ясно, понятно всем людям и потому красиво и отношение вполне искренно, задушевно и потому вполне правдиво. Несовершенным, но все-таки произведением искусства будет такое, в котором проявляются все три условия, хотя бы и в неравной степени. Не будет произведением искусства только такое, в котором или содержание совершенно ничтожно и не нужно людям, или выражение совершенно непонятно, или отношение автора к произведению совершенно неискренно.

По той степени совершенства, которой достигает произведение в том или другом или третьем отношении, и различаются

в своих достоинствах все истинные произведения искусства. Иногда преобладает одно, иногда другое, иногда третье. Так, у молодых художников большей частью (всегда) преобладает задушевность при ничтожности содержания и более или менее красивой форме. У старых художников, наоборот, часто значительность содержания преобладает над красотой формы и задушевностью. У трудолюбивых художников преобладает над содержанием и задушевностью красота формы.

Все произведения искусства могут быть оцениваемы по преобладанию в них того, другого или третьего достоинства, и все могут быть подразделены на: 1) содержательные, прекрасные, но мало задушевные; на 2) содержательные, мало красивые и мало задушевные; могут быть 3) мало содержательные, прекрасные и задушевные; могут быть 4) мало содержательные, мало красивые, но задушевные и т. д., во всех возможных сочетаниях и перемещениях.

Все произведения искусства да и вообще духовной деятельности человека могут быть оцениваемы только на основании этих трех основных условий и так и оценивались и оцениваются людьми. Различие в оценке происходило и происходит от высоты требований, в данное время и известными людьми предъявляемых искусству по отношению каждого из трех условий. Так например, в древности требования содержательности были гораздо выше и требования ясности и правдивости — гораздо ниже, чем они стали впоследствии и особенно в наше время; требования красоты стали больше в средние века, но зато понизились требования содержательности и искренности; и в наше время стали гораздо большими требования искренности и правдивости, но зато понизилось требование красоты и в особенности содержания.

И оценка эта всегда правильна, когда принимают во внимание все три условия, и всегда неправильна, когда произведение оценивается не на основании всех трех условий, а только одного из них. А между тем такая-то оценка произведения искусства, на основании только одного из трех условий, есть особенно распространенное в наше время заблуждение, понижающее общий уровень требований от искусства — то, что есть только подобие его и путающее понятие и критиков, и публики, и художников о том, что есть истинное искусство, и где предел его, — та черта, которая отделяет его от ремесленного и ничтожного произведения. Путаница эта происходит оттого, что люди, те, которые не в состоянии вполне понимать значение произведений искусства, судят о них с одной стороны, видят в них (смотря по своему характеру и воспитанию) одну, другую или третью только сторону и воображают, представляют себе, что в этой-то видимой им стороне, и в значении искусства на основании этой одной стороны, одного условия искусства, определяют всё искусство. Одни видят только значитель-

ность содержания, другие красоту формы, третьи задушевность и потому правдивость, и смотря по тому, что видят, определяют и свойство самого искусства. Таково большинство людей, и как представители большинства являются составители эстетических теорий, удовлетворяющих понятиям и требованиям этого большинства. Все эти теории основаны на непонимании всего значения искусства и неразделимости [?] трех основных условий истинного искусства.

Таких ложных теорий главных три, по числу главных условий искусства, разъединенных между собой. Первая теория признает произведением искусства такое произведение, которое имеет предмет хотя бы и не новое, но важное и для всех людей нравственное содержание, независимо от красоты и задушевности. Это та теория, которая противниками ее называется тенденциозностью. Вторая признает произведением искусства только такое, которое имеет красоту формы независимо от новизны и важности содержания и задушевности. Эта теория называется теорией искусства для искусства. Третья теория признает произведением искусства только такое, в котором автор задушевно относился к своему предмету и потому правдиво. Эта теория признает, что как бы ничтожно ни было содержание при более или менее красивой форме, произведение будет хорошо, когда автор задушевно и потому правдиво относится к тому, что изображает. Это теория, называемая теорией реализма.

Все эти теории забывают одно главное, — что ни значительность, ни красота, ни правдивость не составляют условий произведения искусства — основное условие произведения есть сознание художника чего-то нового, важного. И потому для настоящего художника как всегда было, так и будет нужно, чтобы он мог видеть нечто совсем новое, а для того, чтобы художник мог видеть то новое, ему нужно смотреть и думать, не занимаясь в жизни пустяками, которые мешают внимательно вглядываться и вдумываться в явления жизни. Для того же, чтобы, во-первых, то новое, что он видит, было важно для людей, он должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества. Как скоро же он видит это новое и важное, уже он найдет ту форму, которой выразит это, и будет та задушевность, которая составляет необходимое условие художественного произведения. Нужно, чтобы он мог выразить новое содержание так, чтобы все поняли его. Для этого нужно так овладеть своим мастерством, чтобы, работая, так же мало думать о нем, как ходящий человек думает о правилах механики. В-третьих, чтобы работать над своим предметом не для внешних целей, а для того, чтобы удовлетворить внутреннему требованию, нужно художнику стать выше корыстных и тщеславных целей.

И для того, чтобы достигнуть всего этого, художнику надо делать то, что делал Валаам, когда к нему пришли послы, и он уединился, ожидая Бога, чтобы сказать только то, что велит

Бог; — и не надо делать того, что сделал тот же Валаам, когда, соблазнившись дарами, поехал к царю, противно повелению Бога, что было ясно даже ослице, на которой он ехал, но не видно было ему, когда корысть и тщеславие ослепили его.

Люди нашего времени как будто сказали себе: «произведения искусства хороши и полезны, надо, стало быть, сделать, чтобы их было побольше». Действительно, очень хорошо было бы, если бы их было больше, но горе в том, что можно делать по заказу только те произведения, которые, вследствие отсутствия в них всех трех условий искусства, понижены до ремесла. Настоящее же художественное произведение нельзя делать по заказу, потому что истинное произведение искусства есть откровение нового познания жизни, которое по непостижимым для нас законам совершается в душе художника и своим выражением освещает тот путь, по которому идет человечество.

ОБ ИСКУССТВЕ

* № 1 (рук. № 3).

1) Искусству приписывается в жизни нашего мира огромное значение.

2) Значение это ничем не объясняется. Предполагается, что это всем известно и не требует доказательств.

3) Между тем большинство так называемых произведений искусства, очевидно, не только не полезны, но очень часто прямо вредны людям.

4) И потому необходимо уяснить те основания, на которых зиждется значительность, приписываемая искусству, (необходимо отделить истинное искусство от ложного).

⟨5) Для этого же, чтобы отделить истинное искусство от ложного, нужно ответить на вопрос, в чем состоит то духовное благо человечества, увеличение которого производится истинным искусством.⟩

5) ⟨Основания, на которых объясняется значение искусства.⟩
Искусству и ¹

* № 2 (рук. № 3).

Стоит только задать себе вопрос о том, хорошо ли всё то, что так охотно поощряется и принимается в нашем кругу под знаменем искусства, чтобы ясно увидеть, как много в каждой области под именем искусства производится и воспринимается и пустого, и часто вовсе дурного. Романы большинство таковы, что не только отец не советует дочерям читать их, но взрослому сыну советует лучше не трогать, чтобы не загрязнить воображение. Оперы, не говоря об оперетках, исполнены неприличностей и чувственности. Большинство музыки такое. Балет поощряется даже правительством, как нечто серьезное, — суть только поощрение полового разврата. Понятие о том, что такое именно искусство, до такой степени расширено, что под искусство подводится уже всё, что хотите. Парикмахер называет

¹ Рукопись на этом обрывается.

себя *artiste en cheveux*. Ренан серьезно говорит, что туалет женщины это *le grand art*. Если так, то портной, повар, не говоря уже о столяре и обойщике, с таким же правом должны быть признаны художниками, служащими искусству. Но этого нет. Черта, которой общественное мнение отделяет искусство от ремесла, иногда захватывает балет, оперетку, но оставляет вне области искусства повара и портного. Почему? Если делать па обнаженными ногами есть искусство, то наряжать женщину и делать соусы или духи тоже искусство. Очевидно, в нашем обществе мы склонны отдалять ту черту, которая отделяет искусство от ремесла и захватывает в область искусства всё то, что доставляет наслаждение.

* № 3 (рук. № 3).

И потому произведением искусства будет только то, которое, во 1-х, своим содержанием имеет нечто доселе неизвестное, но нужное людям; которое, во 2-х, открывает это так понятно, что становится доступным людям; и которое, в 3-х, выражает потребность разъяснения внутреннего сомнения самого автора.

Произведение, в котором присутствуют хотя бы и в малой степени все три условия, будет произведением искусства. Произведение, в котором отсутствует хотя одно из них, не есть произведение искусства.

Но, скажут на это, каждое произведение содержит чтонибудь нужное людям, всякое можно понять отчасти, и во всяком произведении автор относится с известной долей искренности. Где предел нужности содержания, понятности выражения и искренности отношения? Ответ на этот вопрос дает нам ясное представление другого высшего предела, того, до которого может достигнуть искусство противоположное высшему пределу и представляется тот низший предел, отделяющий из области искусства всё то, что не может быть причислено к искусству. Высший предел содержания есть такое, которое нужно всегда всем людям. То же, что всегда нужно всем людям, это доброе или нравственное¹. Низшим пределом содержания, следовательно, будет такое, которое не нужно людям, содержание недоброе и безнравственное. Высшим пределом выражения будет такое, которое понятно всегда всем людям. То же, что всегда понятно всем людям, это то, что не имеет в себе ничего темного, лишнего, неопределенного, а то, что ясно, кратко и

¹ *Зачеркнуто*: Полстолетия тому назад к слову «доброе» или нравственное не нужно было объяснений; в наше же время из 10 образованных людей 9 при слове доброе или нравственное с победоносным видом спрашивают: а что такое доброе или нравственное? предполагая, что это слово выражает нечто условное, неподлежащее определению. И потому должен ответить на предполагаемый вопрос: доброе или нравственное есть то, что соединяет людей не насилем, а любовью; злое и безнравственное есть то, что разъединяет их.

определенно, то, что называется прекрасным. Низший предел выражения, следовательно, будет такое выражение, которое темно, растянуто и неопределенно, т. е. безобразно. Высший предел по отношению художника к своему предмету будет такое, которое возбуждает в душе всех людей впечатление действительности того, что изображается, — действительности не того, что бывает, а того, что происходило во время творчества в душе художника. Впечатление же действительности производит только правда, и потому высшее отношение автора к предмету есть истинное. Низший предел, следовательно, будет такой, в котором отношение автора к предмету не действительно и потому лживое. — Все произведения искусства находятся между этими двумя пределами.

НАУКА И ИСКУССТВО

* № 1 (рук. № 1).

1

И[ауки] и и[скусства] пользуются почетом. Памятники, юбилеи, вознаграждение. Конкуренция. — Ученые и художники и люди богатые считают, что так и должно быть, верят.

2

Но само дело вводит в сомнение: споры, отрицания друг друга, очевидная тщета, даже вред.

3

Очевидно, что так как выгодно и почетно, то много подделок. Надо отделить настоящее от ложного. На каком основании? Принимаемое основание: определения науки и искусства.

4

Недостаточно, можно всё подвести. А так как выгодно, то нет пределов. Но говорят: ничего, все-таки всё делается на пользу. Возражение против этого. Нельзя жертвовать несомненным для сомнительного.

5

Противоречия безобраз[ны?], и естественно мне, что если нельзя отобрать, то лучше всё к чорту, чем давать тому, что делается, то первенствующее место. Оно оправдывает всякое насилие и мерзость. Так и отрицают. Отрицают не науку и искусство, а то, что неправильно признается такими.

6

Но отрицание неправильно. Что же и[аука] и и[скусство] и в чем важность их? — И[аука] и и[скусство] передача знаний всех, двоякая.

7

Но почему один разряд выделяется? — Выделяется всякое движение вперед по указанному пути. Путь указывает миро-созерцание.

Так всегда было. Примеры. У нас же считается, во-первых, и не движение вперед, а повторение, только в условиях научных и художественных, и движение без всякого пути.

Нелепость этого. Примеры.

Что есть произвед[ение] науки и искусства в наше время? Есть то, что тем или другим способом вводит в сознание людей то, что им всем нужно знать, что подвигает людей на пути, указанном миросозерцанием = верою.

В чем наше миросозерцание — вера — движение к единению людей. — Примеры.

Достоинство быть предметом науки и искусства только то, что достигает этой цели. Примеры: теория чисел, Дарвинизм, шахматные задачи. Большая или меньшая важность определяется большим или меньшим достижением цели единения.

* № 2 (рук. № 2).

О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

1) Завятия наук[ами] и искусств[ами] — самая уважаемая деятельность нашего времени. Всегда высокое вознаграждение, освобождающее от физической черной работы. Почет, памятки, юбилей.

Правительство заискивает, — и богатые люди реабилитируются, жертвуя для наук и искусств. Молодежь стремится к этой деятельности. (Выписки Ренана и других.)

2) В числе занятий, считающихся хотя теми, которые им предаются, науками и искусствами, есть много таких, которые, казалось бы, не заслуживают ни такого вознаграждения, ни того, если не почета, то преимущества перед другими деятельностями, которыми они пользуются.¹

Есть много занятий праздных, пустых и даже вредных, которые считаются занятиями наук и искусств. Таковы праздные и пустые занятия сотнями наук, приложения к жизни которых не только не известны, но даже и не могут быть предвидены,²

¹ Этот абзац отмечен на полях чертой с пометой: про[опустить].

² Зачеркнуто: как например, бриология — наука о мхах, теория чисел, геральдика и мн. др.

занятия прямо вредные военными науками и всем, что принадлежит к ним, и богословием и многие другие занятия.

Необходимо разобраться в этом, найти такое ясное, простое определение, по которому люди могли бы отличать истинную науку и искусство от неистинных, приложить к самой науке и искусству ту самую критику, которую наука нашего времени выставляет особенным свойством истинной науки и науки нашего времени. Задать себе вопрос: что есть наука и что есть искусство истинные, а что подделка под них, подражание им. И это тем более необходимо в наше время, потому что огромное количество труда тратится на дело так называемых наук и искусств. Что как большая часть этой страшной работы тратится не только непроизводительно, но еще вредно.

* № 3 (рук. № 3).

26 Ок. 89. Я. [П.]

Представьте себе человека совсем другой, не европейской среды, китайца, японца, индейца или, еще лучше, Поля из Paul и Virginie,¹ который бы объездил Францию, Англию, Швецию, Голландию, Германию, Россию, Америку, побывал бы и в деревнях и в больших городах, имел бы доступ к правительственным и антиправительственным людям, духовенству, к ученым, писателям и художникам, и по всему тому, что он видел и слышал, хотел бы составить себе понятие о главных интересах жизни цивилизованных обществ нашего времени. Человек этот увидал бы, во-первых, то, что все люди этих обществ прежде всего делятся на два резко различающихся между собою класса: одних людей, большинства, работающих руками целые дни от 8 до 12 часов в сутки, и других, меньшинства, не работающих руками, а занимающихся различными другими делами, не требующими мускульного напряжения, и занимающихся этими делами гораздо меньшее число часов, или иначе, коротко сказать, нашел бы большинство, работающее тяжелую и неприятную, а меньшинство, работающее легкую и приятную работу. (Часто повторяющиеся утверждения работающих легкую и приятную работу о том, что их работа труднее той, не изменили бы его вывода, потому что он видел бы, что всё огромное большинство тяжело работающих постоянно стремится стать в положение легко работающих, а не обратно.)

* № 4 (рук. № 4).

6 Ноября 89.

Для того, чтобы признать известные знания важными, недостаточно назвать эти знания наукой, а необходимо показать, что знания эти, называемые наукой, действительно важны, т. е. нужны для блага человечества. Точно так же для того,

¹ Зачеркнуто: Bernar. St. Pièr'a

чтобы признать известные занятия важными, недостаточно назвать эти занятия ¹ искусством, а необходимо показать, что занятия эти, называемые искусством, действительно важны, т. е. нужны для блага человечества.

Положения эти так просты и ясны, что, казалось бы, не могут вызвать ни возражения, ни несогласия. И действительно, возражений эти положения, высказанные мною неоднократно последнее время, не вызвали никаких, несогласие же вызывают они полнейшее. Не только несогласие, но возмущение ² и выражение того, что против таких нелепостей, дикостей не стоит и спорить, и возражать. Обыкновенно предполагается совсем не то, что сказано, а совершенно произвольный дальнейший вывод, на который и направляют нападение. «Да это проповедь непосредственности диких. Отрицание наук и искусств. Возвращение к первобытному состоянию» и т. п., говорят обыкновенно, не замечая вовсе того, что желание определения того, в чем состоит важность для людей науки и искусства не только не есть отрицание науки и искусства, но есть желание утверждения прав того и другого. Это нечто в роде того, как обижался бы ³ уполномоченный на то, что люди, желающие вести с ним дело, почтительнейше попросили бы его показать им свои полномочия, так как появилось несколько таких же уполномоченных и отрицающих друг друга и ведущих себя так, как несвойственно вести себя уполномоченному. Отвечать высокомерным молчанием нельзя, и сердиться и беспокоиться незачем, а надо спокойно представить свои полномочия. Может быть, прежде можно было обходиться без этого, но как скоро возникло сомнение, уже этого нельзя, и надо исполнить это требование, «s'executer», как говорят французы. Это необходимо сделать в наше время служителям науки и искусства, если они только хотят выделить себя и свою деятельность из всякой другой деятельности. Это необходимо сделать, потому что, во-первых, слишком много появилось в наше время деятельностей очевидно ничтожных, ни к чему не ведущих, составляющих только праздную игру ума и вместе с тем претендующих на звание науки или искусства; во-вторых, потому что среди этих деятельностей являются прямо вредные деятельности, тоже претендующие на звание науки и искусства; в-третьих, потому что служители науки и искусства, постоянно враждуют между собой, на основании науки и искусства отрицают друг друга. Слишком часто и очевидно это проявляется, чтобы не явилась необходимость проверить и утвердить права истинной науки и искусства.

¹ *Зачеркнуто*: постройками, леплением фигур, рисованием, писанием картин и воспроизведением звуков разными инструментами и описанием разных событий, игрием на театрах и плясанием и разговариванием под музыку.

² *Зач.*: оскорбление

³ *Зач.*: новый посол или

Представим себе человека, совершенно свободного от всяких предвзятых идей¹ и пристрастий, наблюдающего в нашем — я разумею всё европейское и американское — обществе проявления наук и искусств. Что бы представилось ему?² Он увидал бы огромное количество университетов, ученых академий, музеев, библиотек и академий художеств и консерваторий, драматических и балетных училищ, в которых люди обучаются и занимаются, приписывая величайшую важность тем предметам, которыми они занимаются, самым разнообразным предметам, начиная от теологии и сочинения поэм до науки о микро-организмах и балетного искусства. Наблюдающий беспристрастный человек не мог бы не заметить в числе всех этих наук и искусств некоторые такие, важность которых для человечества и потому значение их представляется по меньшей мере сомнительным. Наблюдающий человек заметил бы в области наук такие, как воображаемая геометрия, исследование туманных пятен, теории происхождения мира, и не мог бы понять, почему всем этим занятиям, кажущимся для него пустой игрой ума, приписывается такое особенное значение. Таких же сомнительных занятий встретит много наблюдающий человек и в области искусства, как например, писание стихов, рисование картин, разыгрывание музыкальных пьес, игра на театре и плясание танцев и т. п. Наблюдающего человека неизбежно поразило бы несоответствие ничтожества этих занятий и важности, которая им приписывается. Поразила бы его бесполезность этих предметов и то огромное уважение, которым пользуются люди, занимающиеся этими предметами.

Наблюдающий человек был бы в недоумении, как согласить то уважение, которым пользуются в обществе люди, преподающие и оканчивающие курсы в университетских факультетах и заседающие в академиях, с бесполезностью тех предметов, которые изучаются во многих факультетах и академиях, как например, теология, юриспруденция, воображаемая геометрия и т. п. Но мало этого, наблюдающий человек неизбежно заметил бы среди наук и искусств такие, которые не только безразличны и бесполезны, но прямо дурны и вредны. Наблюдатель увидал бы науку о наследственности, уничтожающую понятие нравственности, увидал бы науку о Боге, о гипнотизме, о спиритизме, о тактике и баллистике и увидал бы, что есть науки,

¹ *Зачеркнуто*: от предпочтения классицизма перед реализмом, идеализма перед материализмом, религиозности перед атеизмом и т. д. представим себе такого свободного от всяких

² *Зач.*: Ему представлялось бы, во 1-х, то, что весьма много разных наук и искусств изучается и преподается в основанных для того общественных и правительственных учреждениях, и что все эти науки, начиная от теологии и метафизики до воображаемой геометрии (эмбриологии) и баллистики (науки о том, как летают пушечные ядра), и все искусства от (пшитики) стихотворства до хореографии считаются чрезвычайно важными и нужными деятельностями теми, которые ими заняты.

столь же уважаемые своими адептами, как и другие, но науки несомненно вредные. То же самое он увидал бы и в области искусства: он увидал бы, что есть искусство поэзии, служащее восхвалению прямо зла — герои войны, убийства или похоти — увидал бы такие же произведения и пластического и музыкального искусств, увидал бы прямо развратный балет, признаваемый однако своими адептами искусством и искусством, столь нужным, что правительство тратит на поддержание его миллионы.

Еще в большее недоумение вводило бы его то уважение, которым пользуются¹ известные занятия, на его глаза, глаза беспристрастного человека, дающие людям не благо, а самое легкомысленное развлечение. Наблюдающий человек никак не сумел бы объяснить себе, почему писание стихов, повестей и романов, симфоний и опер, рисование картин и танцевание балетов, не могущих служить ничему иному, как только развлечению, считается в нашем обществе таким важным, возвышенным и требующим высокого вознаграждения занятием, что десятки, если не сотни тысяч людей, бросая всякое другое дело, предаются этим занятиям, что людей, занимавшихся этими делами, всячески чествуют и после смерти ставят памятники, и правительство считает нужным обеспечивать их благосостояние, назначая таким людям — писателям, живописцам, музыкантам и танцоркам — пенсии.

* № 5 (рук. № 5).

25 Н. 89. Я. П.

I

Люди, с детства лишённые общения с людьми, делаются подобны не только диким, но зверям. Таков был Гаспар Гаузер² и многие другие, и таков неизбежно будет всякий человек, которому не будет передано того, что знали прежние и, получив их знания от прежних, знают теперешние люди.

Всё, что знает каждый из нас, начиная от знания счета и названия предметов до самых сложных знаний ведь есть ничто иное, как накопление знаний, передававшихся от поколения к поколениям и дошедших до нас. Если кто из людей и приобрел

¹ *Зачеркнуто*: люди искусства, хорошо в стихах или прозе описывающие свои чувства или природы, или выдуманные истории

² *Зач.*: и многие дети, заключенные в одиночных тюрьмах с детства. *Далее отчеркнут на полях целый абзац, очевидно предполагавшийся к исключению как не связанный с основной мыслью и по недосмотру не зачеркнутый*: Это самое я и попытаюсь сделать, прося моих читателей сделать мне честь поверить, что если мое рассуждение не сходится с теми рассуждениями, которые известны читателю, то это не потому, что эти рассуждения неизвестны мне, (но потому, что я считаю эти рассуждения неосновательными, что я попытаюсь доказать не оспариванием чужих рассуждений, но ясным, простым и точным изложением самого дела).

знания сам, т. е. увеличил запас знаний человечества, то доля эта самая крошечная, и отношение к тому, что ему передано, — как 1 к миллионам (хочется сказать, как 1 к бесконечности). Всё кажущееся нам в сравнении с состоянием Гаспара Гаузера огромное количество наших знаний есть плод передачи тех бесконечно малых приобретений отдельных лиц (тех дифференциалов), которые в продолжение тысяч веков и поколений увеличивали общий запас передававшихся от людей к людям знаний.

Мало этого, — всё, чем мы живем, всё, что нас радует, всё, чем мы гордимся, всё, начиная от первобытного шалаша и лопаты до железной дороги, оперы и Эйфелевой башни, есть ничто иное, как последствие передачи знаний. Самое сложное произведение, как Эйфелева башня, есть ничто иное, как переданные поколению от поколения знания того, как выкопать, сварить, закалить, обделать железо в полосы, гайки, винты и т. п. Тоже и с каждым человеческим произведением. Всё, чем отличается человек от животного и жизнь человеческая от жизни животных, есть результат передачи знаний.¹ Не будь у человека свойства усвоения и передачи знаний, не было бы человека и человеческой жизни. Две деятельности эти составляют известные, выделяемые из всех других, знания, передаваемые от людей людям. Какие же это знания? Я впредь буду говорить об одной передаче знаний, не упоминая об усвоении их, так как одно само собой подразумевает другое.

(II)

{Знаний, передаваемых от одних людей другим, начиная от знания, как добывать огонь и делать топор до знания движения небесных тел и исполнения Вагнеровских опер, — знаний, передаваемых от людей людям, если не бесчисленное, то огромное количество.

И вот сижу в комнате и пишу: в руке у меня перо стальное, под пером бумага, пишу я чернилами, и пишу на столе, стол

¹ *Зачеркнуто*: Человек, можно сказать, есть существо, одаренное свойством передачи знаний. Человеку свойственно и приобретать знания предшествующих поколений и стремиться к передаче другим приобретенных знаний от других или собственным опытом и усилием. Человек, ребенок и взрослый, хочет узнать, узнав же, непременно хочет передать другим, и для того, чтобы выказать себя, и для того, чтобы проверить свое знание. Человек, можно сказать, есть существо, имеющее способность усвоения чужих и передачи своих знаний.

В этой-то области усвоения и передачи знаний и находятся те два понятия о деятельности людской, которую мы называем наукой и искусством.

В чем же состоят эти две деятельности?

Две деятельности эти включены в усвоение и передачу знаний, но, очевидно, не покрывают собою всех знаний, которые передаются человечеством от поколения к поколению.

покрыт сукном, на столе книги и пресспапье, изображающий орла. Перо, бумага, чернила, сукно, стол суть результаты переданных от людей к людям знаний. Составляют ли эти знания — делать перья стальные, сукно, бумагу, стол — деятельность науки и искусства? Нет. По понятиям, приписываемым всеми науке и искусству (я говорю об изящном искусстве), знания эти не составляют предметов науки и искусства. Но книга (книга эта — биография исторического лица) и изображение из меди орла, распустившего крылья, которые суть тоже последствия передачи знаний, составляют ли предмет науки и искусства? По существующим понятиям о науке и искусстве — да. Биографии есть предмет науки истории, орел есть предмет искусства ваяния. Есть, стало быть, деятельности, передача, знания которых выделяются из всех других и разделяются между собой на две различные деятельности: науки и искусства. Какие же это деятельности?

Определить эти деятельности и ответить, какие деятельности считаются научными и художественными, нет никакой возможности, потому что, как только начнешь определять по общему мнению, то сейчас же столкнешься с самыми разнообразными и часто противуречивыми определениями людей, одинаково компетентных, того, что должно и не должно считать научной и художественной деятельностью. Тут-то сталкиваешься именно с тою неясностью и неопределенностью понятий науки и искусства, которые существуют в наше время в нашем обществе, — те самые неясность и неопределенность, которые и вызвали это исследование.¹

Все знания эти по свойству человеческой природы всегда передаются от людей людям, от знающих незнающим, от взрослых детям, от одних поколений другим. Всякий человек, познавший что либо от других людей или дошедший до нового знания своим трудом, всегда стремится передать это знание другим, — либо затем, чтобы поверить на понимании других справедливость своего знания, либо затем, чтобы иметь понимающего сотрудника в своей работе, либо затем, чтобы получить вознаграждение за свое обучение, либо из бескорыстного желания передать людям новое полезное им знание. Так или иначе знания людские от простейших до сложнейших всегда передаются от людей людям. (И только в самых редких случаях, относящихся, как 1 к миллионам, бывает то, что знания, бывшие у людей, утрачиваются.)

Знаний, передаваемых от людей людям, если не бесчисленное, то огромное количество — знаний и по содержанию, и по

¹ В подлиннике этот и предшествующий абзацы обведены на полях чертой с пометой: пр[опустить]. Далее начата фраза: В самом деле и не кончена. В конце второго абзаца на полях сделаны пометы: Разум, суждения. Отсутствие теории. Но выделение и приписывание уважения. Попытаемся определять сначала, что должно бы быть и что было.

способу передачи самых разнообразных. Передаются знания об именах, отвлеченных отношениях, предметах, о том, как добывать, потребности, украшения жизни, о том, как веселиться, молиться, играть, — передаются все эти знания или способом рассуждения, или способом показывания, вызывания подражания. Большинство, огромное большинство этих знаний передается бессознательно, т. е. люди не думают об этой передаче, не называют ее особым именем и не приписывают ей никакой особой важности. Так передаются и самые важные, и самые ничтожные вещи, как например, искусство говорить, ходить, работать всевозможные работы земледельческие и ремесленные, искусство петь, плясать, плавать, обращаться с животными и многое другое.

Что же значат те особенные знания, которые выделяются из всех других и передача которых, разделяясь по способу передачи на два отдела, называются особо наукой и искусством? Какие это знания? В чем состоит разделение того и другого? И какие признаки, выделяющие эти особенные знания от всех других? Особенности знания эти разделяются по способу передачи на два главные отдела: науку и искусство. Первым отделом называются все те знания, [которые] передаются логическими рассуждениями, описаниями, перечислениями и толкованиями. Так передаваемые знания называются наукой. Другой отдел это знания (иногда те же, как и знания научные), передаваемые посредством вызывания чувства подражания, зевания — выказыванием зевания, умиления, горячности, гнева — выказыванием этих чувств приемами деятельности, выказыванием этих приемов. Но на каком основании выделяются некоторые знания, передаваемые тем или другим способом, из всех других? Какие же те знания, которые в наше время пользуются исключительным уважением под именем науки и искусства?

* № 6 (рук. № 7).

29 Н. 1889. Я. П.

О СЛЕПОЙ ВЕРЕ ЛЮДЕЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ В НАУКУ И ИСКУССТВО. О ТОМ, ЧТО ПОДРАЗУМЕВАЕТСЯ ПОД ЭТИМИ ДВУМЯ СЛОВАМИ, И О ТОМ, ЧТО СКРЫВАЕТСЯ ПОД НИМИ.
ВРЕД ЭТОЙ ЛОЖНОЙ ВЕРЫ

Я хочу показать, что в наше время люди, освободившись от одних суеверий, не заметив еще того, подпали под другие суеверия, не менее безосновательные и вредные, как и те, от которых они только что избавились. Избавившись от суеверий религиозных, люди подпали и поддаются под суеверия культурные. Сначала это кажется игрою слов, натяжкой. Сначала кажется, что не может быть ничего общего между верою, положим, египтян в бога Аписа и верою человека нашего времени в то, что культура — науки и искусства — дает человеку наиболь-

шее доступное для него благо. Кажется, что нет ничего общего между этими двумя положениями, но это только кажется. Стоит вдуматься в значение и основы того и другого, главное же, перенестись воображением в умственное и духовное состояние египтянина, когда ему предлагались его верования его жрецами, чтобы убедиться, что явления эти не только похожи, но совершенно тождественны. Ведь египтянин на те верования, которые ему предлагались, не смотрел так, как мы смотрим теперь на них, что это дикие суеверия: он даже не смотрел на это, как на верования, а смотрел на них, как на откровение высшего доступного человеку знания. Он верил ведь собственно не в быка Аписа, а в науку жрецов. Он, как и всякий человек, большинство верующих, далеко не знал всей жреческой науки, только кое какие отрывки ее доходили до него, и он верил не только тому, что знал (он мог не так понять и ошибиться), но он верил несомненно в одно, что есть люди, которые знают высшую доступную человеку науку, что наука эта дает благо людям и что люди эти его жрецы. Точно так же и на тех же самых основаниях верит и человек нашего времени в высшую науку, которая дает наибольшее благо людям, и которая блюдется ее жрецами — учеными и художниками.

Я утверждаю, что значение, которое приписывается в наше время и в [нашем обществе] занятиям, называемым занятиями науками и искусствами, не имеет никакого разумного основания, и что поэтому это не имеющее никакого разумного основания значение, приписываемое этим занятиям, делает большой вред людям, во-первых, тем, что расплождает новый класс дармоедов, считающих, что за те ничтожные, пустые, никому не нужные и не могущие быть нужными занятия они имеют полное право поглощать труды рабочего народа; во-вторых, тем, что это ложное придуманное значение науки и искусства без всякого точного определения того, в чем состоит признак науки и искусства дает возможность людям под видом занятия науками и искусствами заниматься прямо вредными делами, как например, так называемыми науками тактики, баллистики и т. п. или искусствами, как хореографическое и т. п.; в-третьих, тем, что значение, придаваемое наукам и искусствам, таково, что ¹

* № 7 (рук. № 8).

Рассказывали, что в начале нынешнего века в дремучих лесах Германии был найден дикий человек. Рассказывали, что этот человек, которого называли Гаспар Гаузер, был совершенно подобен животному, оброс шерстью, не говорил, но рычал,

¹ На этом рукопись обрывается.

и был труслив и жесток, как зверь. Рассказывали, что человека этого поймали и стали укрощать и приручать и что с большим трудом под конец воспитали его, и он стал подобен другим мало образованным людям, стал человеком.

Справедлива или нет эта история о Гаспаре Гаузере, это всё равно. Если не был Гаспар Гаузер, то было и есть много таких заброшенных, озверевших существ, изображение которых представил нам Дикенс в своем Джо, диком мальчике среди Лондона. Важно то, что на этих примерах мы можем с поразительной ясностью видеть, чему в нашем духовном образовании мы обязаны себе, чему — людям, жившим прежде нас, накопившим богатства знаний, и — людям ближайшим и современным нам, которые передали нам эти знания.

Все знания наши, не только знания, но — привычки, чувства, способы выражения, всё, что отличает нас от Гаспара Гаузера и составляет наше духовное, нравственное, человеческое существо, такое, которое мы в сознании своем не можем отделить от себя, — есть произведение жизни всех наших предков и ближайшего, современного нам поколения, передавшего нам все эти знания. Гаспар Гаузер был бы одинаково диким и тогда, когда все люди были бы такие же дикие, как он, и тогда, когда бы эти образованные люди не хотели бы или не умели передать ему свое образование. Если бы люди не приобретали бы в своей жизни новых знаний, то нечего бы было и передавать, и знаний бы не было. Если же бы люди не могли передавать своего знания и современникам, и потомкам, то знание не могло бы увеличиваться. Знания же человечества постоянно растут и увеличиваются именно потому, что и то, и другое — увеличение знаний и передача их, — постоянно совершается. Накопление это совершается не как нечто механическое, мертвое, как бы крупинка, которая прибавляется к крупинке, — но как нечто органическое, живое, как растет дерево или животное, т. е. что только по ¹

* № 8 (рук. № 9).

Всё, что составляет наше ² человеческое существо, всё, начиная от искусства ³ разводить огонь ⁴ и признания преимущества семьи перед половой распущенностью, до ⁵ электричества и сознания идеала христианской добродетели, — всё наше человеческое богатство есть произведение накопленных духовных трудов всех наших предков, переданное нам ближайшим к нам и современным поколением. Не будь у людей способности передавать накопленное каждым поколением духовное богатство,

¹ На этом рукопись обрывается.

² Зачеркнуто: духовное

³ Зач.: растить хлеб

⁴ Зач.: ковать железо

⁵ Зач.: телефона

люди оставались бы вечно на той самой низшей ступени, какую мы только можем себе представить.

Способность передачи своих умений, знаний, привычек, обычаев, взглядов, своих душевных состояний, всего своего духовного существа составляет то свойство человеческой природы, вследствие которого человек не переставая движется вперед и достигает той кажущейся нам необыкновенной степени развития, которую он достиг теперь в сравнении с состоянием человека в каменный период, и вместе с тем неизбежно должен достигнуть еще такого состояния, к которому теперешнее будет относиться так же, как к теперешнему относится состояние каменного периода.

Способность передачи своего духовного состояния есть самая драгоценная и человеческая способность.¹ Способность эта, столь необходимая людям, свойственна им до такой степени, что всегда сопутствует приобретению человеком всякого знания. Всякий человек, познавая что либо новое, всегда стремится к тому, чтобы, с одной стороны, поверяя себя, с другой стороны, делясь с другими своим достоянием, стремится к тому, чтобы передать другим то новое, что приобретено им. И потому передача эта всех возможных знаний всегда и безостановочно совершалась и совершается. Передача знаний самых важных, как знание языка, и самых ничтожных, как знание покроя одежд, совершается бессознательно; и люди, зная, что эта передача всегда совершается, не заботятся о ней и не приписывают ей значения и важности. Знаний этих, от знания как сделать горшок, соткать полотно до знания того, когда и отчего затмение солнца и луны, так много, что далеко не все люди могут приобрести все знания. Но, смотря по способностям и условиям, в которых находятся люди, одни приобретают одни, другие — другие знания. И люди, не приписывая и большего значения одного знания перед другими, не покровительствуют ни одного из знаний больше другого. Но в числе всех знаний, которые, накопляясь, передаются людьми последним поколениям, с самых древнейших времен было выделяемо знание, которому люди приписывали особенную важность, потому что знание это признавалось всегда всеми людьми необходимым всем людям. Знание это было знание смысла жизни, того, зачем, для чего (многие ставили вместо вопроса: для чего, вопрос: отчего) и как надо жить людям, то, что мы называем религией, верой. И вот передачу этого знания люди всегда выделяли из других знаний и приписывали этому знанию и его передаче особенное значение.

Такая сознательная передача знаний в форме религий существовала всегда и везде во всех народах, у египтян, китайцев,

¹ Место со слов: и достигает той предшествующего абзаца и до знака сноски в подлиннике обведено на полях чертой с пометой: пр[опустить].

инд[усов], персов, халдеян, евреев, греков, римлян, германцев, славян. Всегда и везде все почти бесчисленные знания людские передавались следующим поколениям бессознательно, и одна передача знания религиозного выделялась из всех других, совершалась сознательно, и эта передача организовывалась и ей приписывалось большое значение и важность. Всегда и везде из массы людей выделялись известные люди, бравшие на себя обязанность передачи этих нужных всем людям знаний, и в их руках сосредоточивалось это знание, и ими совершалась передача этого знания массам народа. Так жил весь мир, все народы до самого последнего времени. Еще теперь у большинства не христианских народов знание блюдетя только жрецами, религиозными учителями (так у буддистов, браминов, магометан) и передается только ими массам народа. Так это было очень недавно и в европейских странах, где науки процветали только в монастырях и только духовенство обучало народ. Так это было и в России, и так еще смотрят на образование огромные народные массы.

Сапожник учит сапожному, плотник плотничному, горшечник горшечному, живописец живописному, типографщик типографскому, музыкант музыкальному [делу]. Всё это дела хорошие, но не имеющие никакой особенной перед другими важности. Все дела нужны. Одно только учение, одна передача знаний выделяется из всех и имеет особую всегдашнюю для всех важность, это передача знания смысла жизни, учение о жизни, религиозное учение. Религиозное учение нужно всем. Оно и общественное учение. Без него, если люди не умеют жить с людьми, никакое учение ни на что не нужно, и потому это учение важно, нужно и передача его есть важное дело и не может быть достаточно высоко ценимо оно и те люди, которые занимаются передачей его. Так это и было до самого последнего времени везде, и за два столетия, не более, в европейском мире передача этого знания совершалась жрецами и передача эта совершалась всеми теми способами, какими только возможна передача знаний. И в способе передачи не делалось различия. Знания передавались и логическим путем рассудочных выводов, и воздействием на чувство, мимическим, подражательным путем, представляя или в поэтических словах, или в лицах, или в статуях, или картинах, или даже в звуках те самые чувства и настроения, которые нужно было вызвать в людях. Оба средства эти передачи сливались всегда в одно, так что рассудочные выводы подкреплялись средствами воздействия на чувства. И вызывание в чувствах известного настроения всегда объяснялось рассудочными доводами. Оба средства сливались в одно. Такие мыслители, как Платон, даже и не разделяли того, что в наше время так ясно разделилось под именем науки и искусства. Также не разделялись и не разделяются эти две стороны передачи знаний людям у всех религиозных учителей. Какую

бы мы ни рассматривали религиозную передачу знаний, мы неизбежно найдем неразрывно слитые в этой передаче средства логически рассудочные, научные, говоря теперешним языком, и средства воздействия на чувства, средства искусства во всех его видах, архитектуры, скульптуры, живописи, поэзии и музыки.

Была наука, т. е. философия, логические рассуждения о смысле жизни, религиозные, и наука эта считалась важным делом для людей; было искусство, возбуждающее религиозное чувство, и искусство это было важным делом для людей. И не было ни для кого никакого сомнения в том, что дело, которым заняты жрецы, духовенство, — когда оно исследовало звезды, записывало события, изучало древность, строило храмы, писало иконы, изучало канты, — всё для религиозных целей, — что оно делает важное дело; ¹

* № 9 (рук. № 10).

² Один ³ из главных источников заблуждений людских состоит в том, что, уверив себя в том, что они имеют то, чего им хочется, люди поступают так, как будто они действительно имеют то, чего им хочется ⁴.

Людам хочется узнавать будущее, и они уверяют себя, что у них есть авгуры, предсказатели, колдуны, и они поступают так, как будто действительно они узнают то, что будет. Людам хочется, чтобы кроме своего усилия было бы средство достигать желаемых целей, и они уверяют себя, что есть духи, которые могут помогать в мирских делах, и поступают так, как будто точно есть эти духи и можно умилостивить их. Людам хочется чувствовать себя всегда правыми, и вместо того, чтобы пытаться всеми силами поступать справедливо, они уверяют себя, что оправдать их могут духи, и поступают так, (чтоб) умилостивить этих духов, и считают себя оправданными. (Мало того, есть даже такое учение, которое прямо говорит, что стоит только верить, что ты оправдан, и ты будешь оправдан.) Людам хочется жить в мире и согласии ⁵ и для этого они не стараются уничтожить в себе,

¹ На этом рукопись обрывается.

² Зачеркнуто: Нет более распространенного и вместе с тем вредного заблуждения (для одних) и обмана для человечества, как то, вследствие которого люди

³ В подлиннике: Одно

⁴ Зачеркнуто: Это совершенно то же, что игра у детей. Ребенку хочется быть охотником или паездниками, и вот они кладут палочки между ног, привязывают к ним веревки, через плечо надевают другие палочки и скачут, погоняют, стреляют и убивают, и подвергаются опасностям, и спасаются. Все дети играют так, и большие не мешают им, пока эта игра забавляет детей и не причиняет никому вреда. Но совсем другое, если бы дети обламывали яблони на лошадки, стреляли бы в горшки и разбивали их, или еще хуже — в игре разбивали бы головы друг другу.

⁵ В подлиннике над словом: согласии надписано Толстым: спокойствия. Оба слова остались незачеркнутыми.

причины раздора, а уверяют себя, что, дав известным людям право и возможность насиловать людей, нарушающих мир и согласие — что у них будет мир и согласие, и поступают так, как будто действительно люди, насилующие других, устанавливают мир и согласие. Людям хочется познать истину, и вот вместо того, чтобы бороться с заблуждениями и суевериями, вместо того, чтобы каждому по мере сил стремиться к истине, люди уверяют себя, что есть известные люди или один человек, которые знают всю несомненную истину, и, возвеличивая этих людей или этого человека, слепо верят во всё то, что говорят эти люди.¹

Свойство это самое коренное человеческое. Оно проявляется очевиднее всего на детях, на том, что называется игрою. Детям, мальчикам хочется быть охотниками, и они, уверив себя, что дощечка перед ними зайцы, а палочки под ними лошади, так и обращаются с дощечками и палочками, как с зайцами и лошадьми. Девочкам хочется быть матерями, воспитательницами, и они берут кукол и, уверив себя, что это живые существа, так и обращаются с ними.

И те и другие, признав одного из своих товарищей начальником, а девочки одну из своих товарок, бывшую иногда и куклой, матью, поступают так, как будто им необходимо повиноваться этой избранной главе. Без этого воображения нет веселья, нет игры. И чем живее воображаемое представление, тем веселее, приятнее игра. То же самое совершалось и совершается с большими, со всеми людьми. Способность воображать себе существующим то, чего хочется людям, и поступать так, как будто это существует, составляет один из главных двигателей человеческой жизни и один из главных источников заблуждений и обманов человечества.

Некоторые из таких заблуждений и обманов отчасти пережиты человечеством, по крайней мере нашим европейским; пережиты предсказания, ведьмы, колдуны, талисманы, непогрешимые папы и многое другое; но некоторые переживаются только теперь — т. е. видимы для одной более просвещенной части людей и невидимы для другой. Таково заблуждение и обман церкви: людям хочется, чтобы было среди них хранилище непогрешимой истины, и вот они уверяют себя, что она есть — в преемниках апостолов вообще и исключительно Петра в Риме на папском престоле, и они выбирают такого папу, и после того, как выберут (забывая о том, как они его выбирали, так же, как дети забывают о том, как они соглашались такую то куклу считать матерью, такую то учительницей) и уверив себя в этом, поступают уже так, как будто этот папа и есть несомненный

¹ *Зачеркнуто:* Свойство это проявляется в человеке с самого раннего детства. (Игра в игрушки имеет ту же основу.) Детские игры есть то же самое.

хранитель непогрешимой истины и святости. Заблуждение это принадлежит к тем, которые теперь переживает человечество и больше, чем на половину, уже пережито им; но есть другие заблуждения и обманы, которые заменили это пережитое отчасти папское заблуждение и сознаются только очень немногими; для большинства же — составляют непререкаемую истину точно так же, как для детей, входящих в игру, составляет непогрешимую истину то, что такой-то мальчик теперь мать и имеет такие то права, и такая-то черта означает дом и имеет такие-то свойства. —

Такое заблуждение и обман нашего времени, заступающий по мере отступления обмана церковности, есть заблуждение и обман просвещения,¹ включающего в себя понятие ученых и художников, хранящих эту высшую силу, имеющую дать людям и истину, и красоту, и благо носителей культуры. Признаков того, что именно то, что называется наукой и искусством, заняло место того, что называется церковью, пропасть, и аналогия полнейшая.²

Церковные люди верили, что в церкви решение всех вопросов, всех сомнений человечества, и не позволяли себе критиковать церковь, преклонялись перед ней, служили ей и от нее ждали всего. Разве не то же самое по отношению науки и искусства, в особенности науки? Разве не с тем же слепым доверием относятся верующие науки и искусства в то, что производит эта культура? Разве не то же бесконтрольное уважение к деятелям культуры и экономическая оценка их? Разве не те же черты обращения и искушения грехов, которые прежде делались приношениями, служениями церкви, теперь — приношениями и служением культуре? Разве не та же главная черта сознания непогрешимости, сознания своей силы, неудостаивающая даже защищать свои права на занимаемое носителями культуры место?

Я три года тому назад написал книгу «Что делать?» В этой книге я указал на это ложное и суеверное место, которое занимает в нашем обществе наука и искусство, и хотя это не было главным предметом книги, я посвятил этому предмету несколько глав. Очень может быть, что писание мое было слабо, но вопрос, который я делал, все-таки требовал ответа. Очень может быть, что носители культуры, деятели науки и искусства слишком

¹ *Зачеркнуто*: (разумея под этим только умственное развитие) цивилизация, прогресс (разумея тоже только умственный и практический, но не нравственный прогресс), вообще культура, точнее всех других выражений определяющая эту новую воображаемую (сущность, которая заменяет собою религию) силу. *На полях напротив этого зачеркнутого места Толстым помечено*: Может быть всё это прекрасно

² *На полях напротив этого абзаца Толстым помечено*: Ждали от [церкви] реш[ения] во[просов], теперь от науки. Уважение к ней. Искупление религией, н[а]укой и иск[уством].

очевидно знают те основы, на которых зиждется их деятельность, слишком ясны для них их права, очень может быть; но все-таки не мешало ответить мне, — мне, выразителю большого большинства. Между тем никто из людей науки не ответил мне, ни у нас, ни в Европе. А это нужно было тем более, что вопрос, поставленный мною, очень ясен и прост, и что неответствие на него равняется признанию своего бессилия.

Я говорил: пока люди верили, что церковь есть единая хранительница истины, обещающая указать людям спасение их души или истинное благо вечной жизни, — всё шло хорошо; но как скоро явилось сомнение о том, есть ли церковь единая хранительница истины, так потребовалось доказательство того, что церковь действительно указывает и дает благо вечной жизни. Как только явилось это сомнение, так недостаточно было говорить, что то, что мы представляли, есть церковь, но надо было показать, что то, что мы представляли, есть истинная церковь, а чтобы показать это, надо было показать, что наше учение действительно дает благо истинное людям. Католическая церковь не взялась доказывать этого, а искала подтверждения своих прав в правильной преемственности благодати, и большинство людей оставило ее, обратившись к тем церквям, которые пытаются доказать то, что они дают истинное благо людям.

То же самое и с культурой — наукой и искусством. Недостаточно утверждать, что то, [что] мы делаем и сообщаем людям, есть культура — наука и искусство; надо показать, что это есть истинная культура, а чтобы доказать это, надо показать, что она дает благо. И спастись в преемственность нельзя, потому что тут нет рукоположения. А сделать это необходимо, потому что сомнение в истинности нашей культуры не может не возникнуть в думающем человеке. Не может человек нашего времени, который уши прожужжал критическим методом, не сказать себе: дай приложу этот критический метод к тому, что называет себя наукой, дай спрошу, имеет ли она право на это название и на то, что предполагает это название, т. е. сообщение блага людям. Тем более приведен будет всякий мыслящий человек к такому исследованию, что, с одной стороны, он увидит, что развитие наук и искусств не только не увеличивает, но скорее уменьшает благо человечества, с другой стороны, увидит то соблазнительное явление по отношению науки, что люди науки разделяются на лагеря, взаимно отрицающие свои же научные положения, для искусства же — увидит, что проявления так называемого искусства часто так пошлы, низменны, иногда даже развратны, что нет никакой возможности соединить с ним понятие блага.

Возьму два первые попавшиеся явления — одно в мире науки, другое — искусства.

НАУКА И ИСКУССТВО

Науки и искусства составляют в наше время едва ли не самую уважаемую людскую деятельность, такую деятельность, которая по важности своей превосходит все другие, поощрение которой считается самым почтенным, противодействие которой самым постыдным делом и представители которой считаются наиболее достойными вознаграждения, почестей и уважения. Мнение о том, что деятельность наук и искусств есть высшая человеческая деятельность и ученые и художники суть люди, стоящие во главе человечества, не раз прямо высказывалось, не встречая возражений. Оно и действительно так, и наблюдения над направлением стремлений людей нашего времени подтверждают такое мнение. Большинство людей стремится к образованию только для того, чтобы занять место в рядах наиболее уважаемых всеми деятелей общества — ученых и художников. Вознаграждение за труд художественный — 500 тысяч франков за картину, 50 тысяч рублей за абонемент, 2 миллиона марок за секрет лимфы, — самое большое из всех вознаграждений за труд. (Если ученые не получают таких громадных гонораров за свои труды, как некоторые из художников, то труды их ровнее оплачиваются и дают всегда более, чем обеспеченное барское существование.) Для богатого человека, желающего заслужить уважение общества, — лучшее средство есть не жертва на церкви, монастыри, как было прежде, не на филантропические учреждения, как было недавно, а на ученые или художественные учреждения — школы, институты, клиники, художественные заведения, галереи, музеи.....¹

Научная и художественная деятельность суть наиболее уважаемые в наше время деятельности, и на эти деятельности тратится большое количество сил людей, как тех, которые прямо посвящают себя наукам или искусствам, так и еще больше тех, которые работают для приготовления предметов, нужных для занятий науками и искусствами.

Возьмите первую попавшуюся газету, служащую отражением жизни, и прочтите объявления. Я беру газету, в которой у меня завернуты были тетради, и читаю. Русские ведомости 1890. 15 декабря. (Выписать всё.)

Всё это предметы, касающиеся науки или искусства или по крайней мере признаваемые таковыми теми, которые ими занимаются.

Присмотритесь просто к работам людей, живущих в большом городе, и вы увидите, что большая часть трудов этих людей

¹ Точки в подлиннике.

посвящены занятиям науками и искусствами и приготовлением предметов, нужных для этого.

В каждом доме вы найдете несколько десятков учеников от городского училища до студентов, занимающихся исключительно науками. Реалисты, гимназисты, техники, гимназистки, студенты, академисты, занятые только наукой. Большей частью родители их живут только для них, и потому весь труд на содержание этих семей совершается для науки в самом общем смысле.

Сочтите потом труд, который был положен на постройки самих зданий, в которых производится обучение: университеты, гимназии, академии, училища, и труд, производимый на содержание этих заведений; потом труд на приготовление всех приспособлений, инструментов всякого рода, употребляемых в этих училищах, бумага, перья, карандаши, тетради и, наконец, миллионы книг, приготовленных к занятию десятка тысяч людей. Посмотрите потом на библиотеки, музеи, на типографии, занятые печатанием миллиона миллионов книг, никому не нужных, никем не читаемых и если читаемых, то тотчас же забываемых и не оставляющих никакого следа в умах людей. Всё это делается во имя науки. Всмотритесь потом в так называемые произведения искусства, или предметы, нужные для произведений искусства, или предметы, которые теми, которые их производят, считаются предметами искусства: храмы, дворцы, украшения домов, памятники суть произведения искусства архитектуры. Расписанные стены, картины в музеях и частных домах, картины, гравюры лито-цинко- и всевозможные графии, иллюстрации в книгах, объявления даже с картинками — всё это произведения искусства живописи. Бесчисленное количество инструментов, в особенности фортепьяно, звуки которого раздаются из каждого этажа; концерты, оперы, вечера с музыкой, ноты, консерватории — всё это приспособления или произведения музыкального искусства. Миллионы книг, журналов, газет наполнены произведениями словесного искусства, чтения, декламации, театры с операми, комедиями, операми, драмами, балетами, цирками — суть произведения сценического искусства,¹ о котором даются отчеты в каждом номере газет.

Балеты, со всеми огромными для них затратами, суть произведения хореографического искусства. Представления цирков тоже произведения искусства. —

¹ *Зачеркнуто*: (Парикмахерские, рассыпанные по всем улицам, суть произведения волосяного искусства.) Произведения мебельные, драпировочные, туалетные парикмахерские, хотя и не всеми признанные, для людей, занимающихся этими предметами, считаются произведениями искусства, и производитель изящных предметов убранства не без основания считает себя таким же художником, как и строитель дома или рисовальщик амуров или цветов.

Парикмахер, украшающий лица женщин, тоже называет свое дело искусством и себя — *artiste en cheveux* не с меньшим основанием, чем хорист оперы или балета, тем более, что академик Renan в серьезной книге Marc Aurèle серьезно говорит, что украшение женщины нарядом есть искусство — *le grand art*.¹

Всё это происходит во имя науки и искусства. И всё это поглощает огромное количество труда не только для изготовления предметов, нужных для занятия науками и искусствами, но и для приготовления людей, способных производить их.

Тысячи и тысячи людей мужского и женского пола с детства учатся этим разным наукам и искусствам, в большей части случаев в ущерб телесному и духовному здоровью, как все признают теперь. Научные школы полны учениками, занятыми изучением таких предметов, про которые многие ученые люди говорят, что они совершенно бесполезны. Художественные школы всяких родов полны учениками, которые всё свое детство и юность проводят в упражнениях: в искусстве ходить на носках или играть скоро на фортепьяно или ходить по канату. Для произведения предметов наук и искусств и для обучения им тратятся человечеством огромные силы. Правильно ли это?

Стоит ли тратить миллионы на содержание театров с их обратными балетами и операми, когда у сельских жителей нет проселочных дорог? Стоит ли тратить миллионы на более чем сомнительной пользы музеи, когда у жителей того же города нет места, куда укрыть голову?

Стоит ли тратить миллионы и миллионы рабочих дней типографшиков на печатание всего того вздора, который не переставая читается во всех частях света, в большинстве случаев не просвещая, а одуряя людей, когда большинство людей так завалено работой, что должно посылать детей и женщин на фабрики и заводы. Утверждение о том, что театры, музеи и книга и газетопечатание, распространение науки и искусства сделают то, что будут и шоссе и будут у всех приюты, и не будут работать женщины и дети — неубедительно, во 1-х, потому, что нельзя найти логической связи между балетом и шоссе и музеем и домом для работы и, во 2-х, потому, что распространение театров и музеев и печатания, продолжающееся уже довольно долго, не помогает, а, напротив, всё более и более мешает улучшению быта масс (не прямого, но относительного). И потому если иметь в виду те очевидные злоупотребления научным и художественным званием, которые так обыкновенны в нашей жизни, и всё то зло, которое делается во имя и под влиянием этих двух деятельностей, то хочется ответить, что уважение, которым окружается деятельность научная и худо-

¹ *Зачеркнуто*: Нет причины, по которой бы тонкий повар или кондитер, удовлетворяющие гастрономическому искусству, не имели бы права называть себя тоже артистом.

жественная, ложно и вредно, и что так как наука и искусство приносит больше вреда людям, чем пользы, то гораздо бы лучше было, если бы их совсем не было.

Так и отвечали и отвечают не один Руссо, а многие и многие наиболее чуткие к нравственным вопросам люди. До такой степени возмутительно видеть самоуверенное спокойствие профессора, изучающего экскременты микроскопического существа или химический состав звезды млечного пути, обоих верующих, что из их исследования что-то может выдти, или фортепианиста, кладевшего до быстроты стольких-то ударов в секунду, или клоуна, перевортывающегося два раза на воздухе, — всех вполне уверенных, что деятельность их вполне закона и выкупает с излишком те труды людей, нужных для их, не только безбедного, но большей частью роскошного существования, что естественно думать, что лучше уж не было бы никакой науки и искусства, чем такой очевидный обман и ложь, до такой степени это возмутительно.

И так думать тем более естественно в наше время, что, благодаря распространению книгопечатания и гласности, науки и искусства сами себя уже давно компрометировали в глазах мыслящих людей, и авторитет их держится только по инерции и потому, что нет никакого другого. В самом деле, возьмите какую хотите деятельность, научную или художественную, и в суждениях о ней вы найдете ее отрицание. Великое открытие научное нашего времени: теория эволюции Дарвина. Все другие науки шатки, потому что основываются на умозрении; здесь *факты*. И вот в науке фактов продолжается вот уже который год полемика между дарвинистами и антидарвинистами. Антидарвинисты — и это всё компетентные ученые, магистры естественных наук — в подтверждение себе приводящие мнения знаменитых ученых, — доказывают, что всё учение Дарвина ошибка и что всё разнообразие существ не могло произойти от одного. Дарвинисты, тоже ученые, и тоже приводя подтверждения, доказывают обратное. Обе стороны издеваются друг над другом, презирают, упрекают в невежестве и недобросовестности друг друга. И это взаимное отрицание друг друга повторяется и в отдельных вопросах и в целых науках. Нет ни одного положения в науках (кроме математических), которое бы не было отрицаемо учеными же. Отрицаются не только положения, но целые науки. В том же университете читают лекции профессора философии, юриспруденции, политической экономии, богословия, и профессора естественники, физики все эти предметы огульно считают бесполезной и даже вредной болтовней. Богословы, философы того же мнения о преподавании естественных наук, считая методы их ложными. Но, мало того, та же наука сама нынче открывает 4-е состояние тел Крукса или бациллы Коха и завтра отрывается. И этого еще мало. Преподавание того, как Христос улетел на небо и сидит одесную

отца, тоже преподается, как наука. Как наука выставляется и учение о духах, и люди приглашаются профессорами исследовать эти явления во имя науки.

То же и по отношению того, что называется искусством. Точно так же, как и в науке сами ученые трудятся для того, чтобы разбивать авторитет науки, так же и художники взаимно разрушают все авторитеты искусства. Нет ни одного предмета искусства, который бы признан был всеми. Таким было долгое время древнее искусство Греции в Возрождение, но теперь уже давно наложены и на него руки. Те же предметы искусства для одних представляются верхом совершенства, для других предметами отвращения, не заслуживающими даже названия произведения искусства. И все эти суждения исходят от людей одинаково компетентных. Но кроме этого в искусстве есть еще свойство, подрывающее его значение. Это свойство есть его очевидная ничтожность или вредность. Простому неученому человеку не может быть вполне ясно про фагоцитов, что от знания нашего, что они есть или их нет, никакой разницы никому не будет. Простому человеку, запуганному страшными неслышанными словами, которых, чем пустее дело, тем больше обыкновенно напускают ученые, не всегда ясно, что рассуждения о фагоцитах и их экскрементах — ненужные пустяки, но в деле искусства это бывает совершенно очевидно. Не только очевидна бывает пустяковость произведений искусства, но и вредность их, которая в соединении с важностью, приписываемой этим предметам, ясно указывает на ложное значение, придаваемое им. Так это было, например, в то же время, как шла полемика о Дарвине в научной области, по отношению опер Вагнера. Страшные усилия, труды людей были потрачены и тратились, все художники и критики художественные вникали и рассуждали, и толпа людей старых, почтенных по три дня сидели и слушали... что? Сказку, да глупую пошлую сказку, которую ни один ребенок не выслушает без скуки, потому что это даже не сказка, а какая-то бессмысленная каша из плохих сказок, сопровождающаяся такой же кашей звуков. Тут прямо очевидна несоответственность приписываемой важности пустяковости содержания. В некоторых же предметах, так называемых искусствах, как в картинах чувственных обнаженных женщин, в балетах, очевидна и прямая вредность этих произведений, выставляемых чем-то хорошим, потому что составляет проявление искусства. Так что человеку, который взглянет в ту заброшенную людьми бедность низших классов, которым недоступны науки и искусства, взглянет в самоуверенность людей, занятых науками и искусствами, не имеющими никакого приложения к жизни и пользующихся за этим праздным занятием огромным, сравнительно с зарабатываемым низшими классами тяжелым трудом, обеспечением, — взглядишь в ту нетвердость достоинств этих наук и искусств, отрицаемых самими служите-

лями наук и искусств, и увидишь даже несомненный вред, приносимый людям этими деятельностями, то естественно заключить, что если нельзя ограничить круг наук и искусств тем, что действительно нужно людям, а науки и искусства должны развиваться в теперешнем виде, то уж лучше, чтобы их совсем не было. Так и заключают многие люди, и не одни сторонники Руссо, люди образованные, но люди, самые главные ценители наук и искусств, те, для которых всё и производится, и те, которые на своих плечах несут всю тяжесть этого производства — именно большая масса народа. Спросите эту массу народа, нужны ли ему музеи, галереи, университеты, консерватории, академии, и эта масса, — масса, а не некоторые, везде и всегда ответит, что нет, не нужны. И очевидно они не нужны ему, потому что они ими не пользуются, не могут пользоваться, занятые работами вне города, да и не желают пользоваться под условием тех тяжестей, которые они несут для поддержания их. Естественно думать и сказать, что лучше бы вовсе не было наук и искусств, чем если бы они поддерживались такими жертвами, какими они поддерживаются теперь, и были бы такие же, какие они теперь.

Естественно думать и сказать так, но это было бы несправедливо.

Что такое науки и искусства в самом широком и общем своем значении? Это передача одних людей другим того, что узнают люди, путем доказательств, рассуждений, искусства передают это же возбуждением в другом того же чувства, которое испытывает передающий. И то и другое необходимо для человечества, и потому сказать, что лучше, чтобы не было наук и искусств, всё равно, что сказать, что лучше, чтоб не было человечества.

Всё, что знает и понимает каждый из нас, начиная от знания счета и названия предметов и от умения выражать и понимать интонациями голоса различные оттенки чувств до самых сложных знаний, есть ничто иное, как накопление знаний и чувств, передававшихся от поколений к поколениям и дошедших до нас, есть последствие деятельности наук и искусств.

Всё, чем отличается жизнь человеческая от жизни животных, есть результат передачи знания и понимания, т. е. науки и искусства. Не будь наук и искусств, не было бы человека и человеческой жизни.

Всё, чем мы живем, всё, что нас радует, всё, чем мы гордимся, всё от железной дороги, оперы, небесной механики и доброй жизни людей, — всё это есть ничто иное, как последствия этих деятельностей. Железная дорога есть ничто иное, как переданные от поколения к поколению знания того, как выкопать, сварить, закалить, обделать железо в полосы, гайки, винты, листы и т. п.; и опера есть ничто иное, как переданное от поколения к поколениям понимание известных чувств, выражаемых различными словами, картинами, звуками.

Небесная механика есть накопление знаний и открытий в области движения светил; добрая жизнь людей есть последствие накопления выводов, наблюдений и откровений в области взаимных отношений людей. Если бы люди не узнавали нового, лучшего и не передавали друг другу того, что они узнают, не было бы людей, а были бы животные, постоянно остающиеся на одной ступени развития. Науки и искусства это то, что двигает людей вперед, дает им возможность бесконечного развития. —

И потому, как бы люди ни злоупотребляли в нашей жизни важным значением наук и искусств, под видом наук и искусств делая пустые и даже вредные дела, нельзя отвергать наук и искусств, составляющих всю силу и значение человеческой жизни.

Если же под видом наук и искусств люди предаются пустой, ложной и вредной деятельности, необходимо ясно и точно определить: 1) в чем состоит научная и художественная деятельность и 2) всякая ли научная и художественная деятельность составляет важное и нужное для людей дело, и если не всякая, то 3) какая именно научная и художественная деятельность важна и нужна для людей и потому достойна того уважения, которым пользуются в наше время деятельности этого имени?

О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

* № 1 (рук. № 1).

О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Если бы человек, <страстно> любящий музыку, посвятивший занятию ею всю свою жизнь и потому хотя немного понимающий в ней толк, был бы приведен судьбою в общество людей, поющих и играющих только для того, что считается похвальным петь и играть, и потому производящих всякие безобразные звуки, называя это музыкой (как это часто делают крестьяне и дети), именно вследствие того, что он любит, сказал бы этим людям, что такой безобразный крик и шум не есть музыка, очень естественно тоже, что люди, находившие удовольствие в своем крике и потому недовольные суждениями этого человека о их занятии, решили бы, что этот человек враг музыки и хочет, чтобы люди никогда не пели бы и не играли, и тогда все доводы этого человека о том, почему то, что делают эти люди, нехорошо и не соответствует требованиям музыки, всё было бы бесполезно. Никто не слушал бы его, потому что было бы решено, что всё, что говорит этот человек, происходит оттого, что он враг музыки. Это самое случилось со мною по отношению науки и искусства.

Вследствие того, что я, любя науки и искусства (которым я посвятил всю свою жизнь) и встречая в нашей жизни очень много пустых и даже вредных занятий, которые производятся людьми под видом наук и искусств, указывал на то, что эти пустые и вредные занятия не имеют права называться науками и искусствами, обо мне решено теми самыми людьми, которые занимаются этими делами, что я враг наук и искусств и хочу, чтобы люди возвратились к первобытному невежеству. Как ни безнадежно это положение, в особенности в наше время, когда <общественное мнение руководится именно этими обвиняемыми мною людьми> обилие всяких газетных отчетов, обзоров, критик, вследствие которых редко кто читает самое сочинение автора, т. е. его мысль, как он ее выражает, а читаются пересказы его

мысли или выдержки такие, при которых мысль автора заменяется совсем другою, я все-таки попытаюсь для тех, которые так же как и я любят науки и искусства, высказать сколько можно яснее мои мысли об этом предмете.

Прежде всего скажу то, что я не только не враг науки и искусства, но считаю, что науки и искусства составляют самую важную человеческую деятельность, без которой человек был бы животным, а не человеком.¹

¹ *Зачеркнуто:* Науки и искусства составляют самую важную человеческую деятельность. Нужно не смешивать эту человеческую деятельность с подделками под нее. То, что деятельность эта, как особенно важная, всегда пользовалась и теперь, больше чем когда нибудь, пользуется особенным уважением людей и хорошим вознаграждением, делает то, что, во-первых, большое количество людей стремится к занятиям этими предметами, а во-вторых, то, что люди, занимающиеся этими предметами и не удовлетворяющие требованиям науки и искусства, все-таки стараются выставить себя людьми, занимающимися науками и искусствами, с тем, чтобы пользоваться свойственным этим предметам уважением и вознаграждением. И потому деятельность эта привлекает к себе большое количество людей, и значение этой деятельности приписывается занятиям только подобным науке и искусству, но не имеющим того значения, которое имеют действительные науки и искусства, и приписывают пустым занятиям несвойственное им значение науки и искусства.

Смешение же это всегда было и теперь особенно распространено. Это происходит оттого, что деятельность эта пользуется большим уважением людей и хорошим вознаграждением, и поэтому является много людей, желающих заниматься этими предметами, и очень многим деятельности, только похожим на науки и искусства, приписывается людьми, занимающимися ими, несвойственное им значение настоящих наук и искусств. То же, что большое количество людей стремится к занятию этим, делает то, что как только малое число, как это всегда бывает, действительно способно к настоящей научной и художественной деятельности, большинство неспособных к ней приписывает своим неудачным попыткам в области науки и искусства значение науки и искусства, что в наше время совершается в огромных размерах вследствие того, что пресса, находящаяся в руках этих самых неудавшихся деятелей науки и искусства, руководит общественным мнением.

р.ж. Рассуждая отвлеченно, нельзя не видеть, что если существует в обществе известная деятельность, пользующаяся большим почетом и хорошо вознаграждаемая, то большинство людей будет стремиться к этой деятельности и занятиям, имеющим подобие этой деятельности, будет приписывать ее значение. Так это будет всегда, какая бы ни была эта деятельность, но когда деятельность эта будет еще та, которая руководит общественным мнением, то это будет еще в сильнейшей степени. Деятельность в наше время по отношению наук и искусств вполне подтверждает такое отвлеченное рассуждение. В нашем обществе деятельность наук и искусств, пользуясь большим почетом и хорошо вознаграждаемая, привлекает к себе огромное количество людей, и люди эти в большей части случаев, не имея ни способности, ни призвания, ни даже понятия о значении науки и искусства, занимаясь самыми пустыми делами, приписывают себе значения научных и художественных деятелей, а своим пустым и часто вредным произведениям — значение произведений науки и искусства, чему в наше время способствует преимущественно пресса, находящаяся в распоряжении именно этих неудавшихся ученых и художников, извращающих в публике понятие науки и искусства.

Кроме того общественное мнение в наше время руководится именно той деятельностью, которая приписывает себе значение науки и искус-

Наука и искусство дело очень важное; но не всё то, что назовется наукой и искусством, будет делом важным. Даже, как всегда это и бывает, деятельность, которая называется наукой и искусством, не будучи ею, будет деятельностью не только не важной, но непременно вредной. Чем важнее деятельность, тем вреднее подделки под нее. Деятельность научная и художественная всегда высоко ценилась людьми, но едва ли когданибудь она ценилась более высоко, чем в наше время. В наше время нет более почитаемой деятельности, как деятельность научная и художественная. Люди, поощряющие эту деятельность, пользуются всеобщим уважением, люди, препятствующие этой деятельности, — всеобщим презрением.

Памятники, в особенности воздвигаемые последнее время, это всё памятники ученых и художников, празднования юбилеев знаменитых людей, это всё юбилеи ученых и художников. Как прежде жертвовали на церкви, монастыри, теперь богатые люди жертвуют на учебные и художественные учреждения, школы, институты, клиники, библиотеки, галереи, музеи. Правительства и те чувствуют необходимость заискивать в деятелях наук и искусств. Самая почетная деятельность в наше время есть деятельность наук и искусств и едва ли не лучше всех вознаграждаемая.

Если не всякий деятель науки и искусства может надеяться получить, как некоторые, миллионы за свои сочинения, за открытие кохина, за картины и за пение и музыку, хотя и многие и многие составляют огромные состояния научной и художественной [деятельностями], то все-таки всякий самый скромный научный и художественный деятель может надеяться на такое обеспечение жизни, которое никогда не достанется самому трудолюбивому ремесленнику или земледельцу.

Смело можно сказать, что в наше время карьера ученого и художника, по тому уважению, которое приписывается этим деятельности, и по тому вознаграждению, которое им¹ обещают, суть самые заманчивые и выгодные. И потому в наше время и в нашем мире огромное количество людей занимается предметами наук и искусств, и большому количеству занятий, имеющим хотя какоенибудь подобие наук и искусств, приписывается значение наук и искусств людьми, занимающимися этими предметами.

* № 2 (рук. № 2).

Как людям первобытно религиозным кажется, что та религия, которую они исповедывают, не есть произведение челове-

ства, и потому понятие о науке и искусстве извращается. Вот на это-то смешение истинных наук и искусств с подобием их и на вытекающее из того приращение самого понятия науки и искусства, мне бы хотелось обратить внимание людей.

¹ В подлиннике: они

ческой деятельности, а есть нечто вечно предустановленное, и что религия их есть одна единственная религия и другой быть не может, так и людям, занимающимся науками и искусством, кажется, что то, что у нас называется науками и искусствами, есть совершенно особенная по самому существу своему, отделенная от всех других, единственная деятельность и что другой нет и не может быть, ¹ и, думая так, мы забываем, что то, что называется и считается в наше время наукой и искусством, как это было и во все времена, не есть всё знание человеческое, а только малая часть его, которой приписывается исключительное или первенствующее значение. ²

Наука и искусство в самом широком смысле есть всё то, что от поколения к поколениям познается людьми и передается друг другу.

¹ *Зачеркнуто:* что мы забываем и всю ту огромную область знаний из которых она выделена, и то, что выделение ее из этой огромной области не вытекает из свойства предмета, а сделано нами.

² *Зач.*: Чтобы понять, что такое науки и искусство, необходимо понять то значение, которое имеет эта деятельность в жизни человеческой.

Обыкновенно рассматривают науку и искусство, как что-то отдельное, само собою существующее, как говорят немцы: *an und für sich* — объективно, и такое рассматривание науки и искусства, введенное (немецкой) философией, совершенно неправильно. Нет никакой ни науки, ни искусства самих по себе, а есть люди и их деятельность. И вот в числе людских деятельностей есть деятельность, называемая наукой и искусством. (Деятельность эта сознается людьми и может быть поощряема или, напротив, задерживаема и осуждаема.)

О ТОМ, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ

* № 1 (рук. № 4).

I

Читаю Киплинга, 〈Зола или Прево, Райдера Гагарда,〉 стихи Бодлера, Верлена, Маларме, драму Ибсена, Метерлинка и слушаю Вагнера, Листа, Штрауса и не знаю — мистификация это или серьезно.

II

Это случается со мной, знающим и любящим Дикенса, Тютчева, V. Hugo, Бетховена, Шопена, но для людей — большой массы, не привыкших к Дикенсу, V. Hugo, Бетховену, это уж совсем бессмысленные звуки и слова.

Б О М М Е Н Т А Р И И

В комментариях приняты условные сокращения:

АЧ — Архив В. Г. Черткова в Рукописном отделе Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР.

ГАУ — Литературный архив Главного архивного управления Министерства внутренних дел СССР.

ДСАТ — «Дневник С. А. Толстой», изд. Сабашниковых, т. I, М. 1928, т. II, М. 1929 и изд. «Север», т. III, М. 1932.

ИСТОРИЯ ПИСАНИЯ И ПЕЧАТАНИЯ ПРЕДИСЛОВИЯ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА

Первое свое знакомство с произведениями Мопассана Толстой связывает с чтением его книжки под заглавием «La maison Tellier».

Эту книжку, по его словам, дал ему И. С. Тургенев, «кажется, в 1881 году».

Во второй черновой редакции (рук. № 7) Толстой еще в более предположительной форме, чем в печатной статье, пишет о первом знакомстве с произведениями Мопассана: «Не помню, в последний или предпоследний свой приезд в Россию, Тургенев, приехавши ко мне в деревню, достал из чемодана...» Эта отрывочная, незаконченная запись, как будто незначай оброненная Толстым и тут же им зачеркнутая, свидетельствует, что Тургенев впервые познакомил Толстого с произведениями Мопассана в Ясной Поляне.

«La maison Tellier» («Дом Теллье») — первый сборник восьми новелл Мопассана, вышедший в Париже в середине 1881 года¹ и посвященный автором Тургеневу. Этот сборник Тургенев и передал Толстому в 1881 году, в последний свой приезд в Россию. Повидимому, это могло произойти не в начале июня, а 22 августа, во второй приезд Тургенева в этом году в Ясную Поляну, когда он заехал к Толстому перед своим отъездом за границу.

Судя по статье Толстого в завершенной редакции, чтение им сборника «La maison Tellier» оставило его «совершенно равнодушным к молодому сочинителю», потому что автор этой книжки, пишет Толстой, «не имел правильного, т. е. нравственного, отношения к описываемым предметам», хотя и обладал художественным мастерством.

Черновые рукописные материалы дают дополнительные сведения об отношении Толстого к Мопассану. После чтения «La maison Tellier» Толстой «убедился, что Мопассан был человек с талантом, т. е. имел свойство видеть новое в предметах, которые он описывал с блестящей техникой, с большою искренностью, вследствие которой он не притворялся, а описывал только то, что он любил; но что до сих пор, судя по этому томику, он

¹ См. Гюи де Мопассан, Полн. собр. соч. под общ. ред. Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского, т. II, стр. 384.

любил то, чего не надо любить, и не любил, напротив, то, что надо любить» (рук. № 5). Толстому не понравилась «во всей этой книжке извращенность нравственного чувства автора, вследствие которого половые отношения представлялись ему, очевидно, центральным интересом жизни» (вар. № 4).

А рассказы Тургенева о взглядах Мопассана на женщину, «про сознательную развращенность», «про его лекции о разврате» (вар. № 2) еще более оттолкнули Толстого от молодого французского писателя, и он «так и забыл про Мопассана».

Но после чтения романа «Une vie», который ему «кто-то посоветовал прочесть», Толстой переменял свое мнение о Мопассане и «уже с интересом читал всё то, что было подписано этим именем».

«Une vie» — первый роман Мопассана, напечатанный в Париже в 1883 году, сначала в газете «Жиль Блаз», а затем отдельной книжкой.

Толстой прочел этот роман в том же году, как это видно из его письма к жене 10 ноября 1883 года.¹

В одном черновом наброске статьи он писал о впечатлении, произведенном на него чтением этой книги: «Эта книга с первых глав своих захватила меня; сначала одним своим художественным мастерством», но потом «и серьезностью содержания: любовью и состраданием автора к героине и недоумением перед ее страданиями... И из-за всего того выступала с такой умиляющей патетичностью загубленная жизнь милой женщины» (рук. № 2).

«Несмотря на фальшивые ноты, попадающиеся в романе и вытекающие из ложной точки зрения автора на женщин вообще» (вар. № 7), — пишет Толстой, — «в романе этом почти в равной степени соединяются все три условия истинного художественного произведения: 1) правильное, т. е. нравственное, отношение автора к предмету, 2) красота формы и 3) искренность, т. е. любовь к тому, что описывает автор» (печ. текст).

Поэтому книга «Жизнь», по мнению Толстого, — «превосходный роман, не только несравненно лучший роман Мопассана, но едва ли не лучший французский роман после «Misérables» Гюго».

Исправляя вторую корректуру своей статьи (рук. № 17), Толстой в одной черновой вставке дает еще более высокую оценку роману Мопассана, который, по его мнению, «есть одно из лучших произведений не одной французской, но всемирной литературы».

«Жизнь» — одна из любимых Толстым книг; он неоднократно перечитывал ее. Этот роман Мопассана, наряду с «Братьями Карамазовыми» Достоевского, был в числе тех книг, которые хотел получить Толстой после своего ухода из Ясной Поляны.

После чтения «Жизни» Толстой не переставал интересоваться Мопассаном. Так, в своем Дневнике 28 августа (9 сент. по нов. ст.) 1884 года Толстой записал: «Вечером читал Maupassant. Забирает мастерство красок». Но при этом добавлял: «Но нечего ему, бедному, писать».²

14 апреля 1888 года Толстой сообщил В. Г. Черткову, что посылает ему рассказ Мопассана «Месть» («La mère Sauvage»), напечатанный в газе-

¹ Т. 83, стр. 404—406.

² Т. 49.

те «Русские ведомости» от 14 апреля 1888 года, и высказал свое желание: «Вот хорошо бы напечатать хоть в «Цветнике». ¹

В дневниковой записи 1 декабря 1889 года² Толстой записал свои мысли, вызванные чтением романа Мопассана «Fort comme la mort» («Сильна как смерть»), напечатанного в Париже в 1889 году: «Читал прекрасно написанный роман Мопассана, хотя и грязная тема».

В письме от начала декабря 1889 года он советует прочесть этот роман своей родственнице Т. А. Кузминской:

«Прочти «Fort comme la mort». Это написано прекрасно и задушевно, оттого и тонко». Но при этом замечает: «Но горе, что автору кажется, что мир сотворен только для приятных адюльтеров». ³

В печатном тексте Толстой считает, что этот роман построен на «самых неестественных и невероятных и, главное, глубоко безнравственных положениях... И потому страдания лиц, находящихся в этих положениях, мало трогают нас».

Осенью 1890 года живший в Ясной Поляне А. М. Новиков перевел новеллу Мопассана «Le rogt», впервые напечатанную в «L'Echo de Paris» от 16 марта 1889 года, и показал свой перевод Толстому. Рассказ захватил Толстого. В дневниковой записи 23 октября 1890 года⁴ он назвал этот рассказ «чудным».

Увлечшись рассказом, Толстой стал исправлять перевод Новикова. Об этой работе он сообщает 18 октября 1890 года В. Г. Черткову, что переводит для «Посредника» «ужасной силы и цинизма и глубоко нравственно действующий рассказ Gui Maupassant». ⁵ В результате работы Толстого получился не перевод, а переделка рассказа. Первоначально Толстой озаглавил переделанный им рассказ Мопассана «Все наши сестры». В процессе дальнейших исправлений он изменил заглавие рассказа и назвал его «У девок». С некоторыми текстовыми искажениями, без имени Толстого, рассказ был напечатан 5 февраля 1891 г. в «Новом времени» под заглавием «Франсуаза», данным ему Н. С. Лесковым.

Одновременно с этой работой Толстой написал изложение отрывка из очерка Мопассана «Sur l'eau», озаглавленное им «Дорого стоит».

Работая в 1891 году над шестой главой трактата «Царство божие внутри вас», Толстой включил в текст этой главы переведенный им отрывок о войне из очерка Мопассана «На воде» и характеризовал Мопассана как «замечательного французского писателя», «даровитого, искреннего, одаренного тем проникновением в сущность предмета, которое составляет сущность поэтического дара».

Наибольший интерес к Мопассану Толстой проявил в 1893 году, когда приступил к изданию его произведений в России, чтобы ознакомить с ними русскую читающую публику, и писал о нем статью в виде предисловия к этому изданию.

¹ Т. 86, стр. 151—152.

² Т. 50.

³ Т. 64.

⁴ Т. 51.

⁵ Т. 87, стр. 50—51.

Л. П. Никифоров в предисловии к третьему изданию своего перевода романа Мопассана «Жизнь женщины» (М. 1912) рассказывает, как однажды в 1893 году у Толстого в Хамовниках, вечером за чайным столом, зашел разговор о французских писателях. Толстой «высказал свое сожаление, что некоторые лучшие французские художники пера, и в особенности Мопассан, мало или совсем неизвестны» в России, тогда как второстепенные французские писатели у нас пользуются громкою известностью. «Лев Николаевич с таким восхищением отзывался о Мопассане, что у меня явилось желание начать переводить его». Татьяна Львовна Толстая согласилась взять на себя редакцию перевода, а Лев Николаевич «охотно дал свое согласие» сделать выбор лучших произведений Мопассана.

В этом же предисловии Никифоров сообщает дальше, что через несколько дней после разговора о Мопассане он зашел в Хамовники, и оказалось, что Толстой, придерживаясь пятибалльной системы, уже отмечал на клочках бумажек «те произведения, которые, по его мнению, заслуживали перевода».

В Записной книжке Толстого за 1891—1893 годы¹ имеется список произведений Мопассана с оценками Толстого по пятибалльной системе. Эта запись является одним из предварительных списков произведений Мопассана, намеченных Толстым к переводу. В ней, например, роман «Монт-Ориоль» еще обозначен знаком вопроса.

По словам Никифорова, свои оценки одного и того же произведения Толстой иногда изменял. Так, вначале он не включил в число избранных произведений роман «Монт-Ориоль», но когда «еще раз перечитал этот роман, на него произвели такое сильное впечатление некоторые сцены и в особенности сцена трупа осла и людей, везущих тележку, что в течение последующих бесед он не раз возвращался к этому роману и высоко ценил его» («Предисловие» Л. П. Никифорова).

О начавшейся работе Толстого над Мопассаном сообщает Е. И. Попов в своем письме от 25 января 1893 года В. Г. Черткову: «Л. П. выбирает Никифорову для перевода статьи Мопассана и всё время восхищается им как художником» (ГАУ).

Это письмо Е. И. Полова между прочим свидетельствует о том, что разговор Толстого с Никифоровым о переводе и издании произведений Мопассана велся в январе 1893 года. Одно соображение позволяет уточнить дату и отнести этот разговор к первой половине января: первый том произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым, содержащий в себе роман «Une vie», под заглавием «Жизнь женщины», и девять рассказов, вышел в издании В. Н. Маракуева (тип. И. Н. Кушнерева) с краткой вступительной заметкой Толстого, датированной им «1893 г. 20 января».

Работе по изданию произведений Мопассана в переводе Никифорова Толстой уделяет много времени и внимания.

Согласившись отобрать для перевода лучшие произведения Мопассана, по словам Никифорова, он «тотчас же принялся перечитывать Мопассана, хотя ему сильно нездоровилось», и когда Никифоров предложил Толстому отложить эту работу, «он с упреком заметил... что никогда не следует от-

¹ Т. 52.

кладывать хорошее дело, если уже решил взяться за него»¹. Из переписки Т. Л. Толстой с Никифоровым за 1893 год мы узнаем, что переводы Никифорова фактически редактировал сам Толстой, а его дочь Татьяна Львовна только помогала ему в этой работе.

Уезжая 29 января 1893 года из Москвы в Ясную Поляну, Толстой еще не успел отобрать все произведения Мопассана для перевода. В письме от 5 февраля 1893 года он просит жену переслать ему в Ясную Поляну не просмотренные им томы Мопассана.² И Никифоров в письме (дата почтового штемпеля: «Троица Тверской губернии, 18 февраля 1893 года») тоже просит Толстого «докончить выборку произведений по прилагаемым книгам».

Повидимому, именно в январе 1893 года Толстой обещал Никифорову свою статью о Мопассане, т. е. в то время, когда между Толстым и Никифоровым происходили наиболее оживленные беседы о Мопассане. Предположение это подтверждается такими соображениями. В своем письме (дата почтового штемпеля: «Троица Тверской губернии, 4 марта 1893 года») Никифоров писал Толстому об этой статье, как о решенном уже, само собою разумеющемся деле: «Что, как характеристика Мопассана? Мне думается, у Вас так мало времени, что едва ли Вы приступили к ней, но если Вы не отказываетесь написать ее, то для этого тома нужно было бы выбрать всё особенно характерное».

Судя по имеющимся материалам, Толстой со времени своего отъезда в Ясную Поляну и до получения этого письма не виделся с Никифоровым и ничего не писал ему за это время. А то, что Толстой обещал статью о Мопассане, подтверждается его же письмом к В. Г. Черткову от 20 мая 1893 года: «Обещал еще предисловие к Мопассану...»³

Но несмотря на обещание написать статью о Мопассане, Толстой еще многие месяцы не приступал к писанию этой статьи, так как был занят помощью голодающим в Рязанской губернии и, главное, напряженной работой над окончанием последней, двенадцатой, главы своего трактата «Царство божие внутри вас».

Никифоров после отъезда Толстого из Москвы в Ясную Поляну начал переводить для первого тома роман «Une vie» и пятнадцать рассказов, отмеченных Толстым в январе пятерками. В последующем своем письме (дата почтового штемпеля: «16 марта 1893 года») он писал Т. Л. Толстой, что первый том произведений Мопассана печатается и он «надумал из всего лучшего составить второй том».

Сознавая несовершенство своих переводов, Никифоров периодически посылал их для просмотра согласившейся помочь ему Т. Л. Толстой. Но последняя, видимо, большинство их оставляла для просмотра Толстому.

Закончив «Царство божие внутри вас» 13 мая 1893 года,⁴ Толстой вместе с Татьяной Львовной начал просматривать переводы Никифорова для первого тома.

¹ Л. П. Никифоров, «Воспоминания о Толстом» — сборник «Лев Николаевич Толстой», Гиз, 1929.

² Т. 84.

³ Т. 87, стр. 195—196.

⁴ Т. 52, запись в Дневнике от 14 мая 1893 года.

18 мая 1893 года Т. Л. Толстая писала Никифорову: «На-днях пришло вам часть «Жизни». Мы только что начали с отцом ее читать. Он так был занят последнее время своей статьей [«Царство божие внутри вас»], что больше ни на что у него не оставалось времени и внимания. Я же рассудила, что лучше подождать, пока он кончит свою работу, и просмотреть рукопись с ним, чем поспешить и сделать это с кем-нибудь другим неудовлетворительно».

В письме от 7 августа 1893 года Т. Л. Толстая писала Никифорову, что Толстой советует ему роман «Une vie» озаглавить «Жизнь женщины».

Работая над Мопассаном, Толстой, как это видно из письма к В. Г. Черткову от 20 мая 1893 года,¹ «подумывает и о науке и искусстве», подразумевая под этим свою статью об искусстве, начатую им еще в 1889 году в виде письма редактору журнала «Русская мысль» В. А. Гольцеву.

В Дневнике Толстого за 1893 год² содержится ряд записей об искусстве. Среди них — мысли, касающиеся обеднения содержания современного искусства, которые он высказывал в прежних статьях по вопросам теории искусства.

Эти мысли глубже и подробнее развиты в статье о Мопассане. В ней Толстой, исходя из творческого опыта Мопассана, резко отрицательно отнесся к теориям искусства, которых придерживались Мопассан и окружающий его литературный мир. С всеобъемлющей полнотой эти мысли Толстой позднее высказал в трактате «Что такое искусство?»

Занесенные в Дневник мысли о том, что настоящее искусство всегда сообщает нечто новое, «важное, нужное», еще не известное читателю, и что это новое содержание своего произведения писатель должен стремиться высказать с наибольшей искренностью, стали основополагающими в суждениях Толстого о Мопассане.

Работа Толстого над Мопассаном обостряла его внимание к вопросам искусства, служила сильным импульсом к размышлениям о сущности и задачах искусства. В статье о Мопассане он стремился дать не только оценку творчества этого писателя, но и высказать свои общие взгляды на искусство.

Об этом писала Т. Л. Толстая Никифорову 4 сентября 1893 года.

В письме от 6 сентября к тому же адресату она уже сообщала, что Толстой «начал писать предисловие к Мопассану», при этом добавляла: «Но я боюсь, что, как всегда со всеми его работами бывает, это затянется надолго».

Сохранился полностью автограф Толстого, представляющий первую черновую редакцию его статьи о Мопассане (см. вар. № 1)

Автограф более краток, чем текст окончательной редакции, но ряд содержащихся в нем высказываний Толстого не вошел в окончательный текст статьи.

На копии с автографа рукой Т. Л. Толстой поставлена дата: «5 сентября 1893 года». Вероятно, автограф, положивший начало работе Толстого

¹ Т. 87, стр. 195—197.

² Т. 52.

над статьей о Мопассане, был написан в первых числах сентября. Судя по его внешнему виду, он писался непродолжительно, в один-два приема.

В процессе дальнейшей работы текст первого автографа подвергся значительной переработке: часть была отброшена, и были написаны обширные дополнения (см. опис. рук. № 2). В первом черновом наброске Толстой пытается рассмотреть понятие красоты в историческом аспекте (вар. № 11). Этот черновик, впоследствии отброшенный, содержит некоторые замечания о понятии красоты, которые значительно подробнее и глубже Толстой развил во второй редакции статьи (см. опис. рук. №№ 11 и 12).

Передавая в 1881 году Толстому книжку «Дом Теллье», Тургенев указал, что Мопассан «имеет сношения с рабочими, руководит ими, помогает им». Это сообщение вызвало в Толстом «уважение и сочувствие» к личности Мопассана, как «друга и сторонника рабочих» (вар. № 1).

Работая над первой редакцией статьи, Толстой уделил в ней большое внимание сборнику «Дом Теллье», с которым в 1881 году познакомил его Тургенев.¹

Из этого сборника Тургенев «особенно рекомендовал» вниманию Толстого рассказ «Histoire d'une fille de ferme», и этот рассказ «особенно не понравился» Толстому.

Между прочим, Тургенев, ознакомившись с этим рассказом еще в рукописи, горячо рекомендовал его для напечатания редактору «Вестника Европы» и газеты «Порядок» М. М. Стасюлевичу, считая, что этот рассказ, «маленький chef d'oeuvre... по слогу достоин пера Флобера».²

В связи с этим рассказом Толстой пишет вставку (см. опис. рук. № 4), в которой критикует изображение Мопассаном «рабочих людей» как грубых животных, считая, что в таком методе показа «рабочих людей» виноват не один Мопассан, но все французские писатели натуралистической школы. В качестве примера Толстой приводит роман «La terre», не называя его автора, Э. Золя.

В печатном тексте Толстой четко определил недостатки этого метода. Он пишет, что в рассказе «Histoire d'une fille de ferme» Мопассан, изображая «с отвращением и насмешкой жизнь рабочих людей, делает большую ошибку в художественном отношении, потому что описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны, и совершенно упускает из виду другую — самую важную, духовную, сторону, составляющую сущность предмета». По этой же причине Толстому не понравился и другой рассказ этого сборника «Une partie de campagne», в котором «самое событие описано ложно, потому что описано только одна самая ничтожная сторона предмета: удовольствие, полученное негодяями».

В черновых материалах первой редакции об этих двух рассказах имеются высказывания Толстого, не вошедшие в печатный текст. Так, в рас-

¹ Судя по одной отметке, содержащейся в черновых материалах, видно, что Толстой пользовался во время работы над статьей вторым изданием книжки «Дом Теллье», вышедшей в Париже в 1891 году, в которую Мопассан включил девятую новеллу «Планальцицы» («Les tombales»).

² Письмо Тургенева к М. М. Стасюлевичу от 9 марта (25 февраля ст. ст.) 1881 года. См. «М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке», Спб. 1912, т. III, стр. 193.

сказе «История одной батрачки», пишет Толстой, Мопассан о жизни рабочего народа «судит легкомысленно, презрительно, представляя себе жизнь неизвестного ему мира слишком грубо и прямолинейно» (вар. № 5); рассказ «Поездка за город» «отвратителен не только своей грязью, но и тою ужасающею тупостью нравственного чувства, которую едва ли можно встретить в обществе зулусов» (вар. № 4).

Кроме того, работая над первой редакцией, Толстой написал очень важную вставку о задачах романа и рассказа (рук. № 4) и о том, как он смотрел готовую к выставке картину знаменитого художника, о своем разговоре с этим художником по поводу его картины (рук. № 5).

Судя по воспоминаниям А. В. Жиркевича,¹ под знаменитым художником Толстой разумел И. Е. Репина, автора картины «Крестный ход в Курской губернии» (1881—1883), бывшей в 1883 году на передвижной выставке и приобретенной еще до выставки П. М. Третьяковым.

Во время работы над статьей Толстой вместе с дочерью Татьяной Львовоной просматривал и переводы Никифорова. Из его письма к жене от 11 сентября 1893 года узнаем, что он и его дочь «зачитались Мопассаном» (т. 84).

Т. Л. Толстая предложила Никифорову несколько задержать печатание первого тома Мопассана, чтобы дать возможность просмотреть его переводы совместно с нею самому Толстому. Никифоров с предложением Т. Л. Толстой вполне согласился, несмотря на то, что издательство торопилось с выпуском книги, так как набор ее начался в марте, а еще и потому, что смерть Мопассана (24 июня 1893 года) возбудила сильный интерес к нему в русской публике и на его произведения появился большой спрос (письмо Никифорова к Т. Л. Толстой, дата почтового штемпеля: «Петербург, 10/IX—93»).

18 сентября Т. Л. Толстая послала для печати Никифорову перевод Толстого рассказа «Un échec» («Не удалось»), который он продиктовал дочерям взамен переведенного Никифоровым другого рассказа «Туан», отмеченного прежде Толстым по недоразумению в числе избранных произведений Мопассана (письмо Т. Л. Толстой к Никифорову от 18 сентября 1893 года). Перевод Толстого под заглавием «Не удалось» в 1894 году был напечатан «Посредником» в книге Мопассана «На воде» (сб. рассказов), стр. 142—147.

В. Г. Чертков, как можно заключить из его писем от 18 июля и 19 августа 1893 года к А. И. Эртелю, намеревался выпустить в «Посреднике» сборник рассказов Мопассана в переводе Эртеля. Но в двадцатых числах сентября «Посредник», которым в то время заведывал П. И. Бирюков, по предложению Толстого, купил переводы Мопассана у Никифорова.

Во второй половине октября 1893 года Никифоровым уже были переведены для «Посредника» первые два рассказа из сборника «La maison Tellier»: «Sur l'eau» и «Le para de Simon» («На реке», «Отец Симона»), которые он, согласно инструкции заведующего «Посредником» П. И. Бирюкова, послал для просмотра Толстому (письмо Никифорова к Толстому, дата почтового штемпеля: «Троица Тверской губ., 29 октября 1893 года»). Оба рассказа вошли в состав второй книги произведений

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37—38, стр. 425.

Мопассана «На воде» (сб. рассказов), изд. «Посредника» для интеллигентных читателей, М. 1894, стр. 154—166.

В конце октября (но не позднее 1 ноября) 1893 года в издании В. Н. Маракуева (тип. И. Н. Кушнерева) вышел первый том произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым, в переводе Л. П. Никифорова (письмо-открытка Никифорова к Т. Л. Толстой, дата почтового штемпеля: «Вышний Волочок, 2 ноября 1893 года»).

В книгу вошли: роман «Жизнь женщины» и девять рассказов: «Одиночество», «Лунный свет», «Оливковое поле», «Исповедь» (из сборн. «Туан»), «Мадемуазель Перль», «Калека», «Маска», «Гавань», «Сумасшедший». Остальные шесть рассказов из пятнадцати, отмеченных Толстым в январе 1893 года пометками, не вошли.

В книге была помещена (с авторской датой) вступительная краткая заметка Толстого такого содержания: «Из всех сочинений Гюи де Мопассана выбраны мною для издания их в русском переводе следующие лучшие, по моему мнению, романы, повести и рассказы. 1893 г. 20 января. Лев Толстой».

Для «Посредника» к 15 ноября 1893 года Никифоров перевел начало романа «Монт-Ориоль» (письмо Никифорова к Т. Л. Толстой, дата почтового штемпеля: «Вышний Волочок, 17 ноября 1893»).

В начале февраля (не позднее четвертого) 1894 года этот роман начал печататься «Посредником» (письмо Е. И. Попова к Толстому от 4 февраля 1894 года). Роман «Монт-Ориоль» составил первую книгу произведений Мопассана, избранных Толстым, изд. «Посредника» для интеллигентных читателей, М. 1894.

Для этой книги и предназначалась в виде предисловия статья Толстого о Мопассане.

Во время работы над статьей Толстой прочел повесть И. Н. Потапенко «Семейная история» («Северный вестник», 1893, №№ 8—10). В связи с этой повестью в письме от 20 октября 1893 года к С. А. Толстой¹ он возмущается тем, что писатели «даже не знают, что хорошо, что дурно; большею частью что дурно, то считают хорошим и этим под видом искусства угощают публику, развращая ее». Толстой пишет, что эта повесть была для него счастливым случаем, она помогла ему уяснить то, что им «давно смутно чувствуется».

Работа Толстого над статьей до последних чисел февраля (но не позднее 1 марта) 1894 года шла с большими перерывами. К этому времени им были написаны первые шесть рукописей, составивших первую редакцию статьи. Работа эта совмещалась у Толстого с рядом других литературных работ. Е. И. Попов 9 октября 1893 года писал Т. Л. Толстой, что Лев Николаевич «в писании своем разбросался, на столе у него и Мопассан, и о религии, и Тулон».² А сам Толстой 3 декабря писал Г. А. Русанову, что работает над статьей «Христианство и патриотизм»; переводит с Марьей Львовою Амиели. «На очереди теперь предисловие к Мопассану — написано на-черно» (т. 66).

¹ Т. 84.

² Статьи: «Религия и нравственность» и «Христианство и патриотизм».

В письме от 23 февраля 1894 года М. Л. Толстая сообщает своей сестре Татьяне Львовне, находившейся в то время в Париже, что «пишется Мопассан». Видимо, это была последняя попытка Толстого работать над первой редакцией статьи, так как из ее письма от 1 марта к тому же адресату мы уже узнаем, что Толстой прекратил работу над статьей, потому что «решили», что она написана «не так», и начал сначала. Он говорит, что взялся за это дело, а теперь его мучает, «нужно ли... к безнравственным рассказам писать предисловие», а «если писать, то надо очень строго, и надо написать уже всё, что он думает и знает об искусстве».

Толстой пишет, что ему «стал противен Мопассан своей нравственной грязью», и потому он «бросил всё прежнее предисловие и начал писать новое», в котором ему хочется сказать то, что он думает об искусстве, «но до сих пор еще не сумел всё высказать... Сколько раз я возвращался к этому предмету и всё не умею его ясно высказать. Должно быть, еще во мне неясно. А предмет такой важности, что скрасть неясности не хочется» (письмо Толстого от 2 марта 1894 года к Т. Л. и Л. Л. Толстым).¹

Е. И. Попов, как активный переписчик рукописей статьи о Мопассане, осведомленный о всех деталях работы Толстого, 5 марта 1894 года писал В. Г. Черткову:

«Теперь же главным образом он занят предисловием к Мопассану. Мопассан тут только повод, а это, должно быть, выйдет давно ожидаемая статья об искусстве» (ГАУ).

Эту же мысль подтверждал и И. И. Горбунов-Посадов в своем письме от 6 марта тому же адресату: «Теперь он занялся статьей о Мопассане, которая должна выйти, и той статьей об искусстве, которую он давно хотел. На разборе писателя — на живом примере — всё ему удобнее, есть центр, вокруг которого можно построить. Он весь обложился книгами по теории искусства — Булье, Бурже, Брюнетьер, Нойт [Найт]» (ГАУ).

Из письма самого Толстого от 12 марта к Т. Л. и Л. Л. Толстым, жившим в то время в Париже, известно, что «по случаю предисловия к Мопассану» он достал у профессора Московского университета Н. И. Стороженко книги по эстетике, «много прочитал по этому предмету и многое узнал». Толстой прочел английскую книгу А. Knight «Philosophy of the beautiful» (А. Найт, «Философия прекрасного»), которую он называет «прекрасной книгой». Этой книгой он пользовался при писании второй редакции статьи о Мопассане.

Прочел Толстой две книги французского философа Гюйо — «L'art au point de vue sociologique» («Искусство с социологической точки зрения») и, очевидно, другую книгу: «Les problèmes de l'esthétique contemporaine» («Задачи современной эстетики»). Эти книги, по мнению Толстого, «содержат много хорошего, он их «прежде не читал». На этого теоретика искусства Толстой ссылается во второй редакции статьи о Мопассане.

Книги по эстетике Толстой читает потому, что «вопросы теории искусства уже который раз волнуют» его.

¹ Т. 67.

«Видно, еще неясно в голове. А кое-как говорить незачем. Надо прочесть историю эстетики, чтобы видеть, как много об этом говорено умного и верного, но очень неясного».

В письме от 17 марта к Никифорову Толстой писал, что с предисловием к Мопассану он все еще «никак не может справиться. Было время недавно, что я взялся за него: всё перемарал и запутался и увлекся в вопросы эстетики».¹

В Дневнике 23 марта 1894 года Толстой записал: «Занимаюсь опять теорией искусства по случаю предисловия к Мопассану. Предисловие тоже не выходит».² Далее он записывает свое суждение о понятии красоты, которое значительно подробнее развил во второй редакции статьи о Мопассане: «Красотой мы называем теперь только то, что нравится нам. Для греков же это было нечто таинственное, божественное, только открывавшееся».

В письме к дочери Татьяне Львовне от 2 марта 1894 года Толстой высказал мысли, в которых как бы содержится план его предстоящей работы над статьей о Мопассане:

«Ты пишешь³ про внешнюю сторону искусства и отсутствие содержания, вот это-то и причины и вред этого мне хочется выразить в статье о Мопассане. Он сам говорит, что цель искусства *faire quelque chose de beau*. А *beau* это и не *convention humaine*,⁴ т. е. что где что считается *beau*, то и *beau*.

И так все думают: и Репины, и Касаткины, и Чеховы. А надо показать, что есть истинно прекрасное и что условное».

В рукописных материалах сохранился автограф — начало второй черновой редакции статьи, свидетельствующий о попытке Толстого по-новому построить свою статью, в плане биографии Мопассана: «Мопассан родился в 1850 году...» (см. опис. рук №№ 7 и 8, вар. № 2). Дается характеристика его окружения, упоминается при этом имя Флобера как руководителя Мопассана. Потом Толстой, не называя имени, подвергает критике теорию одного из учителей молодых писателей — И. Тэна (1828—1893).

2 марта 1889 года в заметке для публичной лекции В.А. Гольцева «О прекрасном в искусстве» Толстой так определил одно из своих положений об искусстве:

«Для того, чтобы художник знал, о чем ему должно говорить, нужно, чтобы он знал то, что свойственно всему человечеству и, вместе с тем, еще неизвестно ему, т. е. человечеству. Чтобы знать это, художнику нужно быть на уровне высшего образования своего века, а главное жить не эгоистичною жизнью, а быть участником в общей жизни человечества. И поэтому ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником».

Ту же мысль, в ином варианте, Толстой высказывает и во второй черновой редакции, противопоставляя ее концепции И. Тэна: «Произведение искусства только тогда истинное произведение, когда оно выражает не

¹ Т. 67.

² Т. 52.

³ Толстой имеет в виду письмо дочери от 24 февраля 1894 года о посещении ею в Париже трех выставок современной французской живописи. Она писала отцу: «Ужасное вынесла... впечатление. Злоба берет, что смеются над публичной, а потому грустно... Искусство куда-то ватерялось».

⁴ [создавать нечто прекрасное. А прекрасное это условное человеческое понятие.]

случайные, временные явления и интересы жизни, а общечеловеческие и вечные. И художник, поэт есть только тот, кто с новой стороны освещает вечные, общечеловеческие явления жизни».

Чтобы дать представление о теории искусства, которой придерживались Мопассан и его окружение, Толстой приводит высказывания самого Мопассана из его предисловия к роману «Пьер и Жан».

Это предисловие, по мнению Толстого, хотя и содержит «много метких и тонких замечаний о технике искусства», «поразительно по той путанице понятий об искусстве, которая вообще царствует во французском обществе».

В связи с этим предисловием в рукописях имеются пространные рассуждения Толстого о взглядах Мопассана на искусство, о том, что Мопассан под «quelque chose de beau» понимал то, что считалось хорошим в литературном мире (см. вар. №№ 13—17).

В черновом наброске, посвященном французскому ученому Э. Ренану, «руководителю молодых поколений», содержатся мысли Толстого, которые не вошли в окончательный текст его статьи, мысли о том, что в «кругу людей и понятий», в котором «вырастал и воспитывался талант Мопассана», «родились «Fleurs du mal» и декадентство» (вар. № 18).

Первый черновой набросок о Ренане подвергся усиленной переработке Толстого.

Подробно разбирая два произведения Ренана «Marc Aurèle» и «L'Abbesse de Jouarre», Толстой резко отрицательно отнесся к его взглядам на искусство.

25 марта 1894 года Толстой вместе с дочерью Марьей Львовной выехал из Москвы к В. Г. Черткову, на его хутор Ржевск, и пробыл там до 1 апреля.

Возвращаясь в Москву, Толстой 1 апреля вечером заехал в Воронеж к Г. А. Русанову. В Воронеже Толстой и закончил свою статью о Мопассане, поставив под ней свою подпись и авторскую дату: «Л. Толстой. 2 апреля [1894]. Воронеж» (см. опис. рук. № 15). Начиная приблизительно с последних чисел февраля по 2 апреля 1894 года Толстым было написано восемь рукописей (см. опис. рук. №№ 7—14); часть этих рукописных материалов была объединена с рукописными материалами первой редакции, вследствие чего получилась сводная рукопись статьи (см. опис. рук. № 15).

Первые рукописи (№№ 7—10), написанные Толстым во второй период работы, т. е. после 1 марта 1894 года, являются попыткой по-новому осветить литературную деятельность Мопассана. Эта часть работы составляет начало второй редакции статьи (см. описание рукописей).

В дальнейшей работе над статьей (рук. №№ 11—14) творчество Мопассана служило для Толстого главным поводом высказать общие взгляды по вопросам теории искусства, и значительная часть рассуждений Толстого (о понятии красоты и др.), не имеющая непосредственного отношения к литературной деятельности Мопассана, впоследствии была отброшена. Поэтому эту стадию работы Толстого (рук. №№ 11—14) лишь условно можно отнести ко второй редакции статьи.

В Дневнике 21 апреля 1894 года Толстой записал: «За всё это время писал предисловие к Мопассану, кажется, уяснилось вполне...»¹

¹ Т. 52.

Статья о Мопассане, со всеми ее черновыми материалами, является важнейшим этапом работы Толстого над вопросами искусства, а по мыслям и рассуждениям, содержащимся в ней, ее можно рассматривать как вступительную часть к трактату «Что такое искусство?»

Во второй редакции статьи, до своих рассуждений о понятии красоты, Толстой предлагает читателю ознакомиться с какой-нибудь книгой по эстетике, чтобы убедиться, «какая невообразимая путаница... понятий существует... в том, что называется наукой эстетики» (вар. № 12).

Также и в трактате (гл. II) Толстой советует «прочсть какую-нибудь ученую эстетическую» для того, чтобы «самому составить себе понятие... о той ускользающей неясности, которая царствует в этой области суждений».

В статье о Мопассане, как и в трактате об искусстве, рассуждения Толстого о понятии красоты направлены на то, чтобы разрушить ложную теорию красоты, по которой целью искусства признается наслаждение; он считает, что во всех теориях эстетики объективного определения красоты нет, красота — это понятие условное, субъективное; все определения красоты сводятся к тому, что искусством считается то, что проявляет красоту, а красота есть то, что нравится. Но в трактате об искусстве, в отличие от статьи о Мопассане, Толстой привлекает обширный материал по теории эстетики, когда касается общих вопросов искусства, в частности понятия красоты.

Вместе с тем в статье о Мопассане содержатся мысли и высказывания Толстого, которых нет в трактате об искусстве, например замечания о взглядах египтян, евреев на искусство, индусов, «которые не понимают даже, что значит красота в нашем смысле»; рассуждения об условности понятия красоты: «То, что считается красотой в богатом европейском кругу, не считается таковою среди европейских рабочих и крестьян и наоборот; что считается красотой вообще в европейском мире, не считается такою у индейцев, китайцев и наоборот»; о том, что красота различно понимается человеком в зависимости от возраста и т. д. и т. д. (см. вар. №№ 16, 17, 19).

Таким образом, статья о Мопассане является дополнением к трактату.

Статья о Мопассане связана с трактатом «Что такое искусство?» еще и тем, что во время писания трактата творчество Мопассана продолжает пользоваться вниманием Толстого и часто упоминается в рукописных материалах трактата. Так, в рукописи № 54, ближайшей к печатной редакции, Толстой относит «некоторые рассказы Мопассана», не называя их, к образцам первого рода всемирного искусства.

В той же рукописи Толстой называет три рассказа Мопассана «превосходными», относит их, хотя и условно, к образцам второго рода всемирного искусства: «M-lle Perle» [«Мадемуазель Перль»], «как дама прибила в мальпосте ухаживателя» [«Не удалось — «Une échec»], «аббат с сыном» [«Оливковое поле» — «Le champ d'oliviers»].

Вернувшись из Воронежа в Москву 3 апреля, Толстой передал законченную им рукопись статьи о Мопассане в «Посредник» для набора.

Но редакция наборной рукописи не была окончательной. В корректуру Толстой делал многочисленные исправления, сокращения и текстовые перестановки. Исправляя первую корректуру (рук. № 16), он почти полностью исключил рассуждения о понятии красоты, оставив сравнительно

небольшую часть из них, касающуюся предисловия Мопассана к роману «Пьер и Жан», а также высказывания о произведениях Ренана.

Значительной переработке подверглась статья и при исправлении Толстым второй корректуры: рукопись настолько испещрена поправками, что пришлось переписать полностью вторую и пятую гранки, подвергшиеся наиболее усиленной авторской правке, и частично и другие гранки (см. опис. рук. №№ 17 и 18).

28 апреля 1894 года Толстой уехал из Москвы в Ясную Поляну. На следующий день он закончил там просмотр третьей корректуры статьи (рук. № 19).¹

5 мая Бирюков послал по просьбе Толстого в Ясную Поляну сверстанную корректуру (письмо П. И. Бирюкова к Толстому от 5 мая 1894 года).

Исправляя уже сверстанную корректуру, Толстой и в нее вносит значительные изменения текста (см. опис. рук. № 20).

Отослав после исправления эту корректуру, Толстой еще не считал свою работу над статьей законченной. Около 15 мая он послал в «Посредник» дополнение к статье, но письмо его «опоздало», так как та часть статьи, к которой предназначалось это дополнение, уже была отпечатана, а остальная часть 17 мая «пущена в машину» (ответное письмо Е. И. Попова от 17 мая 1894 года). Это письмо Толстого неизвестно. На желание Толстого внести дополнение есть указание в письме к нему Е. И. Попова от 31 мая 1894 года. Как можно заключить из письма Е. И. Попова, Толстой намеревался сделать дополнение к тому месту своей статьи, где он говорит о двойственном отношении Мопассана к герою повести «Иветта».

Это место статьи в сверстанной корректуре, до исправлений в ней Толстого, заканчивалось словами: «Очевидно, автор в первой части романа был на стороне девочки, а во второй вдруг перешел на сторону развратника. И одно впечатление разрушает другое. И не остается ничего» (рук. № 20).

Зачеркнув последние слова: «не остается ничего» и оставив без изменения остальной вышеприведенный текст, Толстой написал на полях вставку: «Весь роман распадается, рассыпается, как непромешанный хлеб».

Посылая в письме к Е. И. Попову свое дополнение, Толстой намеревался продолжить приведенный текст, чтобы пояснить своим дополнением, почему «роман распадается, рассыпается, как непромешанный хлеб»: «потому что единство художественного произведения, тот цемент, который соединяет его воедино, составляет не завязка, не единство времени, места, лиц, а единство мирозерцания автора, твердое, всегда одинаковое нравственное отношение его к описываемым лицам и их поступкам. Оно же составляет и главную прелесть всякого художественного произведения».

Текст этой вставки был выписан Е. И. Поповым и отослан Толстому в вышеупомянутом письме от 31 мая, по его словам, «для памяти» на тот случай, если Толстой будет вносить какие-либо исправления в свое предисловие при перепечатке его для второй книги Мопассана (сб. рассказов «На воде»).

29 мая 1894 года в издании «Посредника» вышла из печати первая книга произведений Мопассана — роман «Монт-Ориоль» в переводе Никифо-

¹ Письмо к жене от 29 апреля 1894 года, т. 84.

рова, в которой впервые в виде предисловия появилась статья Л. Н. Толстого о Мопассане (письмо Е. И. Попова к Толстому от 29 мая 1894 г.).

Экземпляры этой книги 1 июня были посланы «Посредником» Толстому в Ясную Поляну (см. письмо И. И. Горбунова-Посадова к Толстому от 1 июня 1894 года).

В письме от 31 мая Е. И. Попов сообщал Толстому, что «Посредником» сдана в набор вторая книга произведений Мопассана, в которой тоже в виде предисловия будет помещена статья Толстого о Мопассане, предлагал Толстому «теперь», если он пожелает этого, сделать «какие-либо исправления, добавления», обещая выслать для этой цели отдельный оттиск статьи.

В письме от 7 июня Е. И. Попов уже спрашивал Толстого, получены ли посланные ему два оттиска предисловия. Это место письма зачеркнуто Е. И. Поповым поперечной чертой; повидимому, это было сделано им потому, что дальше он сообщал Толстому: «Сейчас получил письмо от Татьяны Львовны», которая «пишет, что посылает поправку к предисловию, но, вероятно, забыла».

Хотя этот корректурный оттиск остается неизвестным, видно, что Толстой им пользовался. В рукописях статьи сохранился автограф Толстого (см. опис. рук. № 21), включенный взамен ранее написанного соответствующего текста (вар. № 21) в статью, напечатанную в виде предисловия к книге Мопассана «На воде» (сб. рассказов, изд. «Посредника», М. 1894). В верхнем левом углу автографа поставлен рукой Толстого характерный для него значок вставки. Без сомнения, автограф был переписан на отдельном листе, который и был подложен к соответствующему месту корректурного оттиска.

Автограф короче прежде написанного Толстым текста. Он обрывается на словах: «В «Une vie» и «Bel ami» автор знает, кого надо любить и кого ненавидеть, и читатель соглашается с ним и верит ему, верит в те лица и события, которые ему описываются. Но в «Notre coeur» и в «Yvette»...» Продолжением служит прежде написанный текст: «Автор не знает, кого надо любить...» (см. вар. № 21).

Но и в прежде написанный текст, который служит продолжением автографа-вставки, Толстой вносит два изменения, видимо в корректурном оттиске. Прежде у Толстого было написано (см. вар. № 21): «А не зная этого, читатель и не интересуется описываемыми событиями». Теперь он расширяет эту фразу: «А не зная этого, читатель и не верит в описываемые события и не интересуется ими».

Для продолжения автографа-вставки Толстой использует не весь прежде написанный текст. Теперь текст заканчивается словами (см. вар. № 21): «И по этим рассказам, не по всем, но по лучшим из них, видно, как росло это нравственное чувство в авторе». А конец написанного прежде «и как понемногу... и счастье его жизни» был отброшен.

Вставка, текст которой воспроизводится в письме Е. И. Попова от 31 мая, не была включена в статью, повидимому, потому, что содержащиеся в ней мысли значительно подробнее и глубже развиты Толстым в его новом автографе-вставке: первая вставка была дополнением к рассуждениям по поводу повести Мопассана «Иветта», новая же вставка (рук. № 21)

являлась дополнением к рассуждениям по поводу всех романов, за исключением «Жизни».

Тексты предисловий Толстого к роману «Монт-Ориоль» и к книге «На воде» не идентичны.

Так, в предисловии к роману «Монт-Ориоль» (см. печ. текст, стр. 9, строка 24) Толстой пишет: «Она уже держит меня, la gueuse, — говорит он про смерть: она уж повышатаала мне зубы, повыдергала волосы, поискалечила члeпы и уже вот-вот готова проглотить». Далее следует предложение, которого нет в сверстанной корректуре: «Я уже в ее власти, она только играет мною, как кошка мышью, зная, что мне не уйти от нее». Это различие вошло и в предисловие Толстого к книге «На воде».

В предисловии к «Монт-Ориоль» (стр. 11, строка. 28): «начиная с «Bel ami» уже лежит эта печать поспешности». В сверстанной корректуре: «начиная с «Bel ami» включительно уже лежит». Приведенное выражение без слова «включительно» входит и в предисловие к книге «На воде».

В предисловии к «Монт-Ориоль» (стр. 11, строка. 31): «не берет в основу своих романов известные требования». В сверстанной корректуре: «известные нравственные требования». В предисловии к книге «На воде» так же, как и в верстке: «известные нравственные требования». Пропуск в предисловии к «Монт-Ориоль» слова «нравственные» объясняем небрежностью наборщика или корректора.

В предисловии к «Монт-Ориоль»: «все чувства сострадания к ней и отрицания к тому, что погубило ее». В сверстанной корректуре тот же самый текст. В предисловии к книге «На воде» (стр. 13, строка 4) вместо слова «отрицания» — «отвращения».

В предисловии к «Монт-Ориоль» (стр. 22, строка 18): «Если бы он был романист, как некоторые бездарные писатели чувственных романов, он без таланта спокойно описывал бы». В сверстанной корректуре: «Если бы он был романист, как Catule Mendez или Richopin, он без таланта». В предисловии к книге «На воде» так же, как в предисловии к «Монт-Ориоль».

В сверстанной корректуре (рук. № 20) на стр. XV к выражению: «Прочтите его сына — идиота, ночь с дочерью («L'ermite»), моряк с сестрой («Le port»)... «Monsieur Parent», Толстой на полях делает дополнение: «La chaise. Девочка, заснувшая в шкапе», имея в виду рассказ Мопассана «L'armoire» («Шкаф»), назвав этот рассказ по одной характерной детали, содержащейся в нем, — «La chaise» («Стул»).

Между прочим, в этом рассказе Мопассана говорится не о девочке, а о мальчике, заснувшем в шкапе на стуле и упавшем с него.

В обоих предисловиях (к роману «Монт-Ориоль» и к книге «На воде») этот рассказ напечатан под точным его названием «L'armoire», а выражение Толстого: «Девочка, заснувшая в шкапе», дано в скобках (печат. текст, стр. 21, строка. 1).

Все разночтения, содержащиеся, сравнительно с текстом сверстанной корректуры, в предисловии к роману «Монт-Ориоль» и потом вошедшие в предисловие к книге «На воде», принимаются полностью, так как они были сделаны с согласия Толстого, который, видимо, просматривал корректурный оттиск предисловия к книге «На воде».

На этом же основании следует принять и разночтения, которые содержатся в предисловии к книге «На воде», сравнительно с предисловием к роману «Монт-Ориоль». Разночтения эти — незначительные, словарные («отвращения» вместо «отрицания», местоимения «он», «они», отсутствующие в предисловии к роману «Монт-Ориоль») — были внесены самим автором при просмотре им корректурного оттиска.

Печатаю статью по тексту публикации ее в виде предисловия к сборнику рассказов Мопассана «На воде» («Посредник», М. 1894), мы делаем при этом два отступления.

В рукописи № 2, на обороте листа 13, переложено в рукопись № 15 с нумерацией 31, Толстой делает вставку по поводу романа «Монт-Ориоль», в которой имеется выражение: «на розовом теле выскакивают пузырьки». В первой корректуре (рук. № 16, 5-я гранка) это выражение было ошибочно напечатано: «на розовом теле выскакивают пузырьки», и оно осталось не замеченным Толстым. Во второй корректуре (рук. № 17, 5-я гранка) Толстой заметил эту ошибку и исправил ее. Несмотря на это исправление Толстого, в сверстанной корректуре (рук. № 20, X стр.) это выражение снова было напечатано ошибочно и осталось не замеченным Толстым. В этой ошибочной редакции оно было напечатано в предисловии к роману «Монт-Ориоль». В предисловии к книге «На воде» это выражение было дано уже с двумя ошибками: «на розовом теле вскакивают пузырьки».

Авторский текст фразы восстанавливается по автографу Толстого (рук. № 15, обор. л. 31).

В сверстанной корректуре (рук. № 20, V стр.) в выражении: «и слабая, добрая, опустившаяся мать, благородный, слабый, милый отец» Толстой после слова «мать» вставляет союз «и». Тем не менее, это выражение в предисловиях к роману «Монт-Ориоль» и к книге «На воде» было напечатано без союза «и». В настоящем издании союз «и» восстанавливается.

Все встречающиеся в тексте предисловия к книге «На воде» скобки, в которых заключены отдельные слова и выражения, сохраняем полностью, так как эти скобки поставлены самим Толстым или авторизованы им.

Переводы отрывка из предисловия Мопассана к роману «Pierre et Jean», отрывка из сочинения Э. Ренана «Marc Aurèle» и примечание в сноске: «Рассказы Жорж Занд» оставляем как авторизованные самим Толстым (см. опис. рук. №№ 17, 18).

Сохраняем в тексте и разделительную черту, поставленную Толстым (см. опис. рук. № 17).

После вышеупомянутых изменений, внесенных Толстым в свою статью, напечатанную «Посредником» в виде предисловия к сборнику рассказов «На воде» (М. 1894), работа Толстого над статьей о Мопассане была закончена.

Сборник «На воде» был второй книгой произведений Мопассана, избранных Толстым и изданных «Посредником» в переводе Л. П. Никифорова. Он содержал в себе девять рассказов Мопассана.

В первой половине июня (не позднее 10-го) 1894 года в издании В. Н. Маракуева (тип. И. Н. Кушнерова) вышла вторая книга произведений Мопассана в переводе М. А. Лазаревой.

В 1896 году в издании «Посредника» вышла третья книга произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым и переведенных Л. П. Никифоровым.

В 1899 году «Посредником» была издана четвертая книга произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым и переведенных Л. П. Никифоровым, под заглавием «Одиночество», без статьи Толстого о Мопассане, состоящая из девяти рассказов.

В 1900 году в издании «Посредника» вышла пятая, последняя, книга произведений Мопассана — его роман «Une vie», под заглавием «Жизнь женщины», в том же переводе. В виде предисловия была помещена не вся статья Толстого о Мопассане, а ее часть, касающаяся этого романа.

Таким образом, «Посредником» было издано пять книг произведений Мопассана, избранных Толстым в переводе Л. П. Никифорова. Этот пятитомник содержал в себе три романа и двадцать четыре рассказа Мопассана. Все книги пятитомника впоследствии «Посредником» переиздавались.

В собрание сочинений Л. Н. Толстого статья о Мопассане впервые была включена в 1894 году (часть тринадцатая) в редакции, напечатанной в сборнике «На воде». В той же редакции, но с некоторыми текстовыми искажениями, она была напечатана и в последующих изданиях собраний его сочинений.

Помимо этого, статья Толстого в той же редакции, под заглавием «Предисловие», была помещена в книжке Мопассана: «Гюи де Мопассан. Сочинения, избранные гр. Л. Н. Толстым, Спб., книгоиздательство «Ясная Поляна», 1909».

В эту книгу вошли только два рассказа Мопассана: «Исповедь» (из сб. рассказов «Туан») и «Лунный свет».

В 1912 году статья Толстого о Мопассане была напечатана «Посредником» в книге: «Л. Н. Толстой о писателях и о книгах», выпуск четвертый.

В виде предисловия она вошла в полное иллюстрированное собрание сочинений Мопассана в четырех томах, перевод под ред. П. Д. Доброславина, изд. Ф. А. Иогансона, Киев—Харьков 1904—1907. Статья была напечатана в редакции предисловия к роману «Монт-Ориоль» («Посредник», М. 1894).

В 1881 году Тургенев, передавая в Ясной Поляне Толстому книжку «La maison Tellier», заметил ему о Мопассане: «Он вас знает и очень ценит». Мопассан действительно хорошо знал и высоко ценил произведения Толстого. Прочтя незадолго до своей болезни «Смерть Ивана Ильича», он сказал одному французскому критику: «Я вижу, что вся моя деятельность была ни к чему, что все мои десятки томов ничего не стоят».¹

ОПИСАНИЕ РУКОПИСЕЙ И КОРРЕКТУР

Рукописи и корректуры, относящиеся к статье о Мопассане, хранятся в рукописном отделении Государственного музея Л. Н. Толстого (А. Ч., папка 40).

Черновые варианты помещаются в настоящем издании в порядке сюжетного развития статьи в завершенной редакции.

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 447.

1. Автограф. 8 лл. 4^о и 2 лл. из записной книжки. Листы исписаны с обеих сторон и заключены в обложку из белой бумаги с надписью черными чернилами рукой М. Л. Толстой: «Мопассан».

Первая черновая редакция статьи, без заглавия, без даты, без нумерации. Исправления незначительны. На л. 2 и обороте его делается двойная перестановка текста путем обведения чертой сбоку и нумерации кусков текста, подлежащих перестановке; на л. 3 — вставка на полях, на обороте последнего листа (л. 10) — подпись инициалами: «Л. Т.».

Автограф воспроизводится полностью в вариантах под № 1.

2. Копия с автографа рукой П. П. Кандидова, М. Л. и Т. Л. Толстых. Первоначально рукопись содержала 28 лл. 4^о. На последнем листе рукописи (л. 28) рукой Т. Л. Толстой, закончившей переписку копии с автографа, поставлена дата: «5 сент. 93». Рукопись неполная. На полях л. 9 и обороте его пишется значительная вставка (потом зачеркивается).

Из этой рукописи лл. 13, 14, 23 после текстовых перестановок с нумерацией 31, 32, 78 перешли в рукопись № 15.

В данной рукописи осталось 21 лл. 4^о и 4 полосы от четвертушек.

Начало: «Кажется, в 1881 году». *Конец*: «волосы падают, седеют, зубы».

Из этой рукописи извлекаем варианты №№ 5, 9, 10, 22, 23, 24.

3. Разрозненная копия соответствующих частей предыдущей рукописи рукой М. Н. Ростовцевой, М. Л. и Т. Л. Толстых, П. И. Бирюкова и Е. И. Попова. Вся рукопись испещрена поправками Толстого и сделаны вставки.

Из этой рукописи после текстовых перестановок перешли в рукопись № 15 лл. 1, 3, 10, 71, 72, 74, 75, 79, 82, 83. В рукописи осталось 8 лл. 4^о и 4 полосы от четвертушек. *Начало*: «особенность точки зрения». *Конец*: «из этой нелепой жизни».

Из данной рукописи извлекаются варианты №№ 4, 11.

4. Неполная копия соответствующих частей рукописей №№ 2 и 3 и, видимо, с отдельных несохранившихся листов предыдущей рукописи рукой Е. И. Попова, М. Л. и Т. Л. Толстых и М. Н. Ростовцевой. Исправления многочисленны по всей рукописи.

Из этой рукописи перешло в рукопись № 15—12 лл. с нумерацией 2, 8, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 76, 77, 80, 81.

В рукописи осталось 8 лл. 4^о и 7 полос от четвертушек. *Начало*: «И потому в то время меня». *Конец*: «проникнуть ночью к девушке и развратить ее».

Из данной рукописи извлекаются варианты №№ 3, 6, 8.

5. Копия соответствующих частей рукописи № 4 и № 2 (л. 14 и обор. л. 13, впоследствии переложены в рукопись № 15 с нумерацией 32 и 31) и, видимо, с отдельных несохранившихся листов предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой и Е. И. Попова. Исправления Толстого значительны. На обороте л. 37 пишется продолжение статьи о том, как Толстой, «смотрел готовую к выставке большую картину знаменитого художника», о разговоре Толстого с этим художником, который изображал «жизнь, не понимая ее смысла».

Из этой рукописи перешло в рукопись № 15—18 лл. с нумерацией 4, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 28, 30, 33—35, 37—40. В рукописи осталось

8 лл. 4° и 6 полос от четвертушек. *Начало*: «его и составляет». *Конец*: «И рядовым, в особенности тупым, людям хорошо».

Из данной рукописи извлекается вариант № 7.

6. Копия соответствующих частей рукописей № 5 и № 3 (л. 47) и, видимо, с отдельных несохранившихся листов двух предшествующих рукописей (№ 4, 5) рукой Е. И. Попова и Т. Л. Толстой.

Поправки Толстого незначительны, по преимуществу стилистического характера. Из этой рукописи было переложено в рукопись № 15—15 лл. 4° с нумерацией 5—7, 9, 12, 14, 16, 18, 36, 41—43, 84—86. В рукописи осталось 1 л. 4° (урезанный сверху) и 1 полоса от четвертушки. *Начало*: «*всеми этими качествами*». *Конец*: «копирует рабочий деревенский народ».

7. Автограф. 2 лл. 4°, исписанные с обеих сторон, без полей и заключенные в обложку из белой бумаги с надписью синим карандашом рукой Е. П. Попова: «Мопассан».

Вторая черновая редакция статьи (начало) с авторским заглавием «Мопасан», без нумерации и без даты. Исправления Толстого незначительны.

8. Копия с автографа рукой М. Л. Толстой. 6 лл. 4°, исписанных, кроме одного, с лицевой стороны и заключенных в обложку из белой бумаги с надписью рукой Е. И. Попова черным карандашом: «Мопассан». Листы не нумерованы. *Начало*: «*(Мопасан)*. Мопасан родился в 1850 г.». *Конец*: «Мопасан говорит». Исправления незначительны. Устраняя по автографу ошибки, допущенные переписчицей, публикуем рукопись со всеми поправками и вставкой Толстого в вариантах под № 2.

9. Копия на французском языке рукой М. Н. Ростовцевой окончания рукописи № 7 — цитаты из предисловия Мопассана к роману «Пьер и Жан» и продолжение статьи рукой автора. 1 л. 4°, заполненный текстом Толстого с обеих сторон, и 3 полосы от четвертушек (две заполнены текстом Толстого). Рукопись заключена в обложку из белой бумаги с надписью рукой М. Л. Толстой черными чернилами: «Черновые Мопассана». *Начало*: «*d'élite demandent*». *Конец*: «выбивался из них. Удивительное дело».

Извлекаем варианты №№ 14, 16. Вариант № 16 даем в начальном его тексте, без учета дальнейших поправок и текстовых перестановок Толстого.

10. Копия части предыдущей рукописи и, предполагаем, с несохранившихся в ней листов рукой П. И. Бирюкова и Е. И. Попова. 3 лл. 4°. Рукопись неполная: без начала и конца. Поправки незначительны. *Начало*: «*и может казаться*». *Конец*: «*и в особенности в Париже в*».

Из данной рукописи извлекаем вариант № 15.

11. Разрозненная копия соответствующих частей рукописи № 9 и, предполагаем, с несохранившихся листов двух предыдущих рукописей рукой М. Н. Ростовцевой, М. Л. Толстой и Е. И. Попова.

Вся рукопись заполнена многочисленными поправками Толстого. *Начало*: «*ких рассказах его*». *Конец*: «*Я думаю, что*».

Из данной рукописи извлекаются варианты №№ 12, 13, 17.

12. Копия соответствующих частей предыдущей рукописи рукой М. Л. и Т. Л. Толстых и Е. И. Попова, продолжение статьи рукой Толстого.

В этой рукописи (на л. 37) впервые делается Толстым черновой набросок о Ренане, «руководителе молодых поколений». Этот набросок подвергается усиленной правке (проходит не менее пяти редакций).

Из этой рукописи были переложены в рукопись № 15—7 лл. с нумерацией 45—50, 53. В рукописи осталось 10 лл. 4° и 7 полос разного формата от четвертушек. *Начало*: «каким он представляется». *Конец*: «и ни [у] одного читателя жизни».

Из данной рукописи извлекается вариант № 18.

13. Копия соответствующих частей рукописи № 12 и отчасти, видимо, с несохранившихся листов предыдущей рукописи рукой М. Л., Т. Л. Толстых и Е. И. Попова. Поправки Толстого сравнительно небольшие. Осталось в рукописи 5 полос разного формата от четвертушек (одна из них с обеих сторон сплошь заполнена текстом Толстого). *Начало*: «воспроизведения и потому». *Конец*: «и зенит человеческого образования».

14. Неполая копия со вставки Толстого (о Ренане) в предыдущей рукописи рукой Е. И. Попова и черновик-автограф (из разрозненного материала статьи).

Из этой рукописи переложены в рукопись № 15—2 лл. с нумерацией 64, 65. В рукописи остался черновик-автограф (1 полоса от четвертушки).

15. Сводная рукопись, составившаяся из рукописных материалов первой и второй редакций статьи, заключенная в обложку из белой бумаги с надписью рукой Е. И. Попова черным карандашом: «Мопассан». 86 лл. 4° (многие листы с наклейками). На лицевой стороне последнего листа (86-го) рукописи — подпись и дата рукой Толстого: «Л. Толстой. 2 апреля. Воронеж». Текст рукописи покрывается текстом первой корректуры, сохранившейся почти полностью. Но в корректуре отсутствует текст двух листов (64, 65) рукописи. С данной рукописи, содержащей многочисленные поправки, вставки Толстого, зачеркивания отдельных частей текста, была сделана копия для набора статьи. Но предварительно эта рукопись была просмотрена Толстым; в нее он внес исправления, видимо очень незначительные, а текст лл. 64, 65 им был отброшен, так как этот текст перебивал критические рассуждения Толстого о взглядах Ренана на искусство на лл. 63 и 66 (см. наши примечания к варианту № 19). Таким образом, наборной рукописью являлась копия с данной, сводной, рукописи после просмотра этой рукописи Толстым. Извлекаем из этой рукописи вариант № 19.

16. Первая корректура (гранки). 10 гранок, 3 полосы от гранок и 2 четвертушки (большого формата), написанные рукой М. Л. Толстой, содержащие перевод французских текстов.

За исключением верхней части 6-й гранки корректура сохранилась полностью. На первой гранке, наверху, черными чернилами рукой Толстого написано: «Предисловие».

Исправления Толстого многочисленны по всей рукописи. Поля большинства гранок заполняются вставками (некоторые из них тут же и зачеркиваются), целые куски текста исключаются, текст 6, 7, 8 и верхней половины 9-й гранок (рассуждения о понятии красоты) вычеркивается

полностью. 9-я гранка разрезается именно в том месте, где кончается вычеркнутый текст.

Благодаря таким обширным авторским переделкам текст статьи существенно изменяется.

К 6-й гранке подложена четвертушка, исписанная с одной стороны рукой М. Л. Толстой, содержащая перевод с французского языка отрывка из предисловия Мопассана к роману «Пьер и Жан». На лицевой стороне четвертушки, наверху, рукой М. Л. Толстой помечено: «В выноску». К 9-й гранке (разрезанной на две части) подложена четвертушка, исписанная с обеих сторон рукой М. Л. Толстой, содержащая перевод с французского языка отрывка из сочинения Ренана «Marc Augèle». На лицевой стороне четвертушки, наверху, рукой М. Л. Толстой помечено: «В выноску».

Из этой рукописи извлекаем вариант № 20.

17. Вторая корректура. 9 гранок и 2 полосы от гранок. Корректура сохранилась полностью.

Вся рукопись испещрена многочисленными авторскими поправками.

18. Рукопись — 23 лл. 4° (1 л. чистый) и 1 полоса от четвертушки. Подкладные листы ко второй корректуре (рук. № 17).

Лл. 2—7 заполнены с лицевой стороны рукой М. В. Сяськовой [?], нумерация рукой Толстого. Полная копия 2-й гранки второй корректуры, вновь подвергшаяся усиленной авторской правке.

19. Третья неполная корректура (гранки), без начала и конца. 2 гранки с нумерацией 7—8. *Начало*: «Для того же, чтобы не было сомнения». *Конец*: «тупым людям хорошо». Первая гранка (7-я) вся испещрена поправками Толстого, вторая (8-я) содержит две небольшие его поправки.

20. Четвертая корректура (верстка). 10 лл. 4°. Авторские поправки многочисленны по всей рукописи.

Из этой рукописи извлекаем вариант № 21.

21. Автограф. 2 лл. 4°. Л. 1 заполнен текстом Толстого с обеих сторон, л. 2 — частично с лицевой стороны (оборот чистый). Оба листа без полей, авторские поправки на них незначительны.

Вставка, которую Толстой включил, взамен прежде написанного им соответствующего текста, в статью о Мопассане уже после напечатания ее «Посредником» в виде предисловия к роману «Монт-Ориоль», М. 1894 (см. статью «История писания и печатания»).

ИСТОРИЯ ПИСАНИЯ И ПЕЧАТАНИЯ СТАТЕЙ ОБ ИСКУССТВЕ И ТРАКТАТА «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

I

Весь цикл статей Толстого об искусстве, начиная с первой статьи 1882 года и кончая статьей 1896 года, следует рассматривать как подготовительные этапы к трактату «Что такое искусство?».

Письмо Толстого к издателю «Художественного журнала» Н. А. Александрову, написанное в начале 1882 года, явилось первым печатным выражением взглядов Толстого на искусство. Обстоятельства, вызвавшие это письмо, были следующие.

Осенью 1881 года Толстые переехали на зиму из Ясной Поляны в Москву. Тогда же старшая дочь Толстого, Татьяна Львовна, поступила в Училище живописи, ваяния и зодчества. Толстой часто заходил в училище, где обычно вел беседы с преподавателями и профессорами. Несомненно, что одной из важнейших тем бесед были вопросы искусства. В беседах принимали участие бывшие в то время профессорами художники В. Г. Перов, М. И. Прянишников и др.

Биограф В. Г. Перова А. Новицкий, рассказывая об отношениях Перова с Толстым, о заботах, которые проявлял Толстой по отношению к уже больному в то время Перову, коротко упоминает и о частых посещениях Толстого классов школы и о «горячих спорах с В. Г. Перовым и М. И. Прянишниковым, начинавшихся в классе, а кончавшихся обыкновенно уже в квартире Перова, за чайным столом».¹

Как видно из письма Толстого к Александрову, последний просил Толстого написать «что-нибудь» в его журнал. Толстой колебался в выборе темы. Когда же в одном разговоре с Перовым Толстой изложил ему свой взгляд на искусство, Перов, судя по словам Толстого в черновике его письма к Н. А. Александрову (см. рук. № 4), сказал Толстому: «Вот это-то и напишите Александрову».²

¹ А. Новицкий, «Перов Василий Григорьевич» — «Русский биографический словарь», Павел — Петр, Спб. 1902, стр. 560.

² Эта фраза является также подтверждением того, что письмо это адресовалось именно к Н. А. Александрову. В подлиннике заголовка нет. Обращение: «М[ило- стивый] г[осударь]».

Толстого заинтересовала эта мысль, так как он не мог не согласиться с тем, что изложение его взглядов на искусство могло быть «интересно» для читателей «Художественного журнала». По получении «подтверждения» желанья Н. А. Александрова, переданного через Перова, Толстой приступил к писанию статьи, которую он начал в форме письма.

По времени начало писания первой статьи об искусстве, публикуемой в настоящем издании под заглавием «Письмо к Н. А. Александрову», нужно отнести к первой четверти 1882 года, имея в виду слова Толстого: «На днях В. Г. Перов передал мне подтверждение вашего желанья», так как 29 мая 1882 года Перов уже умер.

Как велась работа над этой статьей, сказать трудно. Данных к тому почти совсем нет. Дневники за 1882 год неизвестны. В письмах об этом также нет никакого упоминания. Очевидно лишь одно, что в течение 1882 года Толстой не оставлял мысли окончить ее. Это, вероятно, было известно Н. А. Александрову, который в № 1 «Художественного журнала» за 1883 год, вышедшем к 1 января, поместил объявление от издательства, в котором говорилось: «В нынешнем году в журнале будет помещена статья об искусстве графа Л. Н. Толстого (автора «Войны и мира» и «Алпы Карениной»». Несомненно, что, не имея от Толстого каких-либо сведений о его работе над указанной статьей, Н. А. Александров вряд ли мог дать подобное обещание своим читателям.

В распоряжении редакции имеются четыре рукописи этой статьи (см. описание рукописей). Три из них — автографы, а четвертая — соединенная копия с рукописей № 1 и № 3 (исправлениям Толстого подверглось лишь начало этой копии).

Данными рукописями исчерпывается, повидимому, работа Толстого над первой статьей об искусстве, и в работе Толстого над вопросами искусства следует перерыв до марта 1889 года.

Сведения о творческой жизни Толстого с 1882 года по 1889 год крайне скудны. Дневников до ноября 1888 года (за исключением 1884 года) нет. Мемуарная литература освещает его жизнь преимущественно со стороны религиозно-философской; лишь в дневнике С. А. Толстой находим одно краткое упоминание, связанное с вопросами искусства. 2 июля 1887 года она записала: «У него [Толстого. — *Ред.*] длинные разговоры с Страховым о науке, искусстве, музыке». ¹ Нужно, однако, отметить, что и в этот период жизни и творчества Толстого вопросы искусства не переставали занимать его. Хотя он и не писал за это время специальных статей об искусстве, в своих произведениях неоднократно касался его; а в статье «Так что же нам делать?» посвятил этому предмету несколько глав.

Начало писания второй статьи об искусстве, озаглавленной Толстым «Об искусстве» и известной также как «Письмо к В. А. Гольцеву», относится к марту 1889 года.

Побудительным толчком к писанию этой статьи послужило обращение к Толстому редактора журнала «Русская мысль» В. А. Гольцева с просьбой

¹ ДСАТ, 1928, стр. 143.

дать определение искусства для его публичной лекции «О прекрасном в искусстве». 1 марта 1889 года Толстой записал в Дневнике: «Был Гольцев. Я ему продиктовал теорию искусства». ¹ Что продиктовал Толстой Гольцеву, осталось неизвестным. Толстой, повидимому, не ограничился продиктованным и принялся за писание статьи. 2 марта в Дневнике его записано: «Написал об искусстве. Вечером поправлял». И затем 3 марта: «Поправлял об искусстве — вышло лучше... снес Гольцеву...»

Переданная Толстым Гольцеву редакция статьи об искусстве по нашему описанию соответствует рукописи № 3. Гольцев использовал эту статью в лекции и включил ее частично в свою статью «О прекрасном в искусстве» («Русская мысль», 1889, № 9, стр. 68—69).

Однако Толстой не удовлетворился содержанием переданной Гольцеву статьи. Его заинтересовал этот предмет. 11 марта он записал в Дневнике, что читает Рёскина, и отметил: «Об искусстве хорошо», и далее записал свои мысли об искусстве и науке. Повидимому, тут же он взялся опять за переделку своей статьи. В Дневнике за 13, 14, 19 марта имеются отметки о том, что он «поправлял об искусстве», а 20 марта записано: «Встал и, не одеваясь, сел за поправку об искусстве и сидел 3 часа, перемарал всё и не знаю, стоит ли работы. Кажется, нет». Однако 22 марта он опять отметил: «Поправлял об искусстве».

На этом этапе работы (по нашему описанию рукопись № 8) Толстой, повидимому, решил остановиться, считая, что работа в основном закончена, и послал статью для напечатания в журнал «Русское богатство», ввиду того, что издатель-редактор этого журнала, Л. Е. Оболенский, неоднократно обращался к Толстому с просьбой о помощи журналу какой-либо статьей или рассказом. В письме от 22 марта Толстой писал Л. Е. Оболенскому: «Посылаю вам, дорогой Леонид Егорович, несколько слов об искусстве. Я написал для Гольцева, потом поправил, дополнил, потом уже слышу, хотя напечатать. Думаю себе: уж если печатать, то не пригодится ли вам. Вот и посылаю. Если пришлете корректуру, хорошо, если же нельзя, то нечего делать. Вы сами тогда исправьте». ²

Статья Толстого была быстро набрана и в конце марта в гранках прислана Толстому (на гранке дата: «24 марта 1889 г.»).

Толстой усердно принялся за правку корректуры, всё более и более увлекаясь этой работой.

22 марта он переехал в имение своего севастопольского сослуживца кн. С. С. Урусова, Спасское, близ Троице-Сергиевской лавры, «в уединение», как записал Толстой в Дневнике, и прожил там до 8 апреля.

Записи в Дневнике Толстого за это время пестрят указаниями на его работу над статьей об искусстве. 29 марта: «Целый вечер поправлял статейку об искусстве: очень не понравилась мне при чтении Урусова. И не послал». 31 марта: «Поправлял, переделывал усердно статейку. Кажется, лучше». 2 апреля: «Усердно опять перерабатывал об искусстве».

¹ Все Дневники Толстого, упоминаемые в данной статье, хранятся в Рукописном отделе Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР в Москве. По нумерации настоящего издания Дневники: 1888—1889 гг. — т. 50, 1890 г. — т. 51, 1891—1894 гг. — т. 52, 1895—1899 гг. — т. 53.

² Т. 64.

Кажется, лучше. Теперь 3-й час, юноша переписывает, а я хочу кончить переделку конца... Диктовал и кончил, прочел Урусову. Лучше.

В письме от 1 апреля к С. А. Толстой он также сообщал: «Вчера поправлял корректуру об искусстве и всю перемарал. (Урусов достал сына дьякона, который сейчас переписывает)».¹

Переписанный «сыном дьякона» экземпляр статьи также подвергся исправлению Толстого. Одновременно Толстой вносил изменения и в корректуру. Такая двойная правка совсем запутала Толстого. 2 апреля он сообщил в письме к Т. Л. Толстой: «Поправлял корректуру, напутал и не кончил».

Повидимому, дальше работа Толстого над корректурой не производилась. Испещрив всю гранку своими поправками, сделав несколько вставок к ней, он почувствовал, что статья все-таки не доработана. В письме к Л. Е. Оболенскому от 2 апреля он писал: «Получил корректуру, перечел и убедился, что в таком виде печатать невозможно. Начал поправлять, но не кончил; если кончу, то пришлю. В этом же виде пожалуйста не печатайте».²

После прекращения работы над корректурой Толстой, вероятно, оставил навсегда эту редакцию статьи.

Приблизительно в это же время он начал новую статью об искусстве, озаглавленную «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое». Статья эта также предназначалась для Л. Е. Оболенского.

В письмах к Л. Е. Оболенскому от 4 апреля и к В. Г. Черткову от 10 апреля 1889 года Толстой уже сообщал, что надеется на «святой»³ передать статью в «Русское богатство». 11—14 апреля Толстой ежедневно заносит в Дневник о своей работе над искусством: то он «всё уяснил и расположил», то «совсем запутался». А в письме к Л. Е. Оболенскому от 14 апреля сообщал: «Всё еще не кончил статью, всё уясняю, добавляю. Надеюсь кончить скоро и пришлю».⁴ Как видно по записям Толстого в Дневнике, работа шла с переменным успехом.

18 апреля он записал: «Начал поправлять об искусстве — очень хорошо». Но уже на следующий день он отмечает, что «напрасно пытается писать». И 20 апреля: «Даром трачу время. Надо оставить».

Однако 25 и 27 апреля он вновь отмечает в Дневнике о работе над искусством, а 28 апреля пишет: «Сел у Тани писать об искусстве сначала, потом пришел Грот. Прочел ему. Так — не дурно». Возможно, что к этому периоду работы можно приурочить рукопись № 4 (автограф) (см. описание рукописей).

Между тем работа подвигалась медленно. Толстой обдумывал разные способы писания. В Дневнике от 29 апреля он записал: «Решил не переделывать вперед, а писать сразу. Это можно, но надо выработать приемы, которых еще нет: именно обдумать яснее тезисы рассуждений и потом уже

¹ Т. 84, стр. 55.

² Т. 64.

³ Пасхальная неделя.

⁴ Т. 64.

распространять. Попробовал так писать об искусстве и не мог. Опять запутался».

В начале мая Толстой опять «пробует» писать, но безуспешно. 10 мая он замечает: «Начал писать об искусстве, не пошло. Пошел в леса с записной книжкой. Пробовал выразить тезисами — не мог ясно формулировать». В Записной книжке за этот день он записал три тезиса, относящиеся к его работе над искусством.

Далее, повидимому, временно прекращается работа над данной редакцией статьи об искусстве. Рукописи ее осенью того же года были посланы Толстым В. Г. Черткову, по просьбе последнего. Чертков сделал список с них, переписав по обыкновению с большими интервалами между строк, для удобства Толстому вносить исправления, и прислал обратно. В конце года Толстой вновь принялся за работу над ней. Однако и эта редакция статьи закончена не была и была оставлена Толстым.

Точных сведений о продолжении работы над ней нет. Можно лишь предположить, что один из списков этой рукописи вторично был послан Черткову, который, переписав его на машинке и, видимо, включив ряд мест из других черновики, опять переправил к Толстому, прося его окончить статью. Однако Толстой, сделав небольшие исправления в ней, оставил ее совсем (см. опис. рук. № 8).

В дальнейшем этот список, в числе других черновики Толстого по искусству, был вновь отослан В. Г. Черткову.

В промежутке между началом писания (по опис. рук. №№ 1—6) статьи «О том, что есть и что не есть искусство...» и окончанием работ над ней Толстой неоднократно принимался за писание других статей об искусстве.

В середине мая в Дневнике Толстого есть несколько записей, указывающих на его безуспешную работу об искусстве; он говорит, что кружится «в заколдованном кругу». Предположительно к этому времени можно отнести начало его работы над статьей, озаглавленной нами: «Об искусстве» (вторая статья). Одним из подтверждений такого предположения служит запись в Записной книжке от 20 мая, мысль которой легла в основание названной выше статьи: «Произведение искусства есть то, что открывает новое, ясное и искреннее».

Толстой работал над этой статьей недолго. Она сохранилась всего в двух рукописях; очевидно, она скоро была забракована Толстым и оставлена.

Мысль Толстого в связи с его работой над вопросами искусства пошла другим направлением, отличным от всех, которые он избирал в писавшихся ранее статьях об этом предмете.

Обдумывая предмет искусства, Толстой пришел к убеждению, что искусство можно рассматривать лишь в связи с наукой. Еще 16 мая он записал в Дневнике: «Об искусстве думал то, что надо определить всю деятельность духовную людей — и науки». И в письме к П. И. Бирюкову от 17 мая: «Я всё писал об искусстве. Всё разрастается, и я вижу, что опять не удастся напечатать в «Русском богатстве». Вопрос-то слишком важный. Не одно искусство, а и наука: вообще вся духовная деятельность и духовное богатство человечества — что оно, откуда оно и какое настоящее истинное

духовное богатство. Я нынче бросил на время и стал писать «Крейцерову сонату».¹

Эти мысли в дальнейшем послужили основой для начала новой статьи, публикуемой под заглавием «Наука и искусство».

В конце мая и первой половине июня нет указаний на писание статьи об искусстве. Работа Толстого заключалась пока в собирании материала, чтении об этом предмете, обдумывании и записывании мыслей.

В Дневнике от 20 мая Толстой записал: «Сел за работы, но не идет пока. Вчера говорил об искусстве, и опять поднялись дрожжи. Ходил с Горбуновым² и говорил об искусстве и записывал и, кажется, уяснил себе кое-что. Очень чувствую себя слабым. Читал Лекки об эстетическом развитии искусства.³ Да, искусство, чтобы быть уважаемым, должно производить доброе. А чтобы знать доброе, надо иметь мирозерцание, веру. Доброе есть признак истинного искусства. Признаки искусства вообще: новое, ясное и искреннее. Признак истинного искусства — новое, ясное и искренне доброе».

Свои мысли об искусстве Толстой записал также в Записной книжке 21 и 22 мая.

Толстой стремился изучить предмет со всех сторон. В письме к Н. Н. Страхову от 28 мая он писал: «Просьба, дорогой Николай Николаевич. Об искусстве, об истории этого понятия, что есть? Об искусстве в широком смысле, но также и о пластическом в частности. Нет ли истории и теории искусства, кроме Куглера,⁴ которого, если у вас есть, привезите, пожалуйста. Да вообще помогите мне, пожалуйста, в предпринятой работе: нужно прежде чем высказать свое, знать как квинтэссенция образованных людей смотрит на это. Есть ли такой катехизис? Надеюсь, что вы меня поймете и поможете мне».⁵

4 июня Н. Н. Страхов приехал к Толстому. По записям в Дневнике Толстого видно, что значительная часть его разговоров со Страховым касалась вопросов искусства и науки. Под 13 июня читаем: «Страхов рассказывал воскресенье Вагнера оперы: Вотан, Волгала, Валкирии, Сигмунд, Сягфрид и т. п. Ужасно слушать, до какого полного безумия дошли люди. Надо писать об искусстве». Об этом же намерении «писать об искусстве» Толстой записал и 14 и 15 июня.

Однако почти до середины сентября нет указаний на то, чтобы Толстой серьезно увлекся этой работой. Правда, в некоторых дневниковых записях он иногда упоминает о том, что «начал поправлять» черновики об искусстве или что он «прилаживается» писать; но всё это эпизодично.

¹ Т. 64.

² И. И. Горбунов-Посадов.

³ Вильям-Эдуард Лекки (1838—1903) — английский историк и философ. Толстой читал т. I его «Истории возникновения и влияния рационализма в Европе», пер. А. Н. Пыпина, изд. Н. И. Полянова, Сиб. 1871. Третья глава этой книги озаглавлена: «Эстетическое, научное и нравственное развитие рационализма».

⁴ Франц-Теодор Куглер (1808—1858) — немецкий историк искусств. Толстой имеет в виду его «Kunstgeschichte» в русском переводе Е. Корша «История искусства» (5-е изд., 1872).

⁵ Т. 64.

Повидимому, это был мимолетный просмотр старых черновиков, оставленных им редакцией ранних статей.

Но всякое явление, связанное с искусством, продолжало находить в Толстом живой отклик. Он собирал материалы, где только возможно было их почерпнуть, и свои мысли по этому предмету неизменно заносил в Дневник. О распространении вагнерианства в русском обществе — резкая запись в Дневнике 15 июня: «Страшный пример тщеты науки и искусства это споры о Дарвинизме (да и многом другом) и Вагнеровщина. А ведь жрецы-то науки и искусства не дожидаются решения, а давно решили, что черный народ должен им служить. А куафер театральные купил именье и ему в ноги падают мужики».

Отмечая в Дневнике прочитанные книги по искусству, 31 июля Толстой записал: «Дома читал Keats,¹ английского поэта. Очень хорошо формулировано ложное определение искусства, для потехи».

Есть также указания на чтение им Платона и Шопенгауэра.

9 августа: «Читал Платона об искусстве и думал об искусстве. Платон соединяет красоту и добро — неправильно. В Республике говорит о без или не нравственности поэтов и потому отрицает их. В то время, как и теперь, поэты стояли ниже уровня Платона, и была потеха. Чувствую, что чего-то недостает в моих мыслях об искусстве и что я найду недостающее». 14 августа: «Читал эстетику Шопенгауэра: что за лекомысленность и неясность. Мне же... пришло в голову, что искусство есть одно из орудий выражения (через не подражание, а вызывание таких же чувств, как зевотой) нового содержания. Пустое же искусство нашего времени есть вызывание таких же чувств, как и испытываемые художником, не для того, чтобы выразить что-нибудь, а просто так: как Петрушка читал книгу для процесса чтения». И 16 августа: «Целый день ничего не делал, если не считать чтения Шопенгауэра об искусстве. Что за легкомыслие и дребедень. Но правду сказал мне кто-то, что царствующая эстетическая теория — его». 10 сентября Толстой отметил чтение статьи С. Квершна о Вагнере — «Восемь дней в Байрсите».²

В конце первой половины сентября Толстой вновь приступил к писанию статьи об искусстве, озаглавленной впоследствии, как выше было упомянуто, «Наука и искусство».

11 сентября он записал в Дневнике: «С утра писал вступление об искусстве — нехорошо». 14 сентября: «Опять писал об искусстве и опять нехорошо». 15 сентября: «Опять об искусстве. Опять мало и плохо». Затем следует перерыв до 26 октября, когда он записал: «Попытался писать об искусстве. Но не пошло. Я забираю слишком издалека».

Этой записи соответствует автограф, датированный тем же числом и описанный нами под № 3.

Конец октября и весь ноябрь Толстой упорно работал над статьей. Между тем писание статьи подвигалось медленно, и Толстой каждый раз

¹ Джон Китс (1796—1821) — английский поэт. Толстой читал статью о нем Joseph Texte «Un poète anglais — John Keats» — «Revue des deux mondes», 1889, 15 июля.

² «Русское богатство», 1889, 8, стр. 103—120.

начинал статью сначала. В Дневнике 5 ноября он записал по этому поводу: «Хочу начать в новой тетради писать статьи без поправок».

А в письме к Е. И. Попову от 1—10 ноября он замечал: «Утром пишу, всё переделываю, дополняю то, что при вас писал... Я решил давно, что так как мне остается жить недолго, а кажется, что нужно еще кое-что сказать, чего, по всем вероятностям, я не успею сказать самым наилучшим образом, то надо оставить авторское кокетство, а писать, как напишется, но вот никак не могу».¹

Из одиннадцати известных нам рукописей этой статьи, относящихся к 1889 году, девять являются автографами — началами статьи. После 26 октября три из них датированы: 6 ноября, 25 ноября и 29 ноября (см. опис. рук. №№ 4, 5 и 7).

Но к началу 1890 года Толстой вновь оставляет работу над статьей об искусстве.

Несмотря на это, записи в Дневнике и Записных книжках за 1890 год изобилуют мыслями об искусстве. А в Записной книжке, в записи после 16 февраля (запись не датирована), в числе замыслов помечено: «Об искусстве».

31 декабря 1890 года Толстой получил от Черткова письмо и копию рукописи под заглавием «О том, что есть и что не есть искусство...», явившейся соединением, произведенным Чертковым из статьи Толстого того же названия, над которой он работал в 1889 году, и некоторых мест из других черновиков об искусстве, ранее посланных Черткову М. Л. Толстой. Отвечая Черткову, Толстой писал в тот же день: «Ничего же получил рукопись об искусстве и просмотрел ее, не касаясь. Казалось бы, что, воздержавшись от попыток углубления и разъяснения в сторону, можно бы привести ее в порядок, что и постараюсь сделать, как можно скорее. Только я вас буду просить об одном: послать эту статью, если она окончится, Оболенскому в Русское богатство. Ведь я тогда давно общался с ним и он может обидеться, если не сделать этого».²

Присылка Чертковым соединенного списка с черновиков Толстого об искусстве вновь послужила толчком к началу работы над искусством. Он снова принимается за просмотр и исправление присланной копии чертковского соединения; 2, 5, 6 января 1891 года он записывает в Дневнике о своей работе, 7 января об этом же пишет В. А. Гольцеву и В. Г. Черткову. Последнему он сообщает: «Получил об искусстве и начал работать. Всё углубляется и разрастается. Я не даю хода и надеюсь ограничить и кончить. Но в таком виде невозможно».³

Судя по записям в Дневнике, работа у Толстого подвигалась медленно — он «часто останавливается».

В письме к Г. С. Рубан-Щуровскому от 13 января, в ответ на его вопросы, связанные с искусством, Толстой замечал: «Рад был тому вопросу, который вы мне делаете. Как раз в это самое время Чертков прислал мне

¹ Т. 64.

² Т. 87, стр. 63.

³ Там же, стр. 66.

мои же, когда-то написанные, мысли об искусстве, прося привести их в окончательный вид. Я не кончил и не издал их тогда именно потому, что хорошенько не разрешил того вопроса, который вы мне задаете. Чем отличается искусство — та особенная деятельность людская, которая называется этим именем, — от всякой другой деятельности, я знаю, но чем отличаются произведения искусства, нужные и важные для людей, от ненужных и неважных, где эта черта, отделяющая одного [от] другого? — я еще не сумел ясно выразить, хотя знаю, что она есть и что есть такое нужное и важное искусство. Само Евангелие есть произведение такого искусства. Есть самое важное — жизнь, как вы справедливо говорите, но жизнь наша связана с жизнью других людей и в настоящем, и в прошедшем, и в будущем. Жизнь — тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, с общей жизнью. Вот эта-то связь и устанавливается искусством в самом широком его смысле. Если бы никто не употребил словесного искусства для выражения жизни и учения Христа, я бы не знал его. И потому я думаю, что искусство великое дело и его не надо смешивать с жизнью. Жизнь сама по себе, а искусство само по себе.¹

Как видно из этого письма, для Толстого в то время вопрос об искусстве еще не был настолько ясным, чтобы он мог его изложить в статье. Неоднократные исправления рукописи с самых различных точек зрения подтверждают это предположение. Но Толстой, повидимому, недолго правил присланную Чертковым рукопись и вскоре навсегда оставил ее.

Со второй половины января он вновь принялся за писание статьи «Наука и искусство». Одна из обложек черновых этой статьи помечена М. И. Толстой: «21 января 1891 г.» (см. опис. рук. № 12). Однако работу и над этой статьей Толстой вскоре оставил. В Дневнике от 25 января он записал: «Два раза брался за науку и искусство, и всё перемарал, вновь написал и опять перемарал, и не могу сказать, чтобы подвинулся». Второй правкой этой редакции статьи нужно считать работу над рукописью № 13. Предположительно можно сказать, что Толстой исправлял ее 23 января, так как тем же числом помечена обложка рукописи, обратную сторону которой он в дальнейшем использовал для вставки в следующую свою статью об искусстве под заглавием «О науке и искусстве» (см. опис. рук. № 1).

На этом закончилась работа Толстого над статьей, публикуемой под заглавием «Наука и искусство».

II

24—25 января 1891 г. Толстой писал Н. Н. Страхову и просил отыскать и прислать ему «ходячее, признанное определение науки... хотя бы косвенное, но авторитетное», а также и «известное определение искусства», замечая при этом, что в последнем он «не особенно нуждается».² Об этом же он просил и Н. Я. Грога.

¹ Т. 65.

² Там же.

Вскоре он получил ответы от того и другого. Отвечая Страхову 6 февраля, Толстой писал: «Это почти то, что мне нужно. Очень неопределенные определения. Я имел еще несколько с других сторон — из энциклопедических лексиконов, и Грот прислал свое, — и все приблизительно неточны». ¹

Почти одновременно с этим — 16 февраля — Толстой просил А. Н. Дунаева прислать список наук, «сколь можно больше — несколько десятков, сотен (всех, я думаю, тысячи) с кратким означением их предмета: богословие, коммерческие (есть такие), лесные, сельско-хозяйственные, юридические, естественные, математические, филологические, медицинских, ветеринарных и т. п.». И опять об этом же просил П. Н. Страхова в письме от 17 февраля.

По просьбе Толстого, в середине февраля П. Н. Страхов прислал ему Шаслера «*Kritische Geschichte der Aesthetik*» ², Berlin 1872, а поскольку позднее — Спенсера «*Classification of the Sciences*» ³.

Отвечая Страхову на присылку Шаслера, Толстой писал: «Получил вашу книгу об искусстве... Можно на нее положиться и сослаться? Там есть то, что мне нужно. Но не верится, чтобы можно было в таком важном деле удовлетвориться таким туманом». ⁴ Страхов в письме от 21 февраля подтвердил авторитетность Шаслера. «Он после покойного Фишера, — писал Страхов, — можно сказать, первый эстетик нашего века».

Книжка Спенсера вызвала в Толстом, как писал он Страхову 25 марта, «не скуку, но подавленность, уныние и физическую невозможность читать дальше одной страницы». «Между прочим, — сообщал он в том же письме, — мне в эту минуту она и не нужна была, так как свою статью о науке и искусстве я опять отложил — она меня отвлекала от другого, более по моему мнению важного дела». ⁵

А в Дневнике от 9 апреля он записал: «Читал Diderot ⁶ и кончил. Начал Guau. ⁷ Плохо — пеленость молодости».

Нужно, однако, отметить, что и за этот период подготовительной работы Толстой несколько раз принимался за писание об искусстве, о чем свидетельствуют записи в его Дневнике от 11 и 14 февраля и в дневнике С. А. Толстой от 10 февраля. Можно думать, что в это время Толстой не приступал к писанию новой статьи, а был занят просмотром и исправлением прежних своих работ. Такое предположение подтверждается записью в Дневнике от 14 февраля: «Сейчас и нынче, как и все дни, сидел над тетрадами начатых работ о науке и искусстве и о попротивлении злу ⁸ и не могу приняться за них».

24 февраля он сообщил П. И. Бирюкову: «Чертков прислал мне черновые об искусстве, и я начал опять о науке и искусстве и оторвался от своей статьи о непротиивлении злу, и опять остановился и опять вернулся

¹ Т. 65.

² «Критическая история эстетики».

³ «Классификация наук».

⁴ Т. 65.

⁵ Там же.

⁶ [Дидро]

⁷ [Гюйо.]

⁸ «Царство божие внутри вас».

к статье о непротивлении злу».¹ А в Дневнике 24 февраля записал: «Бросил писать о науке и искусстве и вернулся к непротивлению злу».

О продолжении писания статьи нет упоминания вплоть до осени 1891 года.

К писанию новой статьи об искусстве Толстой приступил лишь в начале ноября 1891 года. Была начата статья, озаглавленная «О науке и искусстве». Писалась она, повидимому, всего несколько дней. Сохранились лишь три рукописи этой статьи: два автографа и одна копия с авторскими поправками (см. описание рукописей). За данный период в Дневнике Толстого нет упоминаний о работе над статьей об искусстве; лишь в письмах к С. А. Толстой он упомянул о новой статье. Так, 7 ноября Толстой писал: «Пишу я статью художественную для Оболенского. Половина сделана». И 9 ноября: «Хочется писать... статью Оболенскому, которую начал и много написал».² Как и предшествовавшие, продолжения эта статья не получила. 1—3 марта 1892 года Толстой писал Н. Я. Гроту: «Я было принялся писать опять об искусстве, да не об одном искусстве, а о науке и искусстве (я не могу разделить их), и очень многое хочется сказать, но опять отложил и продолжаю другое, прежде начатую работу».³ Эта «прежде начатая работа» над статьей о «непротивлении» («Царствование внутри вас») целиком захватила Толстого, и весь 1892 год и начало (до мая) 1893 года он упорно занимался ею.

Получив письмо Н. Н. Страхова о декадентах, Толстой записал в Дневнике 6 ноября 1892 года: «Ведь это опять искусство для искусства. Опять узкие носки и панталоны после широких, но с оттенком нового времени. Нынешние декаденты, Baudelaire, ⁴ говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и потому поэзию. Напрасно они беспокоятся. Зло так сильно — это весь фон, — что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно всё затянет, будет одно зло и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру».

Он просил С. А. Толстую достать у Н. И. Стороженки Бодлера и, получив, писал ей 15 ноября: «Baudelaire получил. Не стояло того. Это только чтобы иметь понятие о степени разращения *fin de siècle*'а.⁵ Я люблю это слово и понятие». А раньше, в письме от 30 октября или 1 ноября к С. А. Толстой, отмечая получение неизвестного нам письма Страхова, сообщал: «Страхов пишет очень интересно о чтении поэта Мережковского о литературе».⁶ Признаки совершенного распада нравственности людей, *fin de siècle* и у нас».⁷

Однако этот собираемый Толстым со всех сторон материал о новом веянии в искусстве пока еще не получал в его статьях видимой реализации.

¹ Т. 65.

² Т. 84, стр. 93 и 96.

³ Т. 66.

⁴ [Бодлер,]

⁵ [конца века.]

⁶ Речь идет о докладе Д. С. Мережковского «О причинах упадка современной русской литературы», читанном им в Русском литературном обществе 26 октября 1892 года.

⁷ Т. 84, стр. 166.

В апреле 1893 года Чертков прислал Толстому составленную вторично из черновики Толстого об искусстве статью, прося просмотреть ее и дать согласие на ее напечатание. В письме от 31 марта, говоря, что составление этой компиляции «уже окончено», Чертков писал о ней: «Она вышла прекрасная и с вступлением от меня ¹ о том, что это не ваше произведение, а моя компиляция из ваших черновых и проч.... Она не то, что произведет эпоху, а вызовет назревшую эпоху в искусстве и науке. Пришло вам ее на одобрение. Сами увидите и, думаю, дадите свое согласие».

Получив список этой статьи, Толстой принялся исправлять его. Однако и от этой работы значительных результатов не получилось. В Дневнике он отметил, что статья «забирает» его и ему «будет жалко», если он не успеет выразить многое, «кажущееся интересным и новым об этом предмете».

В письме к художнику Н. Н. Ге от 10 июля Толстой писал: «Об искусстве я всё думаю и начинал писать. Главное то, что его нет. Когда я сумею это высказать, то будет очень ясно. Теперь же не имею права этого говорить... Теперь бросаюсь то на то, то на другое: статью об искусстве не кончил». ²

К осени 1893 года Толстой вновь отослал В. Г. Черткову черновики своей последней статьи об искусстве, а 18 октября сообщал: «Статью об искусстве, если не послали вам, посылаю». ³

В конце 1893 и начале 1894 года нет указаний на работу Толстого об искусстве. С сентября 1893 года по апрель 1894 года Толстой работал над предисловием к сочинениям Мопассана. Эта работа близко соприкасалась с вопросами искусства, и Толстой хотел воспользоваться случаем, чтобы высказать в этом предисловии свои мысли об искусстве.

В письме к Л. Л. и Т. Л. Толстым от 12 марта 1894 года он писал: «По случаю предисловия к Мопассану я достал книги по эстетике у Стороженки и много прочитал по этому предмету и многое узнал. Прекрасная есть английская книга Knight'a *Philosophy of the beautiful* ⁴ и очень много хорошего в книгах Гьюйо (забыл, как пишется). Две книги его *L'art au point de vue sociologique* ⁵ и др. не помню, содержат много хорошего. Я прежде не читал. Если там нет полной и, главное, ясной теории, эволюционизм путает, то зато много вызывающего на мысли в самом хорошем направлении». ⁶

Чтение по вопросам эстетики вызвало в Толстом желание вновь писать об искусстве, тем более, что он в предисловии к сочинениям Гюи де Мопас-

¹ В архиве Толстого сохранилась рукопись предисловия В. Г. Черткова к статье Толстого об искусстве, в которой Чертков между прочим писал: «Мы в ней сгруппировали вместе в равное время написанные отрывки, состоящие из отдельных мыслей, черновых набросков, начатых статей и вообще всякого разрозненного материала об искусстве и науке, который нам удалось собрать в сохранившихся бумагах автора». Рукопись имеет несколько карандашных поправок Толстого.

² Т. 66.

³ Т. 87.

⁴ [Найт, «Философия прекрасного»]

⁵ [«Искусство с социологической точки зрения»]

⁶ «Современные записки», 1928, XXXVI, стр. 202—204.

сана не полностью высказал свой взгляд на этот предмет. К тому же в это время он, в бытность у В. Г. Черткова в Воронежской губ., получил от последнего новую компиляцию из черновигов об искусстве.

До 21 апреля 1894 года Толстой, повидимому, работал над этой статьей. Однако работа не увлекла Толстого. Рукописи компиляции не носят на себе следов большой правки. Несмотря на его попытки в дальнейшем к продолжению работы, он все-таки оставил ее незаконченной и приступил серьезно к писанию новой статьи по искусству лишь осенью 1896 года.

Многочисленные записи в Дневнике, относящиеся к искусству и все учащающиеся к 1896 году, свидетельствуют о том, что вопросы искусства все более и более волновали Толстого.

Новые веяния в искусстве, выразившиеся в декадентстве, занесенном с Запада, к середине 1890-х годов коснулись и России, и Толстой, когда-то радовавшийся тому обстоятельству, что декадентство у нас «не прививается»,¹ был встревожен.

В разговорах с Н. Н. Страховым, В. В. Стасовым, В. Ф. Лазурским и др. он часто касался вопроса декадентства. Сочинения многих декадентов Толстой читал. Новая музыка также обратила на себя внимание Толстого, в особенности Вагнер. Произведения Вагнера Толстой слышал в фортепианном исполнении С. И. Танеева, который 7 августа 1895 года играл у Толстых пьесы из «Валкирий». Толстой назвал их «гадостью». ² 19 апреля 1896 года он присутствовал на спектакле в Большом театре в Москве, где шла опера «Зигфрид». О своем впечатлении Толстой рассказал в гл. XIII трактата.

В Дневнике от 26 октября 1896 года Толстой записал: «Я пришел к двум важным положениям: 1) то, что я и прежде думал и записывал: что искусство есть выдумка. Есть соблазн забавы куклами, картинками, песнями, игрой, сказками и больше ничего. Ставить же искусство, как это они делают (то же делают и с наукой) на один уровень с добром есть sacrilège ³ ужасный. Доказательство, что это не так, есть то, что и про истину (правду) я могу сказать, что истина — добро (как Бог приговаривал: добро зело, тейб, т. е. хорошо), и про красоту можно сказать, что это хорошо; но про добро нельзя сказать, что оно красиво (оно бывает некрасиво) или истинно (оно всегда истинно). Есть только одно добро — хорошо и дурно, а истина и красота это условия хорошие некоторых предметов». И 2 ноября: «Думал нынче об искусстве. Это игра. И когда игра трудящихся, нормальных людей она хороша; но когда это игра развращенных паразитов, тогда она — дурна; и вот теперь дошло до декадентства».

С такими мыслями, выявлявшими в Толстом новую точку зрения на искусство, он приступил к писанию статьи, озаглавленной им первоначально «О том, что называют искусством».

5 ноября 1896 года Толстой записал в Дневнике: «Вчера написал 18 страниц вступления об искусстве. Нельзя говорить про произведение

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 451.

² «С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни», Гиз, М. 1925, стр. 62.

³ [кощунство]

искусства: вы не понимаете еще. Если не понимают, значит произведение искусства не хорошо, потому что задача его в том, чтобы сделать понятным то, что непонятно». И 6 ноября: «3-й день продолжаю писать об искусстве. Кажется, хорошо. По крайней мере пишется охотно и легко».

Статья вчерне была закончена 10 ноября, т. е. писалась всего пять дней, и было написано 40 лл. 4^о, заполненных с обеих сторон убористым почерком (см. опис. рук. № 1). В конце статьи Толстой написал резюме о своей работе: «Всё скверно».

Однако в письме к В. Г. Черткову от 11 ноября он сообщал: «В последнее время написал я статью об искусстве. Кажется, что сумею кончить ее, что в ней есть кое-что нужное. Теперь Маша¹ переписывает, и, когда кончит, постараюсь тоже кончить, не откладывая».²

Переписанный М. Л. Толстой экземпляр подвергся большой правке Толстого. Затем вся статья еще дважды переписывалась и исправлялась. А 22 ноября Толстой записал в Дневнике: «Запутался в статье об искусстве и не подвинулся вперед». И 25 ноября: «Пытаюсь писать об искусстве — не идет».

На этом и закончилась работа Толстого над последней статьей, явившейся предшественницей трактата. Толстой опять почувствовал, что точка зрения на искусство у него «не та» и что сведений об этом предмете у него еще «недостаточно». В Дневнике 12 декабря он записал: «Много читаю об искусстве. Уясняется. Даже и не сажусь писать».

Период непосредственной работы — писания — сменился периодом подготовительным — чтения, изучения предмета, фиксирования своих мыслей о нем.

Далее Толстой приступил к новой большой работе по искусству, в результате которой явился трактат «Что такое искусство?»

III

Непосредственно к писанию трактата Толстой приступил в начале января 1897 года. 11 января он сообщал П. И. Бирюкову: «Много читал по искусству и начал писать сначала и в этой работе много вижу нового и хорошего. Таня³ со мной, переписывает мне».⁴

Данное упоминание о работе над писанием статьи об искусстве нужно считать началом писания трактата «Что такое искусство?»

Первый автограф трактата уже носил это заглавие. В процессе работы Толстой несколько раз пытался заменить его более общим: «Об искусстве», но потом отказался от своего намерения и оставил первоначальное заглавие.

Как протекала работа в первое время, сказать трудно. Рукописи этого периода сохранились далеко не в полном виде, так что обзор их не даст последовательной картины развития работы Толстого за это время.

Вначале, повидимому, писание не спорилось. В письме к В. Г. Черткову

¹ М. Л. Оболенская.

² Т. 87, стр. 381.

³ Т. Л. Толстая.

⁴ Т. 70.

от 12 января Толстой как бы жалуется: «Пищу об искусстве, но эта работа отчасти, особенно теперь, ученая и не захватывающая, а на другие работы нет энергии». ¹ В Дневнике за январь он лишь однажды упоминает о новой работе, а именно 18 января: «Всё пишу об искусстве, плохо». Рукописи, относящиеся к началу этой статьи, носят на себе отпечаток некоторой хаотичности. Начав свою статью с вопроса о том, что такое искусство, которому приписывается всеми такое большое значение, и с ответов на этот вопрос ряда эстетиков и философов, Толстой вскоре оставил эту редакцию и начал вновь — уже с рассуждения о том, что одна часть людей, наименьшая, живет праздно, пользуясь всеми «благами наук и искусства», а другая, наибольшая, трудится на поддержание праздной жизни этого меньшинства, сама «живя в вечной нужде и голоде». Затем, соединив обе редакции статьи, Толстой продолжает разбор определений в разные времена понятия искусства и связанного с ним понятия красоты отдельными эстетиками и писателями. Подходя к этим определениям критически, он в то же время пытается дать свое положительное определение искусства. Но это последнее ему долго не удавалось, и первое время статья его развивалась медленно.

31 января Толстой уехал с дочерью Татьяной Львовной к Олсуфьевым в их имение Никольское. Как видно по записи в Дневнике от 4 февраля, повторяющей запись 18 января, первое время и там ему не работалось.

6 февраля Толстой выехал из Никольского в Петербург, проститься с высылаемыми за границу В. Г. и А. К. Чертковыми и П. И. Бирюковым. 13 февраля он вернулся опять в Никольское и возвратился домой 3 марта. 16 февраля он записал в Дневнике: «Вернувшись третьего дни утром, заболел. Вчера было лучше. Писал об искусстве хорошо».

К 22 февраля у Толстого было написано уже довольно много. В Дневнике за это число он записал: «Вчера не работал. Перечел первую редакцию об искусстве — не дурно».

Что Толстой подразумевал под «первой редакцией», сказать трудно. Рукописи полной статьи за это время составить невозможно. Сохранившиеся рукописи, относящиеся к этому времени, являются или отдельными главами под разными номерами, часто мало отличающимися друг от друга по содержанию и даже повторяющими одна другую, или отрывками глав и даже просто разрозненными страницами и срезками с них. Можно предположить, что Толстой имел в виду одну из ближайших рукописей, предшествующих описанной под № 11. Эта последняя являлась как бы компиляцией или сводкой всего ранее написанного. Исправляя ее, Толстой пытается систематизировать собранный им материал, придать ему вид, удобный для чтения, устранив все излишества и повторения. Главы неоднократно перемешаются. В конечном итоге первая половина статьи — критическая — напоминает содержанием текст окончательной редакции, а в некоторых главах и близко подходит к нему; вторая, долженствующая указывать положительные стороны искусства, еще во многом повторяет ранние статьи и не выявляет окончательных взглядов на искусство. Данная рукопись может быть названа условно второй редакцией статьи.

¹ Т. 88.

Судя по Дневнику, Толстой остался доволен содержанием своей работы. Однако он не был доволен темпами работы. В письме к брату, С. Н. Толстому, от 22 февраля он сообщал: «Пишу об искусстве, и работа подвигается плохо, а работа интересная».¹

Как видно по записям в Дневнике, в конце февраля — начале марта работа шла с переменным успехом. То он записывает, что «подвинулся в работе», что «писал бодро», то наоборот, что работа «подвигается туго» и что писал «слабо». Однако несомненно, что шла упорная авторская работа, которая, по выражению Толстого, от него «загородила все другие работы».

Одновременно с писанием статьи Толстой продолжает изучать предмет — собирает материал и знакомится с литературой по вопросам эстетики. 24 и 25 февраля он записывает в Дневнике, что читает Бенара об Аристотеле, а 26 февраля обращается к В. В. Стасову с письмом, в котором просит: «Дерзну еще утрудить вас просьбою: Volnell (кажется, так) Aesthetische Zeitfragen, München 1895, нельзя ли прислать. Да нет ли такой, как книга Benard'a об эстетике Аристотеля, такой же книги об эстетике Платона. В больших эстетиках — Шаслера и др. я знаю, но нет ли специальной книги об эстетических взглядах Платона?»²

В первых черновиках трактата Толстой отводил большое место взглядам «древних» на искусство, посвятив им отдельные главы. В дальнейшем он значительно сократил описание их, включив его в общую цепь истории развития эстетических учений.

3 марта в Дневнике записано: «Утром почти не занимался. Запнулся над историческим ходом искусства».

В окончательном тексте эта тема развита в VI главе. В период же работы, соответствующий вышеприведенной записи, она трактовалась в нескольких главах, да и сама нумерация глав, очевидно, при каждой авторской правке изменялась: XX, XII, XVIII, XVII. Среди рукописей, описанных под № 12, сохранилось несколько редакций соответствующих глав (см. АЧ 48/104—107), со следами больших исправлений.

Однако трудности не остановили Толстого. Уже следующие записи в Дневнике и сообщения его в письмах говорят о напряженной работе, в которой, как пишет Толстой, он неизменно «подвигается». 15 марта он уже записал в Дневнике: «Вижу конец в статье об искусстве»; а 22 марта подписал один из черновиков, которым он, очевидно, думал закончить свою статью (см. опис. рук. № 16).

К этому времени статья Толстого делилась на сорок, а может быть, и больше глав. Есть некоторые главы, помеченные цифрой XXXVI и XXXVII, а черновое окончание статьи, подписанное 22 марта, начиналось с главы, помеченной приблизительно римской цифрой XXX с точками. Автор, повидимому, не помнил точно номера последней написанной им главы, но предполагал, что этот номер превысил тридцать. Дальнейшие главы данной рукописи также помечены приблизительно или XXX... или ...L... (см. вар. № 16).

¹ Т. 70.

² Там же.

Между тем окончить статью в то время Толстому не удалось. После переписки черногового окончания статьи он, просматривая, принялся вновь переделывать ее. В письме к В. Г. Черткову от 30 марта он сообщил: «Если бы я писал вам 4 дня тому назад, я бы сказал, что она почти кончена. Я даже подписал ее, но со вчерашнего дня опять сомнения и переработка сначала некоторых частей».¹

Судя по черновикам, статья была вновь от начала до конца просмотрена и опять подверглась в большей своей части коренной переработке. Помимо исправлений и вставок, вносимых в текст, были заново написаны несколько глав, заменивших отброшенные в процессе просмотра. Некоторые главы соединены с другими. Нумерация глав изменилась почти всюду. Оставшиеся от этого периода писания статьи рукописи свидетельствуют об особой напряженности в работе.

М. Л. Толстая писала В. Г. Черткову 27 марта: «Папа здоров и бодр и очень много пишет свою статью об искусстве, говорит, что чувствует, что подходит к концу этой работы и радуется этому. Последние дни после писания он приходит очень веселый, шутит, подпрыгивает, и это всегда признак того, что ему хорошо работалось и что много переписки, чему я всегда радуюсь. Он говорит, что многое, многое надо и хочется сказать, и боится, что не успеет, времени и сил мало».²

Между тем, такой подъем в работе не был, повидимому, продолжительным. В Дневнике от 4 апреля Толстой, подводя итоги о прожитых им двадцати днях со дня последней записи, говорит, что «дурно прожил это время тем, что мало работал». Дальше он добавляет: «Всё писал об искусстве — запутался последние дни. И теперь два дня не писал... Боюсь, что тема об искусстве заняла меня в последнее время по личным эгоистическим скверным причинам». Но уже 9 апреля он отмечает в Дневнике: «Нынче хорошо писал об искусстве». И в письме к В. Г. Черткову от 30 апреля: «Всё работаю — совестно говорить такое слово — вожусь с статьей об искусстве и вижу уже не только конец, но вижу только lacunes, — пустые места, которые надо заполнять. Без ложной скромности думаю, что будет не хорошо, т. е. не то, что дурно, а хорошего ничего не будет, хотя и не раскаиваюсь, что написал, и думаю, что нужно было это сделать».³

Толстой был более недоволен своей работой, чем доволен. В Дневнике 3 мая он записал:

«Почти месяц не писал. Не хороший и не плодотворный месяц. Работал довольно пристально над статьей об искусстве. Она теперь в таком положении, что можно понять, что я хотел сказать, но сказано всё еще дурно и много lacunes и неточностей».

В письме к В. Г. Черткову от 7 мая он дает объяснение медлительности и небольшой продуктивности в своей работе. «Чувствую себя, — пишет он, — всю нынешнюю зиму и теперь весну, особенно временами, очень слабым. Только хватает энергии умственной на утреннюю работу об искус-

¹ Т. 88.

² М. В. Муратов, «Л. Н. Толстой и В. Г. Чертков по их переписке», М. 1934, стр. 258.

³ Т. 88.

стве. Не могу оторваться от нее и думаю, что кончаю. Особенно важного в ней не будет, но без ложной скромности скажу, что будет кое-что новое и отрицательное, обличительное и положительное».¹

За описываемый период работы Толстого произошло несколько событий, имевших влияние на развитие его мыслей и характеризующих метод его работы.

28 марта Толстой посетил А. П. Чехова, находившегося тогда в клинике Остроухова в Москве. Записывая в дневнике об этом посещении Толстого, А. П. Чехов замечает: «Я рассказал ему содержание рассказа Носилова «Театр у вогулов», и он, повидимому, прослушал с большим удовольствием».²

Чехов не ошибся. Толстого заинтересовал этот рассказ. Содержание и форма передачи его были созвучны народному искусству, образцы которого подыскивал Толстой. Вскоре он набросал главу, в которой указывал как на образцы «истинного» искусства на народное искусство, и в качестве одного из примеров привел описание спектакля и содержание рассказа, пересказанного ему Чеховым. В дальнейшем он расширил количество таких примеров и ввел их в XIV главу в окончательной редакции.

Другим обстоятельством, также повлиявшим на содержание и характер статьи Толстого об искусстве, было посещение 19 апреля репетиции оперы А. Рубинштейна «Фераморс», которую готовили ученики Московской консерватории под руководством директора консерватории В. И. Сафонова.

В. Ф. Лазурский так описывает в своем дневнике от 19 апреля впечатление, произведенное на Толстого этим событием: «У Толстого ждали Кони, которого Лев Николаевич просил придти часов в десять, т. к. он сам был в этот вечер, по приглашению Сафонова, на репетиции оперы «Фераморс», которую ставили ученики консерватории. Возвратившись домой раньше прихода Кони, он на вопросы присутствовавших стал рассказывать, что мотивы оперы Рубинштейна ему очень понравились, по сюжету и масса условий в постановке, из-за которых все с ожесточением бьются и которые, в сущности, никому не могут доставить удовольствия, показались ему слишком скучными. По обыкновению он отнесся ко всему этому с юмором. Но что больше всего неприятно подействовало на него, это грубое обращение Сафонова с учениками, — исполнителями оперы: «ослы», «болваны», «идиоты» сыпались с его языка.

«Какая невоспитанность, какая грубость нравов! Я не знал, как подойти к нему потом и подать ему руку».³

Под первым впечатлением Толстой набросал в главе IX коротко описание этой репетиции, решив ввести его в свою статью (см. рук. № 19). Но, начав переделывать, он расширил это место, придав ему большее значение; а в дальнейшем сделал это описание одной из отправных точек всего трактата, поместив его в начале первой главы и соответственно этому перестроив всю статью.

Толстой пересматривал и прочитывал огромное количество относящегося к искусству материала, стараясь выявить все существующие точки

¹ Т. 88.

² А. П. Чехов, Полн. собр. соч., Гизл, М. — Л. 1933, XII, стр. 113.

³ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 491—492.

зрения по данному вопросу. В письме к П. И. Бирюкову от 13 апреля он пишет, что читает «Разговоры Гёте с Эккерманом» и находит «довольно интересным... и для искусства и для изучения старости». В письме к М. Л. Толстой спрашивает, получены ли книги Мутера («История живописи XIX века») от Л. О. Пастернака.

А. П. Чехов в письме к А. И. Эртелю от 17 апреля, касаясь работы Толстого, сообщает: «Толстой пишет книжку об искусстве. Он был у меня в клинике и говорил... прочел об искусстве 60 книг».¹

Стремление Толстого к наиболее полному усвоению трудов по эстетике, точному изложению их и характеристике разбираемых им работ подтверждается и дневником В. Ф. Лазурского. 19 апреля последний записал: «Разговорившись о своей последней работе об искусстве, Лев Николаевич стал говорить, что это работа очень сложная, что у него около семидесяти выписок из разных сочинений. При этом он обратился ко мне с просьбой взять на себя труд сверить его изложение взглядов разных эстетиков и писателей с цитатами, на основании которых это изложение сделано. Он боится, как бы не стали говорить, что он неверно передал такое или такое место, а делать прямо выписки в тексте он не хотел бы: выйдет слишком громоздко. Я обещал зайти через неделю, когда рукопись будет переписана рукой Татьяны Львовны, а он просил при проверке «быть строже». И 28 апреля: «Лев Николаевич дал мне часть рукописи, в которой излагаются разные эстетические теории от Баумгартена до наших дней, и нагрузил меня книгами, которыми сам пользовался при составлении этой исторической части своей работы. Тут были: Schassler, 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, Essai sur l'art; Holmes-Forbes, The science of beauty; Sar Peladan, L'art idéalistique; М. Гюйо, Искусство с социологической точки зрения (перевод под ред. А. Н. Пыпина); В. Шербюлье, Искусство и природа. Новая теория изящных искусств (перевод с французского, Спб. 1894). Лев Николаевич просил меня сверить его изложение с изложением у этих писателей, нет ли где неточности; выставить страницы цитат, проставить даты, где их нет. Я обещал исполнить работу к 20 мая и завезти ее в Ясную Поляну, когда буду ехать на летние каникулы в Полтавскую губернию».²

«Частью рукописи», упоминаемой выше Лазурским, являлась III глава трактата в окончательной редакции, к тому времени уже в значительной степени отработанная.

Лазурский выполнил работу с небольшим опозданием против своего обещания. Он привез ее Толстому 28 мая. В дневнике своем за это число, рассказывая о свидании с Толстым, он записал: «Лев Николаевич... стал меня расспрашивать о нашей работе. Я отвечал, что сделал что мог. Сравнивая свою работу с тем, что делает на ученых диспутах молодой приват-доцент, который после главной оппозиции подбирает разные мелочи, вы-

¹ «А. П. Чехов о Льве Толстом» — «Литературный критик», 1935, № 11, стр. 33.

² «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 492—493.

сказал мнение, что работу Льва Николаевича нужно было бы дать прочесть специалисту по истории философии, который не затруднялся бы, как я, терминологией, отвлеченностью и мог бы судить, насколько взято из каждого писателя или философа именно то, что характеризует сущность, а не что-нибудь случайное в его эстетических взглядах.

Лев Николаевич отвечал, что он это имел в виду и надеется на профессора Грота. Когда я стал излагать в общем, что я сделал, он сказал, что видит, что я сделал это добросовестно и что это именно ему и нужно, чтобы «не было поводов к кассации»... После обеда... Лев Николаевич пригласил меня прийти за работу, и мы отправились в кабинет. Там всё по-старому. Только остатки сапожных инструментов валяются на подоконнике. Против окна стоит стол, над ним полки, — всё завалено книгами, очевидно относящимися к новой работе. Я разложил привезенные с собой десять книг, дал рукопись Льву Николаевичу, а сам стал по бумажке, на которой сделал около двадцати замстоков, касающихся различных мест текста Льва Николаевича, указывать, где я нашел ошибки, неточности или странности.

В общем, конечно, это была работа большого напряжении ума и искусства, но иногда были недосмотры. Слова одного мелкого итальянского эстетика приписаны другому, Дарвин-отец смешан с Дарвином-сыном; негочко или по недосмотру неверно переведено *force of spirit* — сила духа; очевидно прочитано *force of spirit*. Лев Николаевич терпеливо выслушивал, охотно исправлял, в некоторых местах не согласился и сказал, что можно оставить и так». ¹

Таким образом, работа Толстого над искусством велась в двух направлениях: писания статьи и собирания материалов к ней. Работа эта носила еще черновой характер, и об отделке статьи Толстой пока еще не думал.

IV

Весь июнь 1897 года шла напряженная творческая работа над статьей об искусстве.

Проследить по рукописям подробно характер и направление ее в то время не представляется возможным, так как рукописи в большинстве случаев не сохранились, а сохранившиеся рукописи почти нигде не датированы. Датировать же их приблизительно, путем сопоставления их с записями в Дневнике или Записных книжках, также не представляется возможным ввиду перерыва в записях с 19 мая по 16 июня.

Однако по дневнику С. А. Толстой и по некоторым письмам, в которых Толстой касается своей работы, можно составить общее представление о его работе за данный период времени.

С. А. Толстал, начиная с 1 июня, почти ежедневно записывает в свой дневник, что она переписывает статью об искусстве «часа три-четыре подряд» или просто «до ночи». Есть записи и о характере работы Толстого: как он работал, в каком настроении и т. п.

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 493—494.

1 июня: «Лев Николаевич пишет статью об искусстве, и я его до обеда не вижу». 7 июня: «Лев Николаевич... спокоен: он писал... Вечером он рассматривал с удовольствием рисунки в Salon, который получает Таня». 13 июня: «Пришла домой, зашла к Льву Николаевичу. Он веселый и бодрый, отлично работалось ему сегодня». 14 июня: «С Львом Николаевичем общения мало. Он всё утро сидит и пишет до обеда, до двух часов». 15 июня: «Пошла, вставши, проведать Льва Николаевича. Он делает пасьянс и говорит, что ему отлично работается». 17 июня: «Когда мы гуляли, он успешно писал». ¹

17 июня Толстой поставил подпись под новым окончанием статьи (см. опис. рук. № 20).

В письме к В. Г. Черткову от 19 июня он сообщал по этому поводу: «Был я так неаккуратен, главное, потому, что, найдя опять свое спокойствие, я с большим усердием принялся за работу и как будто кончил 17 июня. Кончая же, работал очень напряженно и дорожил каждым часом, в котором был способен к умственной работе, употребляя его на это дело. Я кончил, буду еще пересматривать и теперь пересматриваю, чтобы отдать переписывать на белом, но нахожусь в большом сомнении насчет этой работы. Кажется она мне скучна. В том же, что мне не следовало тратить на нее так много сил и времени, я совершенно убежден, потому что тех людей, к которым относится эта работа: праздных людей нашего круга, я, разумеется, не убежду; люди же нашего понимания жизни и так согласны с результатами этих работ. Тем более я рад, что кончил и могу взяться за более важное, что предстоит мне». ²

Начав пересматривать статью, Толстой перечеркал всю ее до такой степени, что о переписке «на белом» не могло быть и речи. Отдельные исправленные главы переписывались, но потом вновь переправлялись. И так по нескольку раз.

В дневнике С. А. Толстой попрежнему отмечается о переписке статьи об искусстве и о работе Толстого над ней. 19 июня она замечает: «Лев Николаевич лихорадочно пишет «Об искусстве», уже близок к концу и ничем больше не занимается». 24 июня: «Лев Николаевич страшно сосредоточен в своей работе, и весь мир для него не существует». ³

22 июня Толстой сообщал В. Г. Черткову: «Работаю очень радостно. Вот кончаю. Но всё сомневаюсь и хочется поскорее освободиться». ⁴

8 июля статья вновь подписывается (см. опис. рук. № 22).

О своем настроении в связи с «окончанием» статьи и об отношении к произведенной работе Толстой также сообщал В. Г. Черткову в письме от 12 июля: «Я теперь бодр и здоров. Не знаю, что со мной сделалось, не могу ничем иным заниматься, как только моей статьей об искусстве. Так как она кончена, и я теперь только прикладываю последний *coup de main*, ⁵ то не могу ни о чем другом думать. Хочется поскорее освободиться. Иногда

¹ ДСАТ, 1929, стр. 110, 115, 119, 120, 121, 122.

² Т. 88.

³ ДСАТ, стр. 125, 129—130.

⁴ Т. 88.

⁵ [штрих,]

мне кажется, что очень хорошо, но чаще кажется, что ничтожно, что я не имею права свои последние силы класть на такое неважное дело: хочется делать другое, а не могу оторваться от этого... Всё так же напряженно работал, доканчивая просмотр «Об искусстве». Отдал Тани первые главы для переписки». ¹

Несмотря на то, что в основном статья об искусстве была закончена и часть глав отдана для переписки «на бело», напряженная работа над ней не ослабевала. Судя по рукописям, авторский «просмотр» касался двух сторон: статья правилась со стороны содержания и со стороны формы.

Эта вторая сторона работы Толстого, предвещавшая обычно действительное окончание статьи, была не менее напряженной, чем первая, и, нужно добавить, еще более кропотливой и требующей большого внимания. Стремясь придать статье литературный вид, удобный для чтения, Толстой производит неоднократные перемещения как отдельных фраз, частей глав, так и целых глав. Почти все главы имеют по несколько номеров зачеркнутых (иногда по пять, по шесть и более), помимо последнего проставленного номера. Вызывались обыкновенно такие перемещения или вносимыми дополнениями, изменявшими содержание той части статьи, куда они вносились, или же требованием общей логической стройности статьи, ее композиционного построения. Самое количество глав значительно уменьшается и доводится до двадцати. Уменьшение их производится или за счет исключения некоторых из них, или же за счет соединения нескольких глав в одну, с сокращением текста соединяемых глав.

В этот период работы заметной становится и стилистическая правка.

С. А. Толстая в дневнике от 15 июля, касаясь работы Толстого над искусством, записала: «Сейчас 2 часа ночи, я всё переписывала. Ужасно скучная и тяжелая работа, потому что наверное то, что написано мною сегодня, завтра всё перечеркнется и будет переписано Львом Николаевичем вновь. Какое у него терпение и трудолюбие — это поразительно!»

Сам автор, повидному, был удовлетворен своей работой. 16 июля, подводя итоги со времени последней записи в Дневнике, т. е. с 19 мая, он отметил: «Работал всё время над статьей об искусстве, и что дальше, то лучше. Кончил и поправляю сначала». И 21 июля: «Работаю довольно хорошо. Даже доволен своей работой, хотя и много изменяю. Нынче всё сосредоточилось и много выиграло. Пересматривал опять всё сначала».

Всю вторую половину июля Толстой записывал, что работает «бодро» и «подвигается» в статье. В дневнике С. А. Толстой попрежнему почти ежедневно отмечается о его работе и об ее переписке новых исправлений. Так, 1 августа она записала: «Сегодня он и писал много и вообще молод, весел и здоров. Какая мощная натура!»

К началу августа статья об искусстве уже приняла вид, близкий к окончательному тексту. Просматривая «сначала», Толстой подобрал всю статью целиком, расположив ее в двадцати главах. Порядок глав был в общем, за небольшими исключениями, такой же, как и в печатной редакции.

¹ Т. 88.

Среди черновиков по искусству эта рукопись сохранилась полностью и описана под № 25. Условно мы принимаем ее за третью редакцию статьи.

6 августа Толстой уже читал собравшимся у него гостям и своим домашним начало своей статьи. С. А. Толстая в дневнике за это число отметила:

«Страшно устала, переписав длинную главу для Льва Николаевича «Об искусстве»... Лев Николаевич ездил верхом с Колей¹ в Ясенки. Его тоже лепили,² но очень непохоже. Вечером он прочел своим гостям³ три первые главы своей статьи «Об искусстве». А Толстой 7 августа записал в Дневнике: «Продолжаю работать над своей статьей об искусстве. И, странно сказать, мне нравится. Вчера и нынче читал Гинцбургу, Соболеву, Касаткину и Гольденвейзеру. Впечатление производимое то самое, какое производит и на меня».

Об этом же он сообщал В. Г. Черткову в письме от 8 августа: «Сейчас так слаб, что ничего не могу делать, кроме работы над статьей об искусстве, которую вот, вот кончаю. Я дал ее уже переписывать Тане на ремингтоне и последние дни читал вслух собравшимся у нас: Гинцбург (скульптор), Касаткин, Гольденвейзер (музыкант) и Соболев, химик, живущий у нас учитель для Миши, тут же Сережа сын и барышни Стаховичи. Я думаю дочесть нынче. И при чтении вижу, что, несмотря на все ее недостатки, она имеет значение. Прямо сказать: мое отношение к этой статье такое: мне кажется ничтожным сравнительно ее содержание, а между тем не могу от нее оторваться, и меня сильно занимают и нравятся мне мысли, которые я в ней выражаю».⁴

А 13 августа он написал П. И. Бирюкову: «Статью об искусстве кончил».

Однако это не значило, что статья действительно была окончена и готова к сдаче в печать. Толстому потребовалось еще почти полгода, чтобы довести ее до состояния, пригодного, по его мнению, для опубликования. Слова Толстого об ее окончании в данном случае лишь означали, что основная мысль, которую он хотел выразить в статье, выражена в должной полноте. Но стилистическая сторона статьи и многие частности потребовали еще большой доработки.

Авторская работа теперь заключалась главным образом в отделке статьи. После неоднократных просмотров и исправлений первая половина статьи (главы I—IX) по содержанию и форме уже близко подходила к окончательному тексту. Наборная рукопись почти всей этой части статьи переписывалась именно с упомянутой рукописи № 25, явившейся как бы завершающей в основной работе Толстого над статьей. Вторая же половина статьи (главы X—XX) еще имела большие расхождения с печатной редакцией. И вот над ней главным образом и была сосредоточена авторская работа.

Глава X, в том виде, в каком она зафиксирована в рукописи № 25, не удовлетворяла Толстого. 9 августа он записал в Дневнике: «Приехал

¹ Н. Л. Оболенский.

² И. Я. Гинцбург.

³ А. В. Гольденвейзер, И. Я. Гинцбург и Н. А. Касаткин.

⁴ Т. 88.

Стахович. Читал статью. 10 глава нехорошо». Содержание этой главы в большей своей части касается критики декадентского искусства — вопроса, для Толстого в то время особенно живогребещущего. Осуждая декадентство, Толстой старался подойти к предмету беспристрастно; и тем с большей осторожностью и требовательностью к себе он подбирал иллюстрирующий его мысли материал, чтобы не заподозрили его в односторонности или непонимании. В той редакции X главы, которая включена в рукопись № 25, примеры, приводимые Толстым из декадентов, отличны от окончательных. Толстой еще не обладал всей нужной литературой по данному вопросу, и его литературные иллюстрации иногда, повидимому, были случайны. Впоследствии Толстой часть из них исключил, заменив новыми, часть перенес в Прибавление № 1. Выписок из немецкого декадентского журнала «Pan» еще не было. Описание художественной выставки в Париже, посвященной новой живописи, давалось в более расширенном и сыром виде, в форме дневника. Толстой использовал для описания выставки дневник своей дочери, Татьяны Львовны, которая в 1894 году ездила с братом Л. Л. Толстым за границу и была в Париже.

В дальнейшем Толстой много работал над X главой, и до окончания ее сменилась не одна редакция этой главы.

Большой переработке подверглась и глава XI, перенумерованная потом в XV и затем в XIV. Соответственно новому номеру этой главы последующие главы или также изменяют нумерацию, или же разбиваются на части, и одна из частей остается под своим старым номером, а другая переносится на место перенумерованной. В главе XII вводится содержание «Кольца Нибелунгов», которое впоследствии выделяется в Приложение № 2. Последние главы, долженствующие показать «положительные стороны» искусства, также во многом изменяются и местами дополняются новыми примерами.

12 августа, по просьбе Толстого, В. В. Стасов выслал ему номера немецкого декадентского журнала «Pan». Толстой в письме от 19 августа, отвечая Стасову, благодарил его и к этому добавлял еще новую просьбу. «Если можно, сделайте мне вот что, — писал он. — Есть — началось это по-моему с ренессанса — искусство господское и пародное. И в области искусства слова, драмы и музыки я знаю прекрасные, главное по искренности, которой часто совсем нет у господ, образцы искусства; но в живописи не знаю, кроме мисселей расписанных церковных, хорошего, наивного и потому сильного народного искусства. А должно быть такое же, соответствующее поэзии и песне. Не можете ли указать?»¹

В. В. Стасов ответил пространным письмом от 26 августа, в котором писал, что вопрос о народной живописи еще никем не исследован и что рассматривать его нужно не с эпохи Возрождения, а с глубокой древности; что живопись народная не могла существовать свободно, как, например, музыка, а развивалась подпольно, являясь в народном творчестве элементом протестующим, и потому издревле была преследуема. Как на одно из главных проявлений народной живописи Стасов указывал на «народную

¹ Т. 70.

карикатуру»¹. Толстой благодарил Стасова в письме от 3 сентября и добавлял: «Больше мне ничего не нужно».

Эти сведения были использованы Толстым и повлекли к дальнейшей переработке глав X и XVI.

С. А. Толстая, после нескольких дней перерыва, записала 4 сентября в дневнике: «Сейчас с ужасом пересмотрела бумаги Льва Николаевича и взяла переписывать. Сколько опять работы».²

V

Несмотря на то, что работа над статьей об искусстве еще не была окончена и Толстой продолжал свои «просмотры» и исправления и временами вносил довольно значительные изменения в текст ее, уже с начала августа были начаты разговоры о печатании этой статьи и стали получаться письма с предложениями или просьбами опубликовать эту статью в том или ином печатном органе.

С просьбой о печатании статьи об искусстве в журнале «Вопросы философии и психологии» обратился к Толстому в письме от 21 августа Н. Я. Грот, бывший в то время редактором этого журнала. «Я знаю, — писал он, — что Вы пишете статью об искусстве, — Вы у меня брали книги. Дайте эту статью нам. Наш журнал погибает от безденежья... Ваша статья очень бы могла нас поддержать. Статья об искусстве не может не быть цензурной».

Однако Толстой первоначально, судя по предисловию к английскому изданию его статьи и по его письму к Э. Ф. Мооду от 20 марта 1898 года, не думал печатать своей статьи об искусстве в России. По соглашению с В. Г. Чертковым Толстой хотел напечатать ее сначала в Англии, в переводе на английский язык. Услуги по переводу предложил Толстому его знакомый переводчик Эйльмер Моод. Толстой согласился на его предложение, очевидно не уведомив об этом Черткова, который в свою очередь, торопясь с изданием статьи об искусстве, вел переговоры с другими переводчиками. Это с первых же шагов вызвало недоразумения. Моод, узнав о намерении Черткова передать перевод статьи другим лицам, сообщил об этом письмом от 1(13) сентября Толстому, упомянув между прочим о том, что он предложил Черткову сделать перевод «тщательно и безвозмездно», если ему дадут «две-три недели времени».

Толстой, который только 2 сентября отослал Мооду две первые главы для перевода, по получении его письма написал 3 сентября В. Г. Черткову:

«Сейчас на почте получил письмо Моода со вложением вашего к нему о переводе. Мне кажется, что он огорчен тем, что вы отнимаете у него перевод, и основательно. Он бы сделал перевод прекрасно и скоро, а о том, чтобы оригинал попал в какие-нибудь чужие руки, не может быть и речи. Я сам не выпущу его, да притом я еще над ним работаю. (Нынче очень

¹ «Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878—1906», изд. «Прибой», Л. 1929, стр. 198—204.

² ДСАТ, 1929, стр. 169.

для меня важная перемена сделалась, вследствие которой надо изменить целую главу.) Надеюсь все-таки, по мере перевода Моода, доставлять ему оригинал. Теперь у него две главы и еще три готовы: готовы и все остальные (всех двадцать), за исключением двух — 6-й и 17-й. Так что лучше оставить переводить его». ¹

И в тот же день известил Моода: «Написал Черткову письмо, в котором просил его оставить перевод за вами». ²

В. Г. Чертков вскоре согласился с доводами Толстого, и перевод целиком был передан Мооду.

Вопрос с печатанием статьи в Англии, казалось, был улажен. По мере исправления и переписки глав Толстой стал пересылать их Мооду для перевода.

Вопрос же о печатании статьи в России в это время еще не был решен. Однако Толстой, первоначально отказавшийся от печатания статьи об искусстве в России, под влиянием различных предложений обдумывал этот вопрос, в конце концов склоняясь изменить своему решению. Цензурные затруднения, которые, по мнению Толстого, должна была вызвать статья, по уверению некоторых издателей, могли быть обойдены или, по крайней мере, сведены к минимуму. Более настойчиво, чем другие, действовал Грот, и Толстой, видимо, склонен был скорее всего договориться с ним. 6 октября Н. Я. Грот писал Толстому:

«Нашел Ваше письмо ³ и сегодня совещался с товарищами относительно помещения Вашей статьи об искусстве. Мы решили усердно просить Вас дать ее для журнала. Мы будем стоять твердо за каждую строку ее перед цензурой. Но так как цензура стала значительно легче инисходительнее, а у нас очень образованный цензор Никольский... то мы надеемся с цензурой справиться. Само собою, что я лично буду держать корректуру, как и книги о жизни. Если Вы в течение октября пришлете рукопись, хотя с опозданием, то начало мы поместим уже в ноябрьско-декабрьской книге, а остальное в январе — феврале. Будьте уверены, что если книга может пройти в России, то только у нас, так как мы теперь относительно цензурных условий в привилегированном положении... Затруднения могут представить только политические места, но мы и тут будем Вас отстаивать всеми силами. Итак, попробуем, если Вы на это согласны. Я верю в свою энергию и искусство редактора».

К сожалению, переписка Толстого с Гротом за этот период не сохранилась полностью, и поэтому нельзя в точности сказать, как последовательно протекали переговоры между ними о помещении статьи Толстого в «Вопросах философии и психологии». Очевидно, Грот, будучи в то время в Петербурге, не переставал действовать на Толстого и путем писем, и давая поручения своей жене, которая, в свою очередь, обращалась к С. А. Толстой. Толстой в письме от 24 октября к жене, между прочим, замечал:

«М-ше Грот была у тебя, вероятно, тоже о статье об искусстве. Грот пишет, что он согласен печатать всё сразу, и если я согласен, то прислать

¹ Т. 88.

² Т. 70.

³ Оно неизвестно.

его жене, а он сам всё в Петербурге при больном дяде. Я почти решил отдать в их журнал, и отдал бы сейчас, если бы он был в Москве. Подожду, пока он вернется». ¹

Об этом же он писал и Т. Л. Толстой 26 октября: «Искусство, кажется, отдам Гроту». ²

Но окончательно вопрос решился только во второй половине ноября. Затруднения вызваны были, с одной стороны, обязательством Толстого перед Чертковым не выпускать в России ни одной строчки из статьи об искусстве ни на один день раньше, чем она появится в Англии, чтобы не повредить изданию Черткова, а с другой стороны, требованиями Грота о разделении статьи пополам и печатании этих частей раздельно в двух номерах журнала, на что Толстой не соглашался. Отвечая Толстому на неизвестное нам письмо, Грот писал 19 октября: «Дорогой Лев Николаевич, как хотите, но только скажу, что мы можем напечатать и всю Вашу книгу в одном номере журнала, если Вы хотите, но скорее в январском, так как в ноябрьском не поспеем. Что касается до цензурных затруднений, то я думаю, что мы их устраним, если нет особых резкостей. При этом никто не мешает Вам одновременно печатать книгу за границей. Если она может пройти в России, то, конечно, только в нашем журнале, и я вторично предлагаю Вам свою корректуру. Эти корректурные листы Вы и могли бы послать за границу. Вы не рискуете ничем, так как мы берем на себя все расходы».

Толстой по получении этого письма Грота 22 октября записал в Дневнике: «Письмо от Грота; надо отдать ему об искусстве». А 10 ноября отметил: «Нынче написал письма и между прочим Гроту, чтоб набирать». Это письмо Толстого также неизвестно.

А 20 ноября он сообщил С. А. Толстой: «Я послал Гроту 10 глав набирать. Что-то будет: и в смысле цензуры, и в смысле достоинства сочинения? Я не знаю». ³

Это двойное соглашение: и с Чертковым, и с Гротом вызвало впоследствии много осложнений и неприятностей для Толстого.

VI

Переговоры о печатании статьи Толстого об искусстве, начавшиеся, как мы знаем, с августа и к сентябрю уже приведшие к соглашению с Э. Моодом о переводе на английский язык и Чертковым о печатании в Англии, налагали на Толстого, если не формально, то во всяком случае морально, новые обязательства, которые так или иначе должны были влиять на характер его работы. Во-первых, Толстой должен был заботиться о пересылке готовых глав для перевода, чтобы в работе переводчика не было перерыва; во-вторых, чтобы посылаемые для перевода главы были вполне идентичны остающимся и чтобы поправки, вносимые Толстым в свой экземпляр, во-время переносились и в экземпляр, предназна-

¹ Т. 84, стр. 297.

² Т. 70.

³ Т. 84, стр. 303.

ченный для переводчика. Это, с одной стороны, связывало работу Толстого, требуя от него особой внимательности и напряжения; с другой — морально обязывало готовить работу к известным срокам, что вызывало иногда излишнюю спешку. К тому же Моод часто обращался к Толстому с вопросами, связанными с переводом, и Толстой был вынужден отвечать.

О состоянии работы над искусством к началу сентября Толстой писал Черткову 2 сентября: «Первые главы 2, очень плохие, отослал Мооду для перевода. Я уверен, что он переведет хорошо. Над последними и не последними, а серединными, там, где положительное определение искусства и его назначения, всё еще работаю. Остальное кончил. Недавно мне казалось, что это прекрасно, а теперь совсем обратное кажется». ¹

Во второй половине сентября Толстой, повидимому, думал закончить работу над искусством. По крайней мере, больших исправлений статьи, по мнению Толстого, уже не предвиделось. В письме к Черткову от 18 сентября он сообщал: «Пересматриваю в последний раз об искусстве». ² А в Дневнике от 19 сентября записал: «Больше месяца не писал. Всё то же. И дело всё подвигалось. И могло бы еще много подвинуться в смысле формы, но решительно некогда. Столько дела. Переписчица на ремингтоне переписывает набело. Дошел до 19 главы включительно. Работу перебивало мне письмо в шведские газеты по случаю премии Нобеля о духоборах... Еще перебило нездоровье... Еще перебило работу присад молокан из Самары — об отнятых детях». И опять, 22 сентября, сообщил Черткову: «Статья искусства будет завтра вся переписана на ремингтоне, но я теперь, когда подходит дело к концу, чрезвычайно недоволен ею. Хочется еще переделывать, но думаю, что не имею права: так нужно другое, более важное и живое, и так хочется это другое писать». ³

Окончив «пересмотр» статьи в целом, Толстой приступил к писанию «Заключения», которое первоначально связывалось с главой XX, где Толстой говорил об «искусстве будущего». 26 сентября С. А. Толстая записала в дневнике: «Лев Николаевич написал уже заключение к своей статье «Об искусстве» и опять переправил его, и я сейчас буду его переписывать». ⁴ И 30 сентября: «Вечер буду в 5-й раз переписывать «Заключение» к статье «Об искусстве». ⁵ 2 октября С. А. Толстая отметила, что переписала «Заключение» уже в седьмой раз; а 12 октября — «в девятый раз». Среди черновиков Толстого по искусству сохранилось двенадцать рукописей, относящихся к «Заключению» (в том числе две машинописных копии с поправками Толстого).

В письме к Черткову от 2 октября Толстой писал о своей работе над «Заключением»: «Всё пересматриваю и работаю над искусством. В заключении написал и о науке. И, мне кажется, очень хорошо. Ясно, как заблудились мы и в науке, и в искусстве и как мы можем выбраться из этой лжи

¹ Т. 88.

² Там же.

³ Там же.

⁴ ДСАТ, 1929, стр. 177.

⁵ Там же, стр. 180.

и зла, только признав вполне учение Христа в смысле единения и братства людей, признав его так, как мы теперь признаем церковную веру». ¹

Работа над «Заключением» перемежалась с работой над другими частями статьи. В октябре Толстой вновь несколько раз пересматривал статью, останавливаясь на некоторых главах, требующих, по его мнению, доработки. Правка теперь шла по машинописным копиям. Статья копировалась в нескольких экземплярах. Толстой обыкновенно исправлял один экземпляр; С. А. Толстая или кто-либо другой, а иногда и он сам, переносили поправки на другой экземпляр; затем он пересматривал один из исправленных экземпляров, внося новые поправки и делая вставки, которые, в свою очередь, переносились на другие экземпляры, и т. д.

Эта многократная правка по нескольким копиям, конечно, влекла за собой много недоразумений, связанных с перенесением поправок. Иногда нельзя было сказать, какая копия является последней, наиболее полной и достоверной, и это вносило путаницу в работу помощников и переписчиков.

Первая половина статьи, главы I—IX, правилась мало. Работа теперь сосредоточилась главным образом на второй ее половине, начиная с главы X.

2 октября Толстой окончил правку X главы и передал ее для перенесения поправок С. А. Толстой; 3 октября он сообщил Черткову, что может послать Мооду главы «до 11-й включительно»; 8 октября писал С. А. Толстой: «Я работаю недурно. Сегодня окончил поправлять 17 главу. Так что осталось три главы, кроме заключения, — на два дня, если так будет работаться, как эти дни». ² А 13 октября в письме к В. Г. Черткову сообщал: «Кажется, конечно совсем и не задержу Моода. Иногда кажется, что очень важно и хорошо, иногда кажется, что дурно и ничтожно. Одно несомненно, что я это самое думал и чувствовал давно и что это совершенно ново». ³

Однако и на этот раз окончание просмотра всей статьи не повлекло за собой окончания работы. По мере исправления и переписки отдельных глав Толстой снова и снова пересматривает их и вносит всё новые и новые исправления. Так, 14 октября он записывает в Дневнике: «3-й день, как приехала Соня. Мы одни с ней. Она переписывает. Очень помогает. Я пишу всё еще об искусстве. Нынче поправлял 10-ю главу. И уяснил то, что было смутно».

Дальше он записывает свои мысли об искусстве: «1). Нет большего подспорья для эгоистической спокойной жизни, как занятия искусством для искусства. Деспот, злодей непременно должен любить искусство. Записано что-то в этом роде, теперь не помню... 5) Когда люди восхищаются Шекспиром, Бетховеном, они восхищаются своими мыслями, мечтами, вызываемыми Шекспиром, Бетховеном. Как влюбленные любят не предмет, а то, что он вызывает в них. В таком восхищении нет настоящей реальности искусства, но зато есть полная беспредельность».

¹ Т. 88.

² Т. 84, стр. 294.

³ Т. 88.

Несколько ранее, 9 октября, Толстой просил С. А. Толстую, бывшую в то время в Москве, «взять у Стороженки» Верлена и Бодлера: «Всё, что есть Бодлера».

И Бодлер и Верлен требовались Толстому для работы над X главой. О работе над ней Толстой упоминает также в Дневнике от 17 октября и об этом же в письме к С. А. Толстой 19 октября: «После тебя доправил сам 10-ю главу и очень легко — конец уж был тобой поправлен». ¹

С. А. Толстая, приезжавшая к Толстому из Москвы в Ясную Поляну и прожившая с ним с 12 по 18 октября, так описывает в дневнике от 20 октября работу над статьей об искусстве за это время: «Сама больна, а писала целыми днями, не разгибая спины, так что были минуты, мне хотелось от усталости смеяться, кричать, плакать. Сначала я с исправленных десяти глав вносила поправки в чистые экземпляры; потом переписывала страшно много. Потом переписанное мною Лев Николаевич опять перемарал и переправил, и я должна была вносить обратно его поправки в прежний экземпляр. Пишет он путанно, неразборчиво, мелко, не дописывает слов, знаков препинания не ставит... ² Какого напряжения стоит разбирать всю эту путаницу с выносками, разными знаками и померами... Последние два дня приехала М. А. Шмидт и мне немного помогла, так что мы почти всё кончили, что нужно было переписать и исправить». ³

19 октября Толстой отмечает в Дневнике, что «поправлял 13, 14, 15 главы». 22 октября: «Поправлял 11 главу утром; вечером начал 12-ю. Не мог ничего сделать». А 24 октября в письме к С. А. Толстой сообщает: «Нынче многое новое открылось по отношению искусства и с удовольствием переделал гл. 15, но не кончил, потому что надо это высказать, когда будешь в полной силе, а нынче не вполне». ⁴

Об этом же открывшемся ему «новом» он записывает и в Дневнике от 26 октября:

«Престранное дело. Третий день не могу писать. Недоволен всем, что написал. Есть новое и очень нужное для искусства, а никак не могу ясно выразить».

30 октября Толстой уехал с женой в Пирогово, имение брата, С. Н. Толстого, где прожил до 6 ноября. «Лев Николаевич, — записала в своем дневнике 7 ноября С. А. Толстая, — там продолжал свое писание, а я ему целые дни переписывала. В Ясной Лева и Дора нас ласково встретили... Левочка поправил еще 12-ю и 13-ю главы и дал мне вписать поправки в двойной экземпляр».

А 8 ноября Толстой сообщил жене: «Нынче, кажется, кончил самую существенную работу над «Искусством», так что могу приняться за новое». ⁵ И об этом же записал в Дневнике от 10 ноября: «Работа всё та же. Кажется, что кончил. Нынче написал письма и между прочим Гроту, чтобы набирать».

¹ Т. 84, стр. 295—296.

² Многоточие в подлиннике.

³ ДСАТ, 1929, стр. 184.

⁴ Т. 84, стр. 298.

⁵ Там же.

На этот раз Толстой почти не ошибся. В основном работа над статьей об искусстве была окончена. Правда, в дальнейшем, в течение всего ноября и декабря, он занимался исправлением статьи, о чем свидетельствуют записи в Дневнике, но эти исправления, за редкими исключениями, носили характер мелких поправок, преимущественно стилистического или справочного характера.

Особо нужно оговорить исправления, которые Толстой делал в то время в связи с вопросами Э. Моода.

Последний, занимаясь переводом статьи на английский язык, в письмах к Толстому ставил ряд вопросов, вызываемых у него или неясностями в тексте статьи, или описками и опечатками в ней, а иногда и просто ошибками.

8 ноября Толстой писал жене: «Вчера получил от Моода умное, обстоятельное письмо с вопросами — более 20 — о переводе». А в письме от 11 ноября замечал: «Я всё поправляю искусство по присылаемым Моодом замечаниям». ¹

В дальнейшем ни в Дневнике, ни в письмах Толстого нет упоминания об этом. Между тем, Толстой, судя по его ответам Мооду, и впредь внимательно просматривал все его замечания и, с одной стороны, давал советы и указания к переводу тех или иных мест, с другой — просто исправлял ошибки и выправлял неточности выражений и мыслей, на которые обращал его внимание Моод. В некоторых случаях он не соглашался с замечаниями Моода и просил оставить так, как было.

Переписка Толстого с Моодом по вопросам перевода статьи об искусстве чрезвычайно интересна для характеристики работы Толстого над статьей. На протяжении своей работы по переводу Моод написал Толстому, считая с 1 сентября (первого письма по этому поводу), 23 письма. Письма Моода очень пространны и включают в себя иногда до тридцати и более вопросов и замечаний, на которые, в свою очередь, Толстой, почти по пунктам, отвечал. ²

Но все эти поправки к статье, повторяем, были лишь «последними штрихами», которые автор налагал на уже готовую статью.

В письме к жене от 17 или 18 ноября Толстой замечал по этому поводу: «Кончил об искусстве поправлять, — только придется исправить кое-что по корректурам» ³ и к А. К. Чертковой 18 ноября: «Искусство, кажется, совсем кончил. И приятен промежуток между работой»; ⁴ опять С. А. Толстой 20 ноября: «От искусства пуповина уже оторвалась, обращаюсь, общаюсь скорее с ним уже извне, а не изнутри, как прежде».

VII

Как уже говорилось выше, около 20 ноября Толстой послал первые десять глав своей статьи об искусстве в журнал «Вопросы философии и психологии». В письме к жене от 17 или 18 ноября, говоря о предполагаемой

¹ Т. 84, стр. 300.

² Т. 70.

³ Т. 84, стр. 302.

⁴ Т. 88.

отправке «нынче или завтра» этих глав, он, между прочим, замечал: «Я бы послал всё, но хочу равномерно выпускать с переводчиком». ¹

Э. Моод располагал к тому времени тринадцатью главами. Однако главы XI, XII, XIII были несовершенными, и Толстой обещал выслать Мооду последние, наиболее полные копии их.

21 ноября С. А. Толстая уже сообщала: «Была сегодня у Грота, он сидит над статьей об искусстве». Днем ранее писал Толстому и Грот: «Я получил Вашу статью вчера вечером в семь часов и тотчас засел. С того момента для меня не существует ничего, кроме Вашей статьи... Совсем Вы подняли мой дух. Подход к делу художественный, а третья глава образец научной работы. Вторая глава имеет «маленькие» недостатки — в разборе отношений понятий красоты и добра, но это легко исправить. Мне жаль, что Вы не знаете достаточно эстетических теорий Платона и Аристотеля... Нет ли у Вас хоть «Истории греческой философии» Целлера? ² У Вас есть намеки, прозрение, но не всё сказано». В заключение Грот просил немедленно выслать остальные главы статьи. «Не успокоюсь, пока не прочту всего до конца», — добавлял он.

Но уже на следующий день, 21 ноября, Грот обратился к Толстому с новой просьбой: разрешить разделить печатание статьи на две части и в ноябрьско-декабрьской книжке напечатать лишь первые три главы. «Они так цельны и стройны, — писал он по этому поводу. — Потом идет другое, в высшей степени важное и хорошее, но с этим мы дольше провозимся. Отчего вы боитесь разделения? Я этого не понимаю. Первые три главы мы проредактируем в 5—10 минут, а там потребуется гораздо больше хлопот».

Толстой, повидимому, ответил Гроту на эту его просьбу отказом (письмо Толстого неизвестно), объясняя это тем положением, что по соглашению с английскими издателями и переводчиком Э. Моодом он не может допустить русской публикации иначе, как одновременно с английской. Грот в свою очередь ответил Толстому двумя резкими письмами. 26 ноября он писал: «Посылаю Вам набор трех первых глав статьи. Получил их одновременно с Вашим письмом. Последнее меня несколько рассердило. Я предлагал разделить статью с точки зрения литературной, а Вы мне пишете о каком-то английском переводчике, до которого мне нет дела. Разве у Вас с ним контракт? Дело в том, что первые три главы обработки и очень хороши, а остальные, по-моему, требуют еще большой переработки».

Об этом же Грот 27 ноября писал и С. А. Толстой, очевидно ища с ее стороны сочувствия и надеясь на ее поддержку в этом вопросе, и 4 декабря самому Толстому.

Толстой отметил получение этих писем Грота в Дневнике — 28 ноября: «Письмо... от Грота нехорошее». 2 декабря: «За эти дни было нелепое, раздраженное письмо от Грота. До сих пор ничего не решено». И 6 декабря: «От Грота глухие письма. Он душевно-больной. Был у Трубецкого. Уступил им».

Эта последняя запись была сделана Толстым уже в Москве, куда он приехал 5 декабря. На следующий же день по приезде Толстой был в ре-

¹ Т. 84, стр. 302.

² Э. Целлер, «Очерк истории греческой философии», 1886.

дакции «Вопросов философии и психологии» для переговоров с С. Н. Трубецким, в то время членом редакции этого журнала. На это его, повидимому, натолкнуло письмо С. А. Толстой от 3 декабря, в котором она сообщила, что у нее был С. Н. Трубецкой и просил написать Льву Николаевичу, что «Грот очень болен». Кроме того, Трубецкой также обращался от лица «всей редакции» разрешить разделение статьи на две части, выставляя следующие аргументы: «1) Статья так длинна, что займет целую книгу. 2) Если цензура ее запретит, то нечем будет наполнить книгу и заменить такую длинную статью. 3) Шрифту у них такого количества нет и быть не может, чтобы не разбирать набор целой книги. 4) Если желательно, чтобы ее не перепечатал никто до появления английского перевода, то, если выйдет сразу, то ее немедленно перепечатают все на свете, принимая во внимание позволение печатанья всего, написанного с 1881 года; если же статья выйдет частями, то никто, до выхода конца, перепечатывать не будет, и английский перевод успеет выйти. 5) Цензура отнесется строже к целой книге, чем к разбитой на части статье, принимая во внимание то, что статья начата и должна быть кончена».¹

В Дневнике от 11 декабря Толстой записал об этом: «Я согласился Трубецкому отдать по частям».

О всех затруднениях в переговорах о печатании статьи Толстой написал Мооду 6 декабря: «У меня тоже было неприятное недоразумение с печатанием «Об искусстве» в журнале Вопросы философии. Грот сначала согласился печатать всё сразу, потом стал просить разрешения напечатать не всё вдруг, а сначала три первые главы и потом следующие. Я сначала не соглашался, но ввиду того, что у них уже набрана половина статьи и что они просили меня об этом, я согласился, но с условием списаться с вами. Вы предлагали мне напечатать первую часть в английском журнале. Я не одобрил этот план, но теперь думаю, что это было бы хорошо. Никто другой уже не мог бы перевести с вышедшего русского. Как вы и Чертков об этом думаете? В «Вопросах философии» первая часть — главы 4 или 5 вышли бы теперь, в декабре, а последующие в конце января. В январе могли бы и вы выпустить всю книгу. Пожалуйста, если вам это не неприятно, не делайте затруднений. А то я так устал от этих несогласий, неудовольствий, требований с изданием моих сочинений с тех пор, как я предоставляю их всем».²

Моод ответил Толстому письмом от 14 декабря, в котором писал: «Я известил В. Черткова и Кенворти о положении дела и предоставляю им решать, как лучше поступить. Теперь уже поздно выпустить в январском номере журналов. Думаю, что они решат выпустить отдельной книгой в конце января нового стиля, но и это не наверное». Несколько раньше этого письма Моода Толстой получил большое письмо Черткова от 9 декабря, в котором последний писал о недоразумениях, связанных с изданием статьи Толстого об искусстве, и просил передать печатание в России «Посреднику».

¹ С. А. Толстая, «Письма к Л. Н. Толстому», изд. «Academia», М.—Л. 1936, стр. 692—693.

² Т. 70.

Толстой ответил Черткову письмом от 13 декабря, в котором писал: «Я совершенно понимаю вас, но жалею, что вы не имеете доверия ко мне, что я сделаю всё так, чтобы было, как можно выгоднее, для вашего—нашего дела. Сначала я хотел напечатать всю книгу сразу и тогда устроил бы так, чтобы она одновременно вышла бы в России и Англии; теперь же, решив отдать первые главы в Вопросы философии, я все-таки сделаю так, чтобы эти первые главы, вероятно до 5-й включительно, вышли бы одновременно в Англии и России. Я писал об этом Мооду и жду ответа. Удивительней всего то, что здесь на меня сердятся за то, что я непременным условием печатания в России ставлю то, чтобы в Англии вышло прежде (Грот из себя выходит за это и писал неприятности), а вы на меня сердитесь за то, что я здесь печатаю, как вам кажется, в ущерб вашему изданию. Как много легче поступать, как все, не стараясь поступать лучше. Пока я печатал за деньги, печатание всякого сочинения было радость; с тех пор же, как я перестал брать деньги, печатание всякого сочинения есть ряд страданий. Я так и жду: и от семьи, и от друзей, и от всяких издателей». ¹

Чертков, поняв из письма Толстого затруднительное положение, в которое попал Толстой, связав себя двухсторонним обещанием, 19 декабря написал ему письмо, в котором просил извинить его за причиненные неприятности и, между прочим, добавлял: «С книгой «об искусстве» придется мне довести дело до конца. И вот я сообщу вам, как оно сейчас стоит... Дело в том, что ни в какое периодическое издание мы теперь не успеем поместить раньше месяца. Поэтому мы хотели бы, если позволите, сами выпустить книгу в двух томах; один сейчас же, другой поуже. К 1 января выпустить даже первые 5 глав нам теперь немислимо. При большой спешке мы можем это сделать к 10 января (с. с.). При получении вашей ответной телеграммы мы узнаем, когда появятся у Грота первые 5 глав. Теперь спешим набором. По получении же этого письма, пожалуйста, тотчас же ответьте мне, можем ли мы теперь здесь печатать, сколько будем поспевать, т. е. не только 5 глав, но и 10, и всю книгу, не справляясь больше у вас. Это для нас было бы проще и удобнее всего».

Еще до получения ответов Моода от 14 декабря и Черткова от 19 декабря Толстой, очевидно, узнал в редакции «Вопросов философии и психологии» о предполагавшемся выпуске первой части статьи об искусстве (пяти глав) в ноябрьско-декабрьской книжке. Не зная о положении дел с изданием в Англии и стараясь обусловить выход первой части статьи сроками, которые бы, по его мнению, обеспечили одновременный выход статьи в Англии, Толстой 16 декабря телеграфировал Мооду вопросом: «Могут ли первые пять глав появиться в журнале около первого января старого стиля». ²

Одновременно с телеграммой Толстой написал Мооду письмо, в котором, между прочим, извещая о получении от Черткова «отчаянного» ³ письма, повторял просьбу, выраженную в телеграмме: «Пожалуйста, ответьте: когда ваш перевод 5 глав может выйти в английском журнале,

¹ Т. 88.

² Перевод с английского, т. 70.

³ От 21 декабря.

чтобы я по этому мог распорядиться здесь: оставить так, как есть, или задержать».¹

17 декабря Моод ответил Толстому на телеграмму: «Я надеюсь, что смогу телеграфировать «да», но не могу этого сделать, пока не увижу Черткова или Кенворти... Потому посылаю вашу телеграмму одному из них, прибавляя, что если ответ будет от моего имени, то я могу лишь сказать «да». Во всех подобных случаях вам следует, я думаю, поступать так, как вы находите лучше».

Однако этот ответ Моода запоздал. В редакции «Вопросов философии и психологии», видимо, мало считались с желаниями и просьбами Толстого. Статья его пошла в печать. 19 декабря Толстой, очевидно, желая уточнить дело с выпуском своей статьи об искусстве, свесся с редакцияй журнала. 20 декабря С. А. Толстая записала в дневнике: «Лев Николаевич вчера ездил верхом в типографию, где печатается в «Журнале философии и психологии» его статья «Об искусстве»... а вечером мы с ним ходили на телеграф послать телеграмму его переводчику в Англию».²

Толстой телеграфировал: «Появится около первого. Не могу остановить».³ А 21 декабря он записал в Дневнике: «Об искусстве напечатали. Чертков недоволен».

В номере пятом (ноябрь — декабрь) за 1897 г. «Вопросов философии и психологии» появились первые пять глав трактата Толстого «Что такое искусство?»

VIII

Выход пятой книги «Вопросов философии и психологии» с первыми пятью главами трактата Толстого об искусстве опередил появление английского перевода приблизительно недели на две. 9 января 1898 г. Толстой уже сообщил Мооду о получении им брошюры с девятью главами «Что такое искусство?»

Статья Толстого была выпущена издательством Brotherhood publishing Co в виде приложения в журналу «The new order», выпуск 1-й (январь), главы I—IX.

Т. Л. Толстая 23 декабря писала В. Г. Черткову: «Папа велел мне ответить вам, что он сегодня заболел, у него озноб и жар, и он лежит... С его статьей в «Вопросах психологии и философии» всё время происходит путаница, потому что Грот нервно расстроен и дела ведутся частью через, частью помимо его. Второй лист напечатан без ведома папа, так что он не мог задержать печатанье. Теперь вся статья послана в цензуру. Ваш план напечатать статью в 2-х томах папа нравится».

26 декабря Толстой писал Черткову: «Теперь о печатании: вы не можете себе представить, как мне обидно, что, несмотря на все старания мои, вышло не то, что я хотел. Целый ряд неудач. Надеюсь все-таки, что появление 5 глав, которые на очень недолгое время предварт ваш 1-й том (очень хорошая мысль разделить на 2 тома по 10 глав) — не повредит вашему

¹ Т. 70.

² ДСАТ, 1932, стр. 9.

³ Перевод с английского, т. 70.

издательскому делу. Не нужно ли написать такое предисловие, в котором бы я высказал, что ваше — единственное издание, и в особенности то, что русское издание будет сокращено и извращено цензурой? Если да, то составьте мне такое предисловие. Во всяком случае, если печатание в «Вопросах философии» повредило вам, простите меня». ¹

А уже 27 декабря Толстой в письме предлагал Черткову текст «Предисловия»: «Не будет ли годиться такое предисловие? Предлагаемая книга по русским цензурным условиям не может быть в целности издана в России и потому печатается в Англии в переводе, о верности которого я не имею никакого сомнения. Вышедшие в России 5 глав в журнале «Вопросы философии и психологии» уже потерпели некоторые сокращения и изменения; дальнейшие же главы, в особенности те, которые объясняют сущность моего взгляда на искусство, наверно не будут пропущены в России, и потому я прошу всех тех, которые заинтересуются этой книгой, судить о ней только по настоящему изданию». ²

Об этом же Толстой сообщил Э. Мооду в письме от 28 декабря: «Вчера я послал Черткову проект маленького предисловия, которое они могут перевести, изменить и дополнить, как найдут нужным, где я упоминаю о переводе; можно прибавить, что я просматривал его, если нужно. Я думаю, что нет». ³

Этот текст предисловия, однако, напечатан не был. В дальнейшем Толстой написал более обширное предисловие, о котором будет говориться дальше.

Таким образом, вопрос с печатанием первых глав статьи об искусстве в начале января 1898 года до известной степени уладился, и более спокойно можно было продолжать дело издания всей статьи.

17 декабря была послана последняя часть рукописи об искусстве в редакцию «Вопросов философии и психологии» для набора. После выхода пятой книжки журнала с первыми пятью главами трактата набралась первая книжка журнала за январь — февраль 1898 года, в которой должны были появиться остальные пятнадцать (включая «Заключение») глав, и Толстой ждал корректуры.

О работе Толстого над корректурами первых пяти глав почти нет никаких указаний. Среди черновиков и бумаг, относящихся к его статье об искусстве, сохранились лишь 16 листов верстки (стр. 979—1004) первых трех глав (глава III неполностью) журнальной редакции с типографской пометой: «15 декабря 1897» (см. рук. № 76) и несколькими поправками Толстого. В абзаце, начинающемся словами: «Так что в этих языках», слова *beau par la forme* Толстой берет в кавычки. В следующем абзаце, начинающемся: «Наблюдения над тем», после слов: «в нашем языке так же как и» далее читалось: «во всех древних языках, не исключая языков европейских, тех самых» — Толстой последнюю фразу заменил: «в язы-

¹ Т. 88.

² Там же.

³ В письме от 15 декабря Моод просил Толстого «авторизации в письменной форме» к его переводу статьи об искусстве. Для просмотра он выслал Толстому список перевода первых глав. В цитируемом письме Толстой также заметил: «Перевод, мне кажется, очень хорош» (т. 70).

как народов». Эти поправки не были внесены в журнальный текст, а также и во все последующие издания.

Первая партия корректур второй части трактата была прислана Толстому, повидимому, около 27 января. 21 января в письме к В. Г. Черткову Толстой говорит, что «корректур еще не присылали», а 27 января С. А. Толстая отмечает в своем дневнике, что Толстой «поправлял корректуры».

Однако до получения корректур Толстой продолжал время от времени просматривать статью. Просмотры эти обычно связывались с обращениями к Толстому Моода, который продолжал в своих письмах ставить вопросы относительно неясных для него мест статьи. Среди черновики Толстого сохранился машинописный список на 6 листах «Поправок в 16 главу «Об искусстве» (см. опис. рук. № 77). На обороте последнего листа — собственноручное письмо Толстого к Мооду: «Дорогой А[лексей] Ф[ранцевич]. Вот некоторые нужные поправки к гл. XVI. Простите, что затрудняю вас. Лев Толстой. 2 янв.».

Возможно, что эти исправления в скором времени посланы не были, и о них Толстой писал Мооду в письме от 10—12 января: «Сейчас, пересматривая XVI главу, увидел в ней большие неясности и бессмыслицы. Если можно, подождите присылки поправленной XVI главы... Кроме того глава XVII должна быть поставлена на место XV и в главе XVII должна быть вычеркнута последняя аlinea от слов — но мало того... и до — предназначено». ¹ А 15 января Толстой послал Черткову телеграмму: «Если возможно, остановите печатание второй части. Посланы изменения». ² 16 января Чертков ответил:

«Сейчас получил вашу телеграмму о приостановке печатанья. Поправки ваши будут внесены». Не получив еще ответа Черткова, Толстой 18 января послал ему письмо, в котором писал: «С вашим письмом разъехалось мое и телеграмма. Боюсь, что уже напечатано, а поправки важные, потому что есть недобрые места, которые хотелось изменить. Если же напечатано, то что делать. Поделом». ³

О работе Толстого над статьей об искусстве в тот период С. А. Толстая писала Т. Л. Толстой 12 января: «Переписывать и копировать мы с Марусей ⁴ поспеваем отлично и ни минуты еще не задержали работы папа. Он наладился писать и стал в духе, а то было очень тяжело с ним первое время». И записала в своем дневнике 26 января: «Переписку и поправку работ (пока незначительных) производит теперь Суллержицкий». ⁵

Толстой всё время извещал В. Г. Черткова о своей работе и о печатании статьи в России. В письме к нему от 21 января он сообщал: «Хотелось прислать с Цецилией Владимировной ⁶ корректуры с поправками, но пока еще не прислали, хотя должны быть готовы. Придется послать их почтой... Статья, последние главы выйдут, вероятно, в феврале. Еще ничего не печатается». ⁷

¹ Т. 71.

² Перевод с английского, т. 88.

³ Т. 88.

⁴ М. А. Маклакова.

⁵ ДСАТ, 1932, стр. 22.

⁶ Ц. В. Винер.

⁷ Т. 88.

Около 27 января Толстому были присланы корректурные гранки второй части статьи об искусстве. К сожалению, они не сохранились полностью среди оставшихся бумаг статьи об искусстве. Есть гранки глав VI—XIV, частью XV главы и отрезки гранок XX главы. На гранках типографский штемпель с датой: «21 января 1898». Корректуры предвзительно были просмотрены Н. Я. Гротом.

Толстой немедленно приступил к чтению корректур. С 27 января С. А. Толстая почти ежедневно заносит в свой дневник отметки о работе Толстого над корректурами, а 30 января записывает, что «переписывала для Льва Николаевича новые поправки в статью «Об искусстве», что заняло часа три».¹

Первое время задержки в правке корректур не было, и работа, повидимому, шла гладко. Гранки VI—XIV глав имеют сравнительно незначительное количество поправок Толстого, из них большинство стилистического характера. Значительные затруднения вызвала глава XV. Гранки, относящиеся к этой главе, все испещрены поправками и вставками Толстого, часть из них разрезана на части и подклеена к новому рукописному тексту; потом всё переписано рукой С. А. Толстой, вновь набрано и опять исправлено Толстым.

Толстой в этой главе пробует выразить, в чем состоит «признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного», и что нужно считать «мерилом достоинства искусства». Он несколько раз меняет и редакцию тезисов, определяющих условия заразительности искусства. Вся глава после исправления значительно сокращается и принимает более компактный вид.

Повидимому, нездоровье Толстого в это время ослабляло интенсивность работы. В конце января в письме к Э. Мооду он писал: «Простите, что долго не отвечал вам и не посылал исправленных корректур. В последнее время чувствовал такую слабость, что не мог заставить себя работать. Если же и заставлял себя, то только портил. Посылаю вам исправленные главы от 6 до 15 включительно. Остальные 5 надеюсь выслать скоро, так как чувствую себя теперь более способным к работе. Здесь издатели журнала надеются выпустить статью всю до конца около 15 февраля старого стиля. Так что можно успеть я думаю одновременно выпустить и в Англии».²

Вероятно, к 1 февраля Толстой получил уже верстку VI—XIV глав. На этих листах, сохранившихся среди черновинов Толстого, имеется типографский штемпель с датой: «30 января 1898». 3 февраля Толстой, проверив ее, уже сдал в редакцию. Под этим числом С. А. Толстая записала в дневнике: «Он [Толстой. — *Ред.*] спохватился утром в корректурах «Искусства», что ему что-то там пропустили; он пошел сначала к Гроту, потом в редакцию «Журнала философии и психологии» и восстановил пропуск».³ А Толстой в своем Дневнике отметил: «Утром хватился, что пропущено в Искусстве место о троице и, ничего не работая, пошел к Гроту, оттуда в редакцию».

¹ ДСАТ, 1932, стр. 23.

² Т. 71.

³ ДСАТ, 1932, стр. 26.

Пропущено было место в конце VII главы с абзаца, начинающегося словами: «Стоит только отрешиться...» и до конца главы (см. стр. 78—80). В сохранившихся в архиве Толстого листах верстки VII главы к этому месту приложен рукописный список пропущенного текста с пометой секретаря редакции: «Как можно скорее набрать шрифтом 1 отдела вставку в конце VII главы статьи гр. Толстого» (см. рук. № 97).

Вскоре после 7 февраля Толстой получил вторичную верстку VI—XIV глав, а вскоре после 12 февраля — верстку окончания статьи. Весь февраль Толстой продолжает работать над корректурами, о чем он часто упоминает в своих письмах, а С. А. Толстая почти ежедневно записывает в дневнике. Судя по незначительному количеству сохранившихся сверстаных листов, работа главным образом протекала над главами XV, XVI, XVII, отчасти XVIII и XX. Содержание глав XVI и XVII посвящено выяснению вопросов: «чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство» и «каковы последствия извращенной деятельности искусства. Толстой не один раз менял способ разрешения этих вопросов, то пытаясь подойти к ним отвлеченно, то путем сопоставления примеров, характеризующих «истинное» и «ложное» искусство. Особенно интересно в связи с этим проследить по рукописям и корректурам, как протекала его работа в подборе и указании образцов по каждому роду искусства. Он неоднократно менял их список, иногда по несколько раз зачеркивая и вновь восстанавливая имена одних и тех же авторов и названия их произведений. К одному из мест главы XVI Толстой сделал примечание, в котором говорил, что «не придает особенного веса своему выбору», так как относит и себя «к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом». В это время, видимо не доверяя памяти, он перечитывает некоторые произведения. В Дневнике от 2 февраля записано: «Всё время или читал или поправлял корректуры». А С. А. Толстая в своем дневнике 16 февраля отметила: «Л. Н. читал вечером «Разбойников» Шиллера и восхищался ими». ¹

Интересна также в этом отношении запись в дневнике С. А. Толстой от 1 февраля: «Говоря об искусстве, Л. Н. сегодня вспоминал разные произведения, которые он считает настоящими; например: «Наймичка» Шевченко, романы Виктора Гюго, рисунки: Крамского, как проходит полк, и молодая женщина, ребенок и кормилица смотрят в окно; потом Сурикова рисунок, как спят в Сибири каторжники, а старик сидит — к рассказу Л. Н. «Бог правду видит». Еще вспоминали, не помню чей рассказ (тоже Гюго) о том, как жена рыбака родила двойню и умерла, а другая рыбачка, у которой 5 человек детей, взяла этих детей, а когда ее муж вернулся, она с робостью рассказывает о смерти матери и рождении двойни, а муж говорит: «Что ж, надо взять». И жена отдергивает занавес и показывает ему детей, уже взятых ею. — И многое еще было упомянуто и пересужено». ² В. Ф. Лазурский в своем дневнике 14 февраля записал: «за чаем он [Толстой. — *Ред.*], полный интересов своего эстетического сочинения, говорил о том, что подбирает примеры из всемирной литера-

¹ ДСАТ, 1932, стр. 31.

² Там же, стр. 24—25.

туры для того, чтобы указать образцы истинного, по его мнению, искусства: 1) проникнутого христианским чувством, 2) объединяющего людей. Нашел и может указать лишь несколько произведений В. Гюго, Диккенса, Достоевского, Шиллера. О «Натане Мудром» Лессинга еще подумает, перечитает.

Я говорил, что трудно приводить такие примеры, что сразу не сообразишь; что это значит — горстью черпать из моря, а он утверждал, что и черпать-то нечего. Спросил его, под влиянием только что прочитанной брошюры Вейнберга, что он думает о поэзии Гейне. Л. Н. отвечал, что причислить сочинения Гейне к истинным произведениям искусства он не может, скорей причислил бы их к дурному искусству».

Упомянутые в дневнике С. А. Толстой «Наймчика» Шевченко и рисунок Сурикова к рассказу Толстого «Бог правду видит...» Толстым не были отмечены в статье об искусстве; «рассказ» В. Гюго «О жене рыбака» — стихотворение «Les pauvres gens» (из цикла «La légende des siècles») — был включен в список образцов «высшего искусства»; «Натан Мудрый» Лессинга первоначально стоял в списке образцов «высшего искусства»; затем в корректурах Толстой вычеркнул это произведение. Стихотворения Гейне вначале Толстой поставил в разряд «хорошего всемирного искусства», но потом вычеркнул.

Отметим также, в связи со сказанным выше, что первоначально Толстой указывал и на «некоторые» трагедии Корнелия, на «Векфильдского священника» Гольдсмита и на «Paul et Virginie» Бернарден де Сен Пьера как на образцы высшего искусства; в корректурах они были также вычеркнуты. Относительно произведений Шиллера Толстой внес уточнение. Напечатанное: «Я указал бы на драмы Шиллера» он исправил: «Я указал бы на «Разбойников» Шиллера». Указание на Д. Эллиота Толстой также несколько раз изменял. Первоначально, в наборной рукописи, ссылки на него не было совсем. Очевидно, Толстой вписал его в гранках (они неизвестны). В первой верстке напечатано: «на «Адама Бида» Эллиота»; во второй исправлено: «на романы Джорджа Эллиота»; и восстановлена первая редакция уже в корректурах отдельного издания.

В живописи Толстой указывал (рук. № 54) «на Гогарта, Милле, на Лермита, на Ге». Первый из них потом был вычеркнут.

В списках образцов «второго рода хорошего, всемирного житейского искусства» Толстой первоначально указывал (рук. № 54) «на превосходные вещи Мопассана, как M-lle Perle, или как дама прибила в мальпосте ухаживателя, аббат с сыном или...»¹ (фраза не кончена), но потом всё это вычеркнул, заменив глухой ссылкой на «некоторые вещи Мопассана». В первой верстке Толстой сначала вычеркнул и потом восстановил: «комедия Мольера», а во второй вычеркнул: «даже романы Дюма-отца».²

К истории работы Толстого над XVI главой трактата нужно еще указать, что в рукописях, предшествовавших наборной рукописи,

¹ Упоминаемые рассказы Мопассана: «Mademoiselle Perle» («Мадемуазель Перль»), «Un échec» («Не удалось»), «Le champ d'oliviers» («Оливковое поле»).

² В журнальной редакции указание на Мольера отсутствует, а на Дюма введено.

в разное время Толстым вписывались в качестве образцов искусства и, потом были вычеркнуты: в области словесного искусства — Ламартин, Гёте, Мюссе, Тютчев, Фет, Скриб, Лопе-де-Вега, Шекспир; в музыке — Григ; в живописи — Мейсонье, Кнаус, Вотье, Дефреггер. Наибольшее колебание у Толстого вызывал Шекспир. Он неоднократно вписывался и вычеркивался. В наборной рукописи его имя не упоминается.

В музыке, в ряду произведений, «приближающихся к требованиям всемирного искусства», Толстой первоначально указывал на произведения Вебера. Но в корректурах отдельного издания он Вебера вычеркнул, заменив его Шубертом (рук. № 104).

В связи с этими колебаниями Толстого в подборе образцов «истинного искусства» существенно отметить еще один пример из его работы над трактатом. В XII главе, говоря о вреде художественной критики, он ссылается на вредное действие ее на Пушкина, в результате которого Пушкин написал «Бориса Годунова» — «рассудочное, холодное произведение». Перед этим Толстой говорит, что Пушкин «пишет свои мелкие стихотворения, Цыган», разного достоинства, но всё же «произведения истинного искусства». В рукописи № 38 Толстой после «Цыган» добавляет: «Даже Руслан и Людмила», но потом зачеркивает. В следующей рукописи Толстой вновь вписывает «Руслана и Людмилу» и опять вычеркивает. В рукописи № 41 Толстой вписывает уже «Евгения Онегина» и тоже вычеркивает. Но в корректурах он вторично вписывает «Евгения Онегина», который и попадает в печатный текст.

К главе XVIII Толстой сделал значительную вставку. В Дневнике 19 февраля он отметил: «Долго не писал. Сначала был нездоров. Дней пять, как лучше. За это время всё исправлял и дополнял и портил последние главы об искусстве». И дальше записал свою мысль: «Наше искусство с постановкой потех для богатых классов не только похоже на проституцию, но есть ничто иное, как проституция». Эту мысль Толстой развил и использовал в статье об искусстве. Переписав на отдельном листе, он включил эту вставку в последней корректуре в конец XVIII главы, вслед за абзацем, начинающимся словами: «А как только это будет». Однако в журнальный текст это дополнение не было включено, очевидно, по цензурным соображениям.

Особенно большой работы потребовала глава XX («Заключение»). В этой главе Толстой касался вопроса о взаимоотношении искусства и науки и отводил большое место последней. В связи с этим нужно отметить одно обстоятельство, имевшее место несколько ранее. С. Л. Толстой перевел с английского статью Э. Карпентера «Современная наука» и при содействии Л. Н. Толстого послал ее в «Северный вестник» для напечатания. Редактор этого журнала А. Л. Волюнский, получив ее, обратился к Толстому с письмом от 17 октября, прося написать предисловие. Толстой, заинтересовавшись этим вопросом, вскоре написал предисловие о науке и ее значении в жизни людей. Эту же мысль Толстой отчасти развивал и в своем «Заключении», и поэтому он, одно время, решил из своего «Заключения», чтобы не повторяться, выпустить всё, что касалось науки.

27 ноября Толстой послал исправленную корректуру перевода статьи Карпентера и свое предисловие в «Северный вестник», издательницей

которого была Л. Я. Гуревич. Однако в это дело вмешалась С. А. Толстая и потребовала, чтобы Толстой взял предисловие из «Северного вестника». Толстой вынужден был это сделать, о чем он и известил А. Л. Вольнского в письме от 5 декабря. Это обстоятельство послужило одной из причин того, что свои рассуждения о науке Толстой оставил в «Заключении». Между тем С. А. Толстая, в феврале месяце готовившаяся выпустить 15-й том Собрания сочинений Л. Н. Толстого, в который должен был войти трактат об искусстве, хотела включить туда и «Предисловие» Толстого к статье Э. Карпентера. Вследствие этого, по совету Т. Л. и С. Л. Толстых, она согласилась на печатание в «Северном вестнике» этого предисловия. В дневнике от 13 февраля она записала: «Вчера разрешила Л. Н. послать Гуревич в «Северный вестник» его предисловие к переводу Сережи Карпентера о значении науки. Разрешила я потому, что хочу после «Искусства» в 15-й том напечатать это рассуждение о науке; оно как раз по смыслу будет продолжением статьи. Л. Н. очень обрадовался моему согласию». ¹ Об этом Толстой в письме от 13 февраля сообщил М. Л. Толстой: «Статью Карпентера с предисловием благодаря совету Сережи и Тани послали в Северный вестник. ² И я очень рад этому. Это уясняет мою работу об искусстве, которая еще не кончена, но наверное кончится на 1-й неделе». ³

Печатание предисловия к статье Карпентера «Современная наука» вызвало новую переработку «Заключения» к трактату, во избежание повторения в ней тех же мыслей, что и в предисловии.

Первые гранки этой главы, присланные Толстому, почти все перечеркнуты, испещрены исправлениями и изрезаны на куски. Толстой, повидимому, пытался, перегруппировав отдельные части «Заключения», путем подклейки и склейки кусков гранок и рукописных вставок составить полный текст, чтобы избежать нового набора всей главы. Однако это ему не удалось, и в конце концов в типографию вновь был послан рукописный экземпляр, составленный по первым гранкам. Новый набор в гранках Толстой получил, вероятно, 20 февраля (дата штампа на гранках). Эти гранки правились значительно меньше. Исправив, Толстой сделал на первой гранке надпись: «Исправив, прошу прислать поскорее в двух экземплярах». Вскоре он получил и верстку.

Исправления в корректурах «Заключения» были главным образом направлены к тому, чтобы яснее выявить соответствие между наукой и искусством и указать на зависимость искусства от науки, чего не было в первой наборной редакции этой главы. Кроме того, сделана вставка о «ложных идеалах науки».

По исправлений второй экземпляр корректур был переслан в Англию для перевода. Около 12 февраля Толстой писал Мооду: «Посылаю все главы в последних корректурах за исключением 20, которую надеюсь прислать через два дня. У нас теперь масляница, и не работают в типографии. Книжка Вопросы психологии и философии едва ли выйдет к 20-му,

¹ ДСАТ, 1932, стр. 29.

² Статья Карпентера «Современная наука» с предисловием Толстого была напечатана в «Северном вестнике», 1898, № 3.

³ Великого поста, который в 1898 году начинался с 17 февраля.

так что вы успеете кончить прежде их. Как вы увидите, я опять переменял порядок глав. Я всё время был не совсем здоров и от этого так путал». ¹

А уже около 14 февраля было послано и «Заключение» со следующим сопроводительным письмом: «Посылаю последнюю 20 главу и последний раз, если у вас достаточно терпения продолжать работу и если всё еще не напечатано. Кроме того, я так запутался, что решительно не помню, послал ли я вам главы от XIV до XIX в последней версии и потому на всякий случай посылаю эти». ²

Однако и на этот раз переделка XX главы не была последней. В начале двадцатых чисел февраля, уже после правки последней верстки для журнала, Толстой сообщил Мооду: «С большою робостью посылаю вам несколько измененную 20-ю главу. Если не поздно и вы не устали, внесите эти поправки в ваш перевод. Больше поправок не будет». ³

Корректурa для журнала «Вопросы философии и психологии» окончилась. С. А. Толстая 23 февраля в своем дневнике отметила: «Он кончил корректуры и больше «Искусством» заниматься не будет. Хочет новую работу начать». ⁴

IX

Несмотря на окончание работ по исправлению корректур статьи об искусстве, печатавшейся в журнале «Вопросы философии и психологии», интерес к этому предмету у Толстого не пропал окончательно, и он время от времени опять брался за просмотр некоторых глав. Это вызывалось, во-первых, неокончившейся работой по переводу статьи на английский язык, во-вторых, задуманным в то время С. А. Толстой изданием трактата «Что такое искусство?» в пятнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого.

Кроме того, еще одно обстоятельство привлекло внимание Толстого к статье об искусстве. В Париже в журнале «La revue blanche» в номерах от 15 января и 15 февраля н. с. появились отрывки из двух глав трактата об искусстве, очевидно, в переводе с английского на французский язык. Перевод был сделан самым неряшливым образом и искажал мысли, выраженные в трактате. Толстой 13 февраля написал редактору парижской газеты «Journal des débats» письмо, ⁵ в котором протестовал против такого рода публикации «La revue blanche» и просил редактора напечатать это письмо в их газете. 14 февраля Толстой писал об этом В. Г. Черткову: «Нынче писал письмо в «Journal des Débats» о том, что «Revue Blanche» напечатала безобразный перевод двух глав, вырванных из всего и лишенных всякого смысла. И это не важно и не надо бы, но так досадно стало, когда увидел этот перевод, что не успокоился бы, пока не написал». ⁶

¹ Т. 71.

² Там же.

³ Там же.

⁴ ДСАТ, 1932, стр. 34.

⁵ Т. 71.

⁶ Т. 88.

В письме к Черткову Толстой привел пример перевода, сопоставив его с соответствующим текстом подлинника. Одновременно с этим письмом, 13 февраля, он написал своему знакомому, переводчику на французский язык, профессору Ш. Саломону,¹ прося его проследить, напечатают ли его письмо в «Journal des débats» или нет, и, в противном случае, передать его в какую-либо другую газету. Письмо Толстого, как сообщал ему в ответном письме от 15 марта н. с. Саломон, было напечатано в «Journal des débats».

Э. Моод, узнав о напечатании перевода отрывков из статьи Толстого об искусстве в «La revue blanche», 10 марта н. с. писал Толстому: «Мне было досадно узнать о появлении X главы в печати в Париже. Я ничего об этом не знал, пока она не оказалась посланной в «Revue blanche», и было уже поздно остановить печатание. Чертков сделал в этом отношении всё, что мог, но ему не удалось».

В этом же письме Моод сообщал и о состоянии дела издания статьи об искусстве в Англии: «Насколько мне известно, книга появится в законченном виде по крайней мере не раньше месяца, отчасти благодаря идущим переговорам о продаже в Америке. Главы X—XIV появятся в бумажной обложке дней через десять, а главы XV—XX в течение будущего месяца по новому стилю». Толстой ответил ему 8 марта: «Я очень рад, что книга не выйдет раньше месяца. Это дает мне возможность прислать вам еще вновь сделанные мною и очень важные исправления в главах XI и XVI, которые я, пользуясь вашей добротой и долготерпеливостью, пришлю вам. Очень жалею, что эти исправления не попадут в первое издание. Здесь книга Вопросы философии, в которой должно было выйти совсем уже отпечатанное окончание статьи, задержана цензурой и переслана в духовную цензуру. Это, кажется, равняется полному запрещению. Жалею потерянных трудов, но я рад возможности сделать, как говорил, очень важные исправления. И дальше добавлял: «Не посылаю вам сейчас изменения в некоторых главах, потому что всё это набирается в типографии (Софья Андреевна набирает и все-таки готовит к печати). Как только будет готово, дня через два, пришлю вам оттиск со всеми поправками, отметив места, где сделаны перемены, и надеюсь, что последние».

Издание С. А. Толстой (пятнадцатая часть Собрания сочинений) велось также при участии Толстого. Толстой вносил многие изменения в журнальный текст, а также делал и дополнения. 1 марта С. А. Толстая записала в дневнике: «Лев Николаевич опять... переправил кое-что и прибавил в свою статью «Что такое искусство» по моему уже изданию». И 7 марта: «Сегодня был неприятный разговор с Л. Н. Он хочет делать всё прибавки в свою статью, а я боюсь, что к прибавкам придерется цензура и опять остановит книгу, а я хочу печатать 30 000 экземпляров».²

В данном издании Толстой внес поправки и изменения в главах XI, XIV, XV, XVI и XX. Поправки эти в большинстве случаев носили или стилистический характер, или справочный; в некоторых случаях они преследовали цель уточнения выраженных в статье мыслей.

¹ Т. 71.

² ДСАТ, 1932, стр. 37.

Корректуры (верстку) нового издания Толстой в исправленном виде послал в Англию. В письме от 12—13 марта он об этом сообщал Мооду: «Посылаю вам, надеюсь, что последний раз, корректуры искусства. Я отчеркнул красным карандашом поправки, которых не было у вас, чтобы вам не трудиться читать всё. Поправки на полях сами собой обратят ваше внимание. Поправки, сделанные Гротом ввиду цензуры, вы, разумеется, оставите без внимания... Есть у вас приложения (appendix)? И сколько?»¹ Экземпляр этой верстки с поправками и отметками Толстого сохранился среди его черновиков (см. опис. рук. № 104).

О получении корректур Моод сообщил Толстому в письме от 29 марта н. с.: «Ваши две открытки и страницы 81—237 включительно только что получены. Книга в полном виде появится теперь в возможно непродолжительном времени. Приложение — я получил их от вас три. I. Le Phénomène Futur [Будущий феномен]. II. Poems by 4 Writers [Поэмы 4-х писателей]. III. Contents of the Nibelungen's Ring [Содержание Кольца Нибелунгов]».

Между тем книга первая за 1898 год «Вопросов философии и психологии» со статьей Толстого об искусстве была передана в духовную цензуру. Об этом сообщил Толстому секретарь редакции этого журнала в письме от 3 марта. А вслед за ним и Грот писал Толстому: «Посылаю Вам известие о нашем смертном приговоре. Этакие дураки — книгу статью об искусстве в «духовную цензуру». Ну, мне как-то всё стало равно. Сколько ни трудись лично, не поможешь. Всё дело во времени».

Однако духовная цензура, сделав большие купюры, статью об искусстве разрешила к выпуску. С. А. Толстая 8 марта записала в дневнике: «Л. Н. ездил верхом к Гроту... Статью пропустили, только вырезали два листка. С. Трубецкой хлопотал и негодует на измененность, интриги и взяточничество почти попов, духовных цензоров».² С. А. Толстая, говоря о том, что духовная цензура «только вырезала два листка», повидимому, не знала еще полностью о том, какие опустошения произвела цензура в статье.

Книга первая за январь — февраль 1898 года со второй частью статьи Толстого «Что такое искусство?» вышла 17 марта.

Толстой, под впечатлением цензурного произвола, написал предисловие к английскому изданию статьи об искусстве. В письме к В. Г. Черткову от 17 марта он сообщал, что в предисловии этом он писал о том, «каким искажениям подверглась эта книга в России и почему», и дальше добавлял: «Я написал это заявление, вы же употребите его, как найдете нужным». А 19 марта он отослал предисловие в Англию, сопроводив его письмом к В. Г. Черткову: «Простите, милые друзья, за то, что посылаю вам обе статьи³ в таком нечистом виде, злоупотребляя уверенностью в том, что вы всё прочтете и поймете. Я, впрочем, внимательно перечел обе статьи, и мне кажется, что там нет бессмыслиц и бессвязностей. Впрочем, если что есть, вы поправите. Еще надо прибавить к русскому изданию Об

¹ Т. 71.

² ДСАТ, 1931, стр. 38.

³ «Письмо в иностранные газеты» о помощи духоворам и предисловие к английскому изданию «Что такое искусство?».

искусстве, что в этом издании сделаны значительные исправления и добавления. Можно так в конце:

— Кроме восстановленных исключенных цензурой мест в изданиях, вышедших в России, в этом издании сделаны значительные исправления и добавления. —

Мне не успели этого переписать, и потому, пожалуйста, если можно, пришлите мне копии того и другого и с вашими поправками.¹

Предисловие это впервые было опубликовано в сборнике «Свободного слова», № 4, издание В. Г. Черткова, Purleigh 1898, без добавления, указанного в письме Толстого.

В начале апреля 1898 года вышла из печати и пятнадцатая часть Собрания сочинений Л. Н. Толстого, в издании С. А. Толстой (тип. И. Н. Кушнерова и К^о), с трактатом Толстого «Что такое искусство?». 2 апреля С. А. Толстая отметила в дневнике: «Сегодня вышел 15-й том «Об искусстве» из цензуры, и я написала объявление в газеты».²

В английском переводе Э. Моода статья Толстого об искусстве появилась под заглавием: «What is art?» в издании Brotherhood publishing Co в виде приложения к журналу «The new order» в трех выпусках. В первом (январь 1898) выпуске — главы I—IX; во втором (март 1898) — X—XIV; в третьем (май 1898) — XV—XX.

В связи с окончанием работ над трактатом об искусстве Толстой писал Мооду 20 марта: «Правда, что была сделана ошибка преждевременного печатания. Это произошло оттого, что я не думал печатать в России и поправлять по корректуре. Это стоило много лишнего труда, и это большой грех, которого я постараюсь избегать в будущем».³

Опубликование трактата Толстого об искусстве в «Вопросах философии и психологии» и затем в отдельном издании С. А. Толстой вызвало вскоре большое количество перепечаток его различными издательствами. Большинство из них являются плохими копиями искаженной цензурой журнальной редакции с добавлением собственных ошибок. Исключение представляет лишь издание «Посредника» (М. 1898). Текст трактата в этом издании близко подходит к тексту издания С. А. Толстой. Однако сличение этих текстов позволяет установить, что в «Посреднике» набор некоторых частей статьи производился по рукописям или корректурам, не имеющим последних исправлений Толстого.

Из дальнейших изданий следует отметить издание С. А. Толстой в четырнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого, М. 1903 (тип. И. Н. Кушнерова и К^о), являющееся перепечаткой пятнадцатой части издания 1898 года, и издание С. А. Толстой в семнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого, М. 1911 (тип. И. Н. Кушнерова и К^о), вновь просмотренное С. А. Толстой и дополненное по корректурам и рукописям. В это издание были введены многие места, исключенные цензурой в прежних изданиях, так что оно из всех, до сих пор известных русских изданий трактата, является наиболее полным. Следует также упомянуть об изда-

¹ Т. 88.

² ДСАТ, 1932, стр. 44.

³ Т. 71.

нии И. Д. Сытина в XVI томе Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, М. 1913, под редакцией и с примечаниями П. И. Бирюкова. Этот текст, по полноте и достоверности, может расцениваться наравне, за небольшими исключениями, с текстом издания С. А. Толстой 1911 года.

ОПИСАНИЕ РУКОПИСЕЙ И КОРРЕКТУР

Общее количество рукописей и корректур, относящихся к статьям и трактату об искусстве, исчисляется в 4482 листа (F^o, 4^o и отрезки). Все они хранятся в Отделе рукописей Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР (Москва).

[ПИСЬМО К Н. А. АЛЕКСАНДРОВУ]

1. Автограф. 4 лл. 4^o, исписанных с обеих сторон (оборот л. 1 чистый). Пагинация 1 и 3 лл. цифрами 1—2. Первая редакция статьи. Заглавия нет. Исправления незначительны.

Публикуем в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

2. Автограф. 2 лл. 4^o, исписанных с обеих сторон. Вторая редакция статьи. Заглавия нет. Первый лист нумерован цифрой 3, текст л. 1 и частью л. 2 перечеркнут. Очевидно, предполагалось соединить эту редакцию с первой, о чем говорит цифра 3, которой пронумерован первый лист статьи (рукопись первой редакции нумерована цифрами 1—2).

Публикуем в вариантах под № 1.

3. Автограф. 3 лл. F^o, исписанных с обеих сторон (оборот л. 3 — не полностью). Заглавия нет. Бумага пожелтевшая и местами надорванная и подклеенная. Низ л. 3 оторван. Текст поврежден. На подклеенном листе рукой А. К. Чергковой помечено: «Было оторвано».

Публикуем в вариантах под № 2.

4. Копия рукописей №№ 1 и 3 рукой А. П. Иванова, С. А. Толстой и неизвестного. 13 лл. 4^o, исписанных с обеих сторон (часть л. 9 и л. 10 целиком карандашом). Пагинации нет. Исправления Толстого лишь на первых пяти листах (на копии с рукописи № 1).

Извлекаем варианты №№ 3 и 4.

ОБ ИСКУССТВЕ

[ПИСЬМО К В. А. ГОЛЬЦЕВУ]

1. Автограф. 1 л. 4^o, заполненный текстом с обеих сторон и 2 лл. почтового формата автографа-вставки (л. 2 заполнен лишь с одной стороны). Заглавия нет.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 1.

2. Рукопись рукой М. В. Сяськовой. 3 лл. 4^o, исписанных с обеих сторон (оборот л. 4 чистый). Заглавия и пагинации нет. *Начало*: «Произведение искусства хорошо». *Конец*: «действительные произведения искусства». Рукопись значительно правилась Толстым. Оборот л. 2 и л. 3 занят автографом — новым окончанием статьи.

Извлекаем вариант № 2.

3. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой. 5 лл. 4° ученической тетради, исписанных с обеих сторон (стр. 2 листа 2-го и стр. 1 листа 3-го чистые). Заглавие на обложке тетради рукой Т. Л. Толстой: «Об искусстве». Пагинации нет. *Начало*: «Вот та теория». *Конец*: «в наилучшие формы».

4. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой. 4 лл. 4°, исписанных с обеих сторон (оборот л. 4 чистый). Заглавия и пагинации нет. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «в наилучшие формы». Исправления автора значительны. Вставлено новое начало.

5. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 4 лл. 4°, исписанных с обеих сторон и заключенных в обложку из белой бумаги (первая страница л. 2 обложки также занята текстом статьи). Заглавия нет. Пагинация по листам цифрами 1—5. На обратной стороне — чертеж и рисунок Толстого. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «в наилучшие формы». Авторская правка по сравнению с предыдущими рукописями менее значительна. Большим исправлениям подвергся лишь конец статьи.

6. Копия предыдущей рукописи рукой М. В. Сяськовой. 5 лл. почтового формата, исписанных с обеих сторон. Кроме того, приложены 3 лл. почтового формата, переписанных рукой Т. Л. Толстой исправленных мест этой рукописи. Заглавия нет. Пагинация по почтовым листам цифрами 1—3 (дополнительные листы не нумерованы). Большой правке Толстой подверг лишь вторую половину статьи; окончание написано заново (конец его в автографе не сохранился, а лишь в копии рукой Т. Л. Толстой).

Помещаем эту рукопись в вариантах под № 3.

7. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 6 лл. 4°, исписанных с обеих сторон и заключенных в обложку (первая страница л. 2 обложки занята текстом статьи) с надписью тою же рукой: «Об искусстве». Пагинация по листам цифрами 1—6. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «и это-то самое и сделано». Большой авторской правке подверглось лишь окончание статьи.

8. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 6 лл. 4°, заполненных с обеих сторон. Заглавия нет. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «всеми силами своей души». Пагинация по листам цифрами 1—6. Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

9. Корректорная гранка со штемпелем типо-литографии Месвика и Римана (Петербург) и с датой: «24 марта 1889 г.». Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «этого высшего знания. Л. Т.». Авторская правка значительна по всему тексту: все поля заняты вставками. Около половины текста вычеркнуто и заменено новым. Корректур, повидимому, правилась несколько раз, что видно из того, что в следующую рукопись, являющуюся копией исправленной гранки, часть этих исправлений не внесена. Помимо исправления на полях гранки, сделана авторская вставка на 2 лл. 4° (оборот л. 2 оставался чистым, и Толстой использовал его для начала статьи, впоследствии озаглавленной «О том, что есть и что не есть искусство...» (см. рук. № 1).

Извлекаем из этой рукописи варианты №№ 4—6.

10. Копия с корректурной гранки рукой неизвестного. 2 лл., исписанных с обеих сторон. Часть исправлений, сделанных в корректуре, в данный список не вошла: повидимому, они делались после составления списка. Авторская правка незначительна.

Публикуем эту статью в данной редакции в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ И ЧТО НЕ ЕСТЬ ИСКУССТВО, И О ТОМ, КОГДА ИСКУССТВО ЕСТЬ ДЕЛО ВАЖНОЕ И КОГДА ОНО ЕСТЬ ДЕЛО ПУСТОЕ

1. Автограф. 1 л. 4° (использован оборот л. 2 вставки к гранке статьи «Об искусстве» — см. опис. рук. № 9). Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «Происхождение всякого произведения». *Конец*: «И потому можно сказать, что». Окончание статьи не сохранилось.

2. Копия рукой неизвестного с рукописи, редакцией не обнаруженной, очевидно, являющейся списком с рукописи № 1. 7 лл. 4°, исписанных с обеих сторон. Пагинация по листам цифрами 1—7. Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

Публикуем эту редакцию статьи в вариантах под № 1.

3. Копия предыдущей рукописи рукой неизвестного. 11 лл. 4° и 1 л. почтового формата, исписанных с обеих сторон, среди которых 4 лл. автографов-вставок. Заглавие «Несколько замечаний об искусстве» зачеркнуто. *Начало*: «Происхождение всякого не только». *Конец*: «такие произведения». Пагинации нет. Авторская правка в этом списке особенно значительна. Часть текста вычеркивается совсем, часть перерабатывается; делаются вставки на полях, между строк и на отдельных листах. Конец рукописи не сохранился.

4. Автограф. 2 лл. 4° и 1 л. почтового формата, исписанных с обеих сторон. На первой странице л. 1 заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «Один мой знакомый». *Конец*: «и откуда оно является?» Пагинации нет.

5. Копия рукописей № 3 и № 4 рукой Т. Л. Толстой. 18 лл. 4°, исписанных с обеих сторон. Сначала переписана рукопись № 4 и к ней присоединена рукопись № 3. Заглавия нет. *Начало*: «Недавно г.г.». *Конец*: «идет человечество». Пагинация по листам цифрами 1—18. Авторская правка значительна лишь в первой половине статьи.

6. Автограф. 2 лл. 4° (первый лист заполнен с обеих сторон, второй на одну треть страницы 1). Заглавия нет. *Начало*: «1) В нашем мире». *Конец*: «(принесит людям искусство.)» Конспект статьи в четырех пунктах, который Толстой, повидимому, пытался соединить с рукописью № 5, часть которой он также разбил по пунктам, начиная с пункта 4.

Публикуем его в вариантах под № 2.

7. Копия рукописи № 5 рукой В. Г. Черткова. 22 лл. 4°, из которых 4 лл. автографов-вставок. Текст рукой Черткова переписан с интервалом в одну строку. 18 лл. заполнены с обеих сторон, остальные лишь с одной. Заглавие, данное статье при переписке Чертковым: «О том, что есть и что не есть произведение истинного искусства» — зачеркнуто Толстым и

во вступлении, написанном на отдельном листе, дано новое, публикуемое нами. Авторская правка значительна лишь в некоторых местах статьи, производилась, судя по почерку, бумаге и чернилам, в течение значительного промежутка времени и носит слишком черновой характер, далекий от попыток отделки статьи.

Публикуем эту редакцию статьи в отделе «Черновое, неоконченное, неотделанное».

8. Машинопись. 16 лл. 4°. Заглавие: «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое». *Начало*: «В жизни нашей есть много». *Конец*: «должны быть соединены в истин[ном]». Окончающая статья нет. Рукопись представляет собою список неизвестной рукописи. При сличении текстов рукописи № 7 и данной можно предположить, что рукопись, являющаяся оригиналом для данной рукописи, была несовершенной копией с рукописи № 7, частью же компиляцией из зачеркнутых мест как рукописи № 7, так и предыдущих. Исправления Толстого немногочисленны.

[ОБ ИСКУССТВЕ]

1. Автограф. 4 лл. 4°, исписанных с обеих сторон. Заглавия нет. *Начало*: «В нашем мире богатых». *Конец*: «прямой пользы».

2. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 8 лл. 4°, исписанных с обеих сторон (л. 8 заполнен лишь с одной стороны — написано 2 строки). Правилась рукопись, повидимому, несколько раз. Большим исправлениям подвергалось начало статьи.

Публикуем эту редакцию статьи в отделе «Черновое, неоконченное, неотделанное».

3. Рукописный материал к статьям об искусстве 1889 г. Автографы. 6 лл. 4° и 1 отрезок. Разрозненные листы, частью планы и заметки.

Извлекаем варианты №№ 1—3.

<НАУКА И ИСКУССТВО>

1. Автограф. 1 л. 4°, заполненный текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Первый конспект статьи.

Публикуем его в вариантах под № 1.

2. Автограф. 1 л. 4°, заполненный текстом с обеих сторон. Вложен в обложку, на которой (на второй странице л. 1) также имеется запись Толстого, относящаяся к работе над искусством. Заглавие: «О науке и искусстве». Начало конспекта статьи. Весь текст перечеркнут. Обратная сторона листа занята автографом вставки к несохранившейся статье Толстого об искусстве.

Конспект публикуем в вариантах под № 2.

3. Автограф. 1 л. 4°, заполненный текстом с одной стороны целиком, с другой — на одну четверть. Вложен в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. О науке и искусстве». 9а. В начале текста дата Толстого: «26 октября 89. Я. П.».

Публикуем его в вариантах под № 3.

4. Автограф. 4 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Вложены в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. 9б. О науке и искусстве». Заглавия нет. В начале статьи авторская дата: «6 ноября 89».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 4.

5. Автограф. 5 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Пагинация цифрами 1—5. В начале статьи авторская дата: «25 ноября 89. Я. П.».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 5.

6. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. 3 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Авторская правка незначительна. Л. 1 переложена в рукопись № 12, после чего в данной рукописи осталось 2 лл. *Начало*: «до дать топор». *Конец*: «именем науки и искусства?».

7. Автограф. 2 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Рукопись вложена в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. 9в. О науке и искусстве». В начале текста статьи дата рукой М. Л. Толстой: «29 ноября 1889. Я. П.».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 6.

8. Автограф. 2 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Имеются многочисленные исправления и вставки автора.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 7.

9. Автограф. 5 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон (л. 5 с одной стороны). Рукопись вложена в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. 8. Черновое о науке и искусстве». Заглавия нет.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 8.

10. Автограф. 6 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Первая страница л. 1 занята автографом начала «Послесловия» к «Крейперовой сонате».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 9.

11. Копия предыдущей рукописи рукой А. И. Аполлова. 4 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. В начале статьи помета рукой переписчика: «Т. XIV, стр. 147—155 («Об искусстве»)», указывающая на то, что эта статья была переписана в томе XIV «Рукописного собрания сочинений Л. Н. Толстого». Авторская правка незначительна. *Начало*: «один из главных». *Конец*: «понятие блага».

12. Автограф. 9 лл. 4° и копия рукой М. Л. Толстой — 1 л. 4° (переложена из рукописи № 6), заполненных текстом с обеих сторон. Рукопись вложена в обложку с надписью рукой М. Л. Толстой: «Черновы О науке и искусстве. 21 января 1891 года». Заглавие: «Наука и искусство». Пагинация по листам цифрами 1—10. На полях имеются пометы рукой А. К. Чертковой, сделанные в 1924—1925 гг.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 10.

13. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. 19 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон, и 1 л. 4° — автограф-вставка к л. 5. Рукопись вложена в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Переписано за исключением разбора объявления. О науке и искусстве».

Пагинация по листам цифрами 1—19 (вставка не нумерована). Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи. Заглавие: «Наука и искусство» зачеркнуто.

Публикуем эту рукопись в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

1. Автограф. 4 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон и 1 л. 4° — автограф-вставка к л. 2, написанная на обратной стороне обложки с надписью рукой М. Л. Толстой: «Наука и искусство. 23 января 1891 год. Ясная Поляна» (надпись эта зачеркнута). Рукопись испещрена многочисленными исправлениями и вставками.

Публикуем ее в вариантах под № 1.

2. Автограф. 6 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Пагинация по листам цифрами 1—6. Заглавие: «О науке и искусстве». *Начало*: «Если бы человек, любящий музыку». *Конец*: «и передается друг другу». Рукопись испещрена многочисленными исправлениями и вставками.

Извлекаем из этой рукописи вариант № 2.

3. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. 6 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Пагинация по листам цифрами 1—6. Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

Публикуем эту рукопись в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

О ТОМ, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ

1. Автограф. 40 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон (л. 40 — с одной стороны). Рукопись вложена в обложку с надписью: «Черновики. О том, что называется искусством. 10 ноябрь 1896 г.». Пагинация по листам цифрами 1—40. Заглавие: «О том, что называют искусством». Деление на главы I—VI. В конце статьи подпись и дата Толстого: «10 н[оябрь] 1896. Я. П.» и помета его же рукой: «Всё скверно».

Публикуем эту редакцию статьи в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

2. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой, М. А. Шмидт, Н. Л. Оболенского и неизвестного. 13 лл. 4° и 2 отрезка (обороты лл. 3, 4, 11 и 13 заняты вставками Толстого). Пагинация цифрами 1—42 (часть листов не сохранилась, часть переложена в следующие рукописи). Заглавие: «О том, что называют искусством». *Начало*: «В нынешнем году мне». *Конец*: «Лучшее проявление искусства». Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

3. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой и Н. Л. Оболенского. 12 лл. 4° и 1 отрезок (оборот л. 3 занят вставкой Толстого). Рукопись неполная. Часть листов не сохранилась; часть переложена в следующую рукопись. Пагинации нет. Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В нынешнем году мне». *Конец*: «если Вольтер сказал, что». Особою большой авторской правке подверглось начало статьи.

4. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой и Н. Л. Оболенского. 52 лл. 4° и 5 отрезков. Рукопись вложена в обложку с над-

писью рукой М. Л. Толстой: «К статье об искусстве. Выпущенные главы». Пагинация цифрами 1—65 (часть листов не сохранилась). Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В нынешнем году мне». *Конец*: «чем ближе к 2-му, тем хуже». Исправлений автора по сравнению с предыдущими рукописями меньше. На л. 1 (ненумерованном) Толстым набросан конспект первых двух глав. В конце рукописи дата рукой М. Л. Толстой: «17 [исправлено из 10] ноября 1896 г. Я. П.».

Извлекаем из этой рукописи вариант № 1.

«ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

1. Автографы. АЧ 48/82. 3 лл. 4° и 4 лл. почтового формата, заполненных с обеих сторон. Черновые планы, наброски, заметки и трактату разных периодов писания.

Публикуем в вариантах №№ 1—4.

2. Автограф. АЧ 48/83. 16 лл. почтового формата и 1 отрезок. Пагинация цифрами 1—16. Первоначальный набросок статьи.

Публикуем в вариантах под № 1.

3. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой и рукой неизвестного. АЧ 48/84. 13 лл. 4°, 6 отрезков и 6 лл. 4° автографов-вставок. Пагинация проводилась несколько раз. Часть листов переложена в следующие рукописи. *Начало*: «человеческих, сколько это». *Конец*: «познается человек». Исправления Толстого значительны на протяжении всей рукописи. Многие поля и обратные стороны листов заняты вставками.

Извлекаем варианты №№ 5 и 7.

4. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. АЧ 48/85. 10 лл. 4°. Пагинация цифрами 5—14. Часть листов переложена в следующие рукописи. *Начало*: «Нет ни одного». *Конец*: «ничего не понимает». Исправления Толстого значительны по всей рукописи. Вставки на полях и обратных сторонах листов.

5. Автограф. АЧ 48/86. 2 лл. 4°. Используются чистые поля и обратные стороны листов копии рукой П. И. Бирюкова статьи «О том, что есть и что не есть искусство». Новое начало статьи.

Публикуем в вариантах под № 2.

6. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. АЧ 48/87. 5 лл. 4°. Много исправлений Толстого. Первоначальное заглавие «Что такое искусство?» зачеркнуто и заменено другим: «Об искусстве».

7. Копия рукописей №№ 5 и 6 рукой С. А. и Т. Л. Толстых. АЧ 48/88. 10 лл. 4°, 7 отрезков и 6 лл. автографов-вставок. Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В дурно устроенной». *Конец*: «эти следующие». Соединенная версия двух предыдущих рукописей. Многих листов не хватает, многие переложены в следующие рукописи. Исправления и вставки Толстого многочисленны по всей рукописи.

8. Рукописный материал. Копии рукой М. Л. и Т. Л. Толстых и Н. Л. Оболенского. АЧ 48/89—91. 7 лл. 4° и 5 отрезков.

9. Рукопись. АЧ 48/92. 19 лл. 4°, 3 отрезка и 4 лл. 4° автографов-вставок. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых. Заглавие «Что такое искусство?» зачеркнуто и заменено: «Об искусстве». *Начало*: «Возьмите

какую». *Конец*: «очищение души». Пагинация проводилась несколько раз. Многие листы нехватает, многие переложены в следующие рукописи. Правка большая по всей рукописи.

10. Рукописный материал. Копии рукой С. А., М. Л., Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт, Н. Н. Ге (сына) и М. В. Сяськовой. АЧ 48/93—99. 76 лл. 4°, 25 отрезков и 4 лл. автографов-вставок. Большинство черновиков относится к гл. III окончательной редакции. Почти все листы носят следы большой авторской правки.

Извлекаем варианты №№ 3, 4, 6, 8, 9.

11. Рукопись. АЧ 48/100. 27 лл. 4°, 7 лл. большого формата, 3 лл. почтового формата и 20 отрезков. Сводная рукопись из нескольких предшествовавших. Многие листы нехватает; многие переложены в следующие рукописи. Пагинация проводилась несколько раз: последняя — рукой Толстого карандашом: 52—158. *Начало*: «могущие не совпадать». *Конец*: «образование и вкус». В этой рукописи Толстой произвел перестановку как целых глав, так и отдельных частей их. Так, например, глава I одной из предшествующих рукописей помечена сначала главой XVI, а потом XX; и наоборот — главы, бывшие последними, передвинуты в начало статьи. В этой стадии работы статья делилась более чем на двадцать глав, о чем свидетельствуют последние из них, помеченные приблизительно римской цифрой XX с точками. Толстой, повидимому, не знал точного счета их. Правка большая по всей рукописи. Много вставок и вычеркнутых мест. Вторая редакция статьи.

12. Рукописный материал. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт, Н. Н. Ге (сына) и М. В. Сяськовой и часть автографов. АЧ 48/101—112. 91 лл. 4°, 1 л. почтового формата и 25 отрезков. Почти все листы с большой авторской правкой. Дальнейшая переработка отдельных глав и частей их по рукописи № 11.

Извлекаем варианты №№ 16, 17, 32.

13. Рукописный материал. Автографы и копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых и М. А. Шмидт. АЧ 48/117, 259—265, 268—273 и 1616. 93 лл. 4°, 2 лл. большого формата, 3 лл. почтового формата, 15 отрезков и 1 обложка. Дальнейшая переработка статьи. Рукопись включает отрывки из глав XI—XXXIII. Почти все листы с большой авторской правкой.

Извлекаем варианты №№ 11, 12, 13, 18, 19, 24.

14. Автограф. АЧ 48/267. 10 лл. 4°, 1 л. большого формата, 2 лл. копии рукой М. Л. Толстой и 1 обложка. Рукопись содержит главы XXXI—XXXVI. В конце рукописи помечена глава XXXVII. Написана она не была.

15. Рукопись. АЧ 48/266. 5 лл. 4°. Копия рукой М. Л. Толстой и Н. Н. Ге (сына), включенная в обложку с пометой рукой неизвестного: «Черновые 18 марта». Много поправок Толстого.

16. Автограф. АЧ 48/113—114. 5 лл. большого формата и копия с него рукой М. Л. Толстой. 5 лл. 4° и 1 отрезок. В конце автографа дата: «22 м[арта] 1897».

Публикуем в вариантах под № 15.

17. Рукопись. АЧ 48/117, 121—128 и 130—131. 38 лл. 4° и 23 отрезка. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и П. А. Буланже

и часть листов автографов-вставок. Дальнейшая переработка статьи по главам.

18. Рукопись. АЧ 48/129, 132—143. 68 лл. 4° и 33 отрезка. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, Н. Л. Оболенского, Н. Н. Ге (сына) и М. А. Шмидт и часть листов автографов-вставок. Дальнейшая переработка статьи по главам.

Извлекаем варианты №№ 31 и 34.

19. Рукописный материал. АЧ 48/277—297, 299—306, 308—397, 399—403. 277 лл. 4°, 4 лл. большого формата, 307 отрезков и 3 обложки. Автографы и копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт, Е. И. Попова, П. А. Буланже, Н. Н. Ге (сына), Н. Л. Оболенского и неизвестных лиц. Отрывки глав и разрозненные листы, относящиеся по времени писания к марту—началу июня 1897 г., оставленные Толстым после переработки отдельные части статьи. Почти все листы с большой авторской правкой.

Извлекаем варианты №№ 10, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51.

20. Рукопись. АЧ 48/115. 17 лл. 4° и 3 отрезка. Копия рукой С. А. Толстой. Окончание статьи, с большой правкой Толстого. Конец написан заново. В конце текста подпись и авторская дата: «17 июня 1897 г.».

21. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой и М. А. Шмидт. АЧ 48/116. 7 лл. 4° и 4 отрезка. Часть листов утеряна, часть переложена в другие рукописи. Авторская правка значительна по всей рукописи. В конце статьи скопирована дата предыдущей рукописи.

22. Автограф. АЧ 48/118. 4 лл. 4°. Содержит главу XXVIII. В конце рукописи подпись: «Л. Т.» и дата: «8 июля».

Публикуем в вариантах под № 49.

23. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. АЧ 48/119. 6 лл. 4° и 7 отрезков. Много исправлений Толстого.

24. Рукопись. АЧ 48/120, 144—167. 157 лл. 4° и 114 отрезков. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, С. Н. Толстой, П. А. Буланже, Н. Л. Оболенского и М. А. Шмидт и часть автографов-вставок. Дальнейшая переработка статьи. Деление на главы I—XX.

Извлекаем варианты №№ 14, 20, 38, 42, 49, 52.

25. Сводная рукопись. АЧ 48/168—185 и 333. 462 лл. 4°, 38 отрезков и 16 обложек. Составлена из переложённых листов или частей их предыдущих рукописей или из копий с рукописи № 24. Отрезки листов склеиваются между собой или наклеиваются на чистые листы. Деление на главы I—XX. Пагинация по главам. Авторская правка большая по всей статье. Порядок распределения глав и текст первых глав близко подходят к окончательной редакции. Третья редакция статьи.

Извлекаем варианты №№ 53, 54, 55, 57, 59, 60, 62.

26. Рукопись. АЧ 48/186—194. 78 лл. 4°, 35 отрезков и 2 обложки (кроме того 16 лл. 4° белой копии рукой С. А. Толстой без исправлений Толстого). Состоит из 8 частей — последовательных копий друг с друга. Содержит «Заключение» к трактату. Первая часть — конец главы XIX — автограф с датой Толстого: «11 августа 1897 г.». Эта рукопись послужила началом «Заключения». Первых листов не хватает. Вторая рукопись имеет заглавие:

«Заключение», которое в процессе правки зачеркивается Толстым. Остальные (за исключением шестой, являющейся рукописным материалом, относящимся к «Заключению») имеют заглавие: «Заключение». Седьмая (48/190) рукопись имеет дату Толстого: «3 окт. 1897». Восьмая (48/186) — копия рукой С. А. Толстой с предыдущей, без исправлений.

Извлекаем вариант № 72.

27. Машинопись. АЧ 48/222. 9 лл. большого формата. Копия главы I рукописи № 25, с поправками Толстого и вставками-вклейками рукой П. А. Буланже. Поправки автора в большинстве стилистического характера.

28. Машинопись. АЧ 48/223. 7 лл. большого формата и 6 отрезков. Копия главы II рукописи № 25 с поправками Толстого и вставками рукой М. Л. и Т. Л. Толстых и П. А. Буланже. Поправки автора незначительны и носят стилистический характер.

29. Машинопись. АЧ 48/240. 16 лл. большого формата. Копия глав I и II рукописей № 27 и № 28, с незначительными поправками Толстого стилистического характера.

30. Машинопись. АЧ 48/241. 18 лл. большого формата. Копия главы III рукописи № 25, с незначительными поправками Толстого. В абзаце, начинающемся словами: «Кроме Шиллера» (см. стр. 45), в данной рукописи читаются: «Так по Канту и его последователям, из которых главные», далее оставлено пустое место для вписки от руки: «Jean Paul». Имя это, должно стоять перед Шиллером и Гумбольдтом, по недосмотру не было вписано. При дальнейшей переработке этого абзаца оно было совсем пропущено.

31. Машинопись. АЧ 48/224. 8 лл. большого формата. Копия главы V рукописи № 25 с несколькими поправками Толстого.

32. Машинопись. АЧ 48/242. 9 лл. большого формата той же переписки, как и рукопись № 31, с небольшими поправками Толстого, вставками и вклейками рукой С. А. Толстой. Вставки эти сделаны С. А. Толстой по исправлениям Толстого в наборной рукописи.

33. Машинопись. АЧ 48/243. 6 лл. большого формата и 1 отрезок. Содержит главу VIII и представляет собой дубликат наборной. Исправлений Толстого почти нет. В эту рукопись рукой С. А. Толстой внесены поправки, сделанные Толстым в наборной рукописи.

34. Машинопись. АЧ 48/197, 198, 228, 244. 51 лл. большого формата, 51 отрезок и 1 обложка. Содержит 4 рукописи главы X однородной машинописи с рукописными вставками всего иностранного текста, а частью и русского, рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и А. П. Иванова. Правка Толстого значительна на всех четырех рукописях. Правильсь рукописи одновременно. Сначала правилась одна, и поправки с нее переносились в другие; потом правилась другая, и из нее также переносились поправки в другие экземпляры или Толстым или кем-либо из переписчиков. В некоторых рукописях исправленные места переписывались от руки; в других же они составлялись из кусков машинописного текста с подклейками переписки от руки.

35. Рукопись. АЧ 48/195. 32 лл. 4°, 1 отрезок и 1 обложка. Копия главы XI рукописи № 25 рукой С. А. и М. Л. Толстых, Н. Л. Оболенского

и М. А. Шмидт, с большими поправками Толстого. Пагинация цифрами 1—33.

36. Машинопись. АЧ 48/199 и 200. 23 лл. большого формата и 1 обложка. Содержит две рукописи главы XI однородной машинописи. Сначала правилась первая рукопись (48/199) и поправки с нее переносились Толстым и С. А. Толстой во вторую. Затем, повидимому, правилась вторая. Поправки, сделанные во второй рукописи, в первую не были перенесены. Во второй рукописи имеются две вставки исправленных в первой рукописи мест и переписанных рукой С. А. Толстой, подшитых к листам нитками.

37. Машинопись. АЧ 48/201. 11 лл. большого формата. Копия с рукописи № 36 (48/200) с поправками Толстого.

38. Машинопись. АЧ 48/202 и 203. 9 лл. 4° и 2 отрезка. Содержит главу XII. Много исправлений Толстого; часть поправок перенесена сюда из других рукописей рукой С. А. Толстой.

Извлекаем вариант № 56.

39. Машинопись. АЧ 48/204. 9 лл. большого формата, 7 отрезков и 1 обложка. Содержит главу XII и составлена частью из машинописи, однородной с рукописью № 38, частью из рукописи С. А. Толстой. Большая авторская правка по всей главе. Много вставок-автографов. Часть поправок перенесена с рукописи неизвестной, которая, очевидно, копировалась с рукописи № 38. На обложке помета рукой Толстого: «12 гл. дубл[икат], для перевод. поправленная».

40. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. АЧ 48/205. 16 лл. большого формата. Копия несовершенная. Есть ошибки и пропуски. Правка Толстого менее значительна, чем в предыдущих рукописях.

41. Копия предыдущей рукописи рукой неизвестного и, в небольшой части, рукой С. А. Толстой. АЧ 48/245. 15 лл. большого формата и 2 отрезка. Авторская правка незначительна и направлена главным образом в сторону сокращения статьи.

42. Машинопись. АЧ 48/208. 5 лл. большого формата, 3 отрезка и 1 обложка. Содержит главу XIII. Большим исправлениям подвергся конец главы.

43. Машинопись. АЧ 48/209. 11 лл. большого формата. Содержит главу XIII. Правка Толстого незначительна. Больше исправлений рукой С. А. Толстой, очевидно перенесенных из других рукописей.

44. Машинопись. АЧ 48/210. 1 л. большого формата, 3 отрезка и 1 обложка. Содержит часть главы XIII. Дублетные листы машинописи рукописи № 43 с большими исправлениями Толстого.

45. Рукопись. АЧ 48/207. 5 лл. большого формата и 1 обложка. Копия рукой С. А. Толстой части главы XIII с небольшими поправками Толстого.

46. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/206. 5 лл. большого формата и 4 отрезка. Копия предыдущей рукописи. Многих листов не хватает. Большая правка Толстого по всей рукописи. Часть вставок вписана рукой С. А. Толстой. Последние два листа переписаны рукой неизвестного.

47. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/246. 11 лл. большого формата и 2 отрезка. Копии предыдущей рукописи. Исправления Толстого

менее значительны, чем в предыдущей рукописи. Часть вставок вписана рукой С. А. Толстой. Последние 6 лл. переписаны рукой неизвестного и А. П. Иванова.

48. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/211. 4 лл. большого формата и 3 отрезка. Содержит небольшую часть главы XIV. Состоит из 1 лл. и 3 отрезков машинописи с большой правкой Толстого и 3 лл. и 1 отрезка копии с нее рукой В. Ляпунова, также с большими исправлениями Толстого.

49. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/247. 5 лл. большого формата и 6 отрезков. Содержит главу XIV. Большая правка Толстого. Часть исправлений перенесена рукой С. А. Толстой из наборной рукописи. Последний лист и несколько вставок переписаны рукой А. П. Иванова.

50. Машинопись. АЧ 48/275. 5 лл. большого формата и 1 обложка. Содержит главу XV. Исправления Толстого незначительны. Много поправок и вставок рукой С. А. Толстой, перенесенных с рукописи № 51.

Извлекаем вариант № 58.

51. Машинопись и автографы. АЧ 48/274. 4 лл. большого формата, 3 лл. 4° и 3 отрезка (в том числе: отрезок и 3 л. 4° и 2 отрезка автографов-вставок). Содержит главу XV. Дублетный экземпляр рукописи № 50 с большой авторской правкой.

52. Рукопись. АЧ 48/221. 2 лл. большого формата и 2 отрезка. Содержит часть главы XV (многие листы переложены в наборную рукопись). Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой с большой авторской правкой.

53. Рукопись. АЧ 48/248. 8 лл. большого формата. Содержит главу XV. Копия предыдущей рукописи рукой А. П. Иванова с небольшой авторской правкой. Часть исправлений перенесена рукой переписчика из других рукописей.

54. Рукопись. АЧ 48/218. 11 лл. большого формата и 14 отрезков. Содержит часть главы XVI. Переписка рукой А. П. Иванова и Т. Л. Толстой (1-го отрезка); несколько вклеек машинописи. Авторская правка большая по всей рукописи. Много вставок.

Извлекаем варианты №№ 61, 63, 64, 65.

55. Рукопись. АЧ 48/217. 17 лл. большого формата, 8 отрезков и 1 обложка. Содержит главу XVI. Первые 6 лл. — машинопись; далее — рукой А. П. Иванова, С. А. Толстой и М. А. Шмидт. Правка Толстого большая по всей рукописи. Часть исправлений переписчиками перенесена из других рукописей.

Извлекаем варианты №№ 66, 69.

56. Рукопись. АЧ 48/216. 20 лл. большого формата и 12 отрезков. Первые 6 лл. (в том числе отрезки) — машинопись — дублет этих листов в рукописи № 55; дальше — переписка рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. Правка Толстого большая по всей рукописи.

Извлекаем варианты №№ 68, 71.

57. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/219 и 220. 2 лл. большого формата и 20 отрезков. Рукописный материал к главе XVI. Листы и отрезки с большой авторской правкой.

Извлекаем вариант № 67.

58. Машинопись. АЧ 48/249. 18 лл. большого формата. Содержит главу XVI. Исправления Толстого менее значительны, чем в предыдущих рукописях этой главы. Экземпляр, бывший у переводчика, с отметками синим карандашом цензурных мест.

59. Машинопись. АЧ 48/215. 12 лл. большого формата. Содержит главу XVII. Исправления Толстого значительны в конце главы.

60. Машинопись. АЧ 48/213. 3 лл. большого формата и 6 отрезков. Содержит главу XVII. Большая правка Толстого по всей рукописи, есть вставки рукой С. А. Толстой.

61. Рукопись. АЧ 48/214. 6 лл. 4° и 8 отрезков. Рукописный материал к главе XVII. Переписка рукой С. А. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и А. П. Иванова с большой авторской правкой.

62. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/250. Содержит главу XVII. Исправления Толстого менее значительны, чем в предыдущих рукописях этой главы. Вставки и дополнения сделаны рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. Экземпляр с отметками синим карандашом цензурных мест.

63. Машинопись. АЧ 48/232. 4 лл. большого формата и 2 отрезка. Содержит главу XVIII. Правка Толстого значительна по всей рукописи. Вставки и дополнения сделаны рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. Экземпляр с отметками синим карандашом цензурных мест.

64. Машинопись — 2 лл. большого формата, рукопись — 2 лл. большого формата и 1 обложка. АЧ 48/251. Содержит главу XVIII. Много исправлений Толстого. Лл. 3 и 4 переписаны рукой А. П. Иванова.

65. Машинопись. АЧ 48/233. 9 лл. большого формата и 2 отрезка. Содержит главу XIX. Копия с той же главы рукописи № 25. Много поправок Толстого по всей рукописи.

66. Машинопись. АЧ 48/234. 6 лл. большого формата, 10 отрезков и 1 обложка. Дубликат рукописи № 65. Поправки, сделанные Толстым в рукописи № 65, перенесены в эту рукопись С. А. Толстой. После этого данная рукопись правилась вновь.

67. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. АЧ 48/235. 10 лл. большого формата. Исправления Толстого значительны по всей рукописи.

68. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. АЧ 48/231 и 236. 12 лл. большого формата. Исправления Толстого значительны в первой половине главы.

69. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. АЧ 48/230 и 237. 12 лл. большого формата. Правка Толстого большая по всей рукописи. Много вставок на полях и обратных сторонах листов.

70. Машинопись. АЧ 48/238. 8 лл. большого формата и 2 лл. 4° автографов-вставок. Копия с рукописи № 26. Содержит главу XX «Заключение». Исправления Толстого карандашом значительны по всей рукописи.

71. Машинопись. АЧ 48/252. 9 лл. большого формата и 14 отрезков. Дублет предыдущей рукописи, с перенесенными из нее поправками и вставками рукой А. П. Иванова и неизвестного. Правка Толстого менее значительна, чем в рукописи № 70. В конце главы скопирована дата с рукописи № 26: «3 октября 1897».

72. Рукописный материал. АЧ 48/225, 266 и 276. 3 лл. большого формата, 14 лл. 4° и 20 отрезков. Переписка рукой С. А. и М. Л. Толстых, Н. Л. Оболенского, Н. Н. Ге (сына) и А. П. Иванова и часть автографов. Большая часть листов относится к «Заключению» и второму «Прибавлению».

73. Рукописный материал. АЧ 48/254—256. 9 лл. большого формата, 1 л. 4°, 13 отрезков и 2 обложки. Машинопись и несколько листов копий рукой А. П. Иванова. Большая часть листов относится к главам XIII и XV.

74. Наборная рукопись журн. «Вопросы философии и психологии». АЧ 48/253. Машинопись и копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, Е. И. Попова, А. П. Иванова и неизвестного. 238 лл. большого формата, 2 лл. почтового формата автографов-вставок и 4 обложки. Содержит главы I—XX. Исправления Толстого, по сравнению с предыдущими рукописями, менее значительны. В конце «Заключения» скопирована дата рукописи № 71. Имеются типографские отметки.

75. Машинопись и копии рукой С. А. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и Е. И. Попова. АЧ 48/258. 17 лл. большого формата. Содержит «Прибавления» к трактату.

76. Корректурa. 1) Верстка глав I—III (конца третьей главы нет), стр. 979—1004, с типографским штемпелем: «Т-во И. Н. Кушнерев и К°» и датой: «15 декабря 1897». Имеется несколько поправок Толстого. Вверху первой страницы надпись синим карандашом: «Корректурa Грота». 2) Верстка главы II, стр. 989—994, с тем же типографским штемпелем и той же датой. Имеется несколько поправок Толстого. Экземпляр с отметками синим карандашом мест, которые Грот предлагал смягчить или исключить по цензурным соображениям.

77. Машинопись. АЧ 48/257. 6 лл. большого формата. Поправки к XVI главе, посланные Мооду. На обратной стороне последнего листа письмо Толстого к Мооду от 2 января 1897 г. (см. «Историю писания»).

78. Корректурy. Инв. 5020 и АЧ 48/409. Гранки 1—31 с поправками Толстого на 13 и 18 гранках и редакторской правкой Н. Я. Грота на всех гранках. На 1-й гранке помета: «Корректурa Грота». Содержит главы VI—X. Экземпляр с отметками красным карандашом мест, подлежащих смягчению или исключению по цензурным соображениям.

79. Корректурy. АЧ. 48/409. Гранки 23—25 (верхняя часть гранки 23 отрезана) с одной поправкой Толстого на гранке 23. Содержат главу XIV.

80. Корректурy. Инв. 9. 23 гранки с поправками Толстого. Содержат главы XI—XIII.

81. Корректурy. 1) Инв. 8915. 7 гранок главы XVI с типографской датой «24 янв. 1898 г.» и многочисленными поправками автора. 2) Инв. 9. 26 гранок; содержат главы XVI—XX. В части главы XVI являются дубликатом предыдущих гранок. Поправки перенесены в этот экземпляр рукой Толстого и переписчика.

Извлекаем вариант № 70.

82. Корректурy. Инв. 4932 и 5167. Гранки 1—59 с правкой Толстого и редакторской правкой Н. Я. Грота. На первой гранке типографский

штемпель: «Т-во И. Н. Кушнерев и К^о» и дата: «21 января 1897». Пометы: 1) «Исправив, верстать. Ник. Грот». 2) «Сверстать, послать оттиск Н. Я. Гроту, оттиск мне и 2 оттиска в редакцию. В. Преображенский. 28 янв. 98». 3) «Все четыре оттиска направить в редакцию. Не забыть приготовить 300 отдельных оттисков без переверстки начала ст. гр. Толстого!» (Подпись секретаря редакции).

Содержит главы VI—XIV. Исправления, сделанные в рукописях №№ 78 и 79, внесены в эти гранки.

83. Корректуры. Инв. 9. 65 гранок с многочисленными поправками и вставками Толстого. Содержат главы VI—XV.

84. Корректуры. Инв. 9. 33 гранки с поправками Толстого и Н. Я. Грота. Содержат главы XVI—XX.

85. Корректуры. АЧ 48/411. Гранки 32, 33 и 35 (от 32-й сохранился лишь небольшой отрезок) с большой правкой Толстого. Содержат главу XI.

86. Корректуры. АЧ 48/412. Гранки 61, 62, 63 и без номера (гранка 61—2 отрезка, гранка 63—1 отрезок), с большой правкой Толстого на гранке 61. Содержит главу XV.

87. Корректуры. АЧ 48/413. Гранки 60—64. Все гранки, за исключением 62-й, с большими вырезками и со следами большой правки Толстого. Содержат главу XV.

88. Рукопись, составленная из вырезок с гранок, описанных в № 86 и копий исправленных мест предыдущей рукописи, наклеенных на длинных полосах. 2 лл. (62 и 63). Содержат часть главы XV. Правка Толстого большая.

89. Рукопись на 5 длинных листах, составленная из вырезок с гранок, описанных в № 83, и переписки рукой неизвестного (первые два листа), наклеенных на длинных полосах, и копии рукой С. А. Толстой с рукописи № 85. Правилась Толстым параллельно с рукописью № 90.

90. Рукопись. 6 лл. почтового формата (из них 1 л. автограф-вставка). Копия рукой неизвестного. Содержит конец главы XIV и XV главу целиком. Исправления Толстого особенно значительны во второй половине главы.

91. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. 7 лл. почтового формата. Исправления Толстого незначительны.

92. Корректуры. Инв. 9. 31 гранка, 4 отрезка и 8 лл. рукописи с исправлениями Толстого и Н. Я. Грота. Содержат главы XV—XX.

93. 11 отрезков корректур и рукописей, относящихся к главе XX, с большой правкой Толстого.

94. Корректуры. АЧ 48/407. 11 отрезков гранок и 2 лл. почтового формата автографов-вставок, относящихся к главе XX и носящих следы большой правки Толстого.

95. Автограф. АЧ 48/406. 2 лл. почтового формата. Вставки в корректуры главы XI.

96. Рукописный материал. АЧ 48/418. 5 лл. почтового формата. Автографы-вставки в статью.

97. Корректуры. АЧ 48/419. Верстка лл. 1—6 (стр. 1—83). На первых страницах листа типографский штемпель: «Т-во И. Н. Кушнерев и К^о» и дата: «30 января 1898». Содержат главы VI—XVI. Исправления

Толстого особенно значительны в главах XII и XIII. К стр. 13 (конец главы VII) приложена вставка на 5 лл. 4°, переписанная рукой С. А. и М. Л. Толстых.

98. Корректурa. Дубликат верстки листа 1-го рукописи № 97, с пометой В. Преображенского: «Предложения поправок Грота и Трубецкого». Поправки сделаны по цензурным соображениям. Исправлений Толстого нет.

99. Корректурa. Инв. 2020. Верстка лл. 6—8 (стр. 81—127) в двух экземплярах, с типографским штампом и датой на одном экземпляре: «12 февраля 1898». Содержат текст статьи с конца главы XIII по XIX. Правильны Толстым оба экземпляра, и поправки переносились с одного на другой рукой С. А. Толстой и неизвестного.

100. Рукопись. 14 лл. большого формата. Копия с предыдущих корректур главы XX рукой С. А., Т. Л. Толстых и неизвестного, с большой правкой Толстого.

101. Корректурa. АЧ 48/422. Гранки 1—9, со штампом типографии: «Т-во И. Н. Кушнерев и К°» и датой: «20 февраля 1898». Вверху первой гранки надпись рукой секретаря редакции: «Для скорейшего исправления!» и рукой Толстого: «Исправив, прошу прислать поскорее в двух экземплярах». Набор с рукописи № 100 с большой правкой Толстого.

102. Корректурa. Инв. 9. 8 гранок с поправками Толстого. Содержат главу XX.

103. Корректурa. АЧ 48/205. Верстка лл. 7—9 (стр. 97—137). Содержит главы XVI—XX (глава XVI со слов: «[враж] дебное друг другу отношение» абзаца, начинающегося словами: «Искусство, всякое искусство само по себе»). Правка Толстого особенно значительна в главе XVI. К этой главе (стр. 104) сделана Толстым вставка на 1 л. почтового формата. Кроме того, Толстым сделаны вставки: в конец главы XVIII (стр. 120) на 1 л. почтового формата и 1 отрезке и к главе XX (стр. 134) на 2 лл. почтового формата.

104. Корректурa. АЧ 48/404. Верстка лл. 6—15 (стр. 81—237) отдельного издания, с правкой Толстого и поправками рукой неизвестного, очевидно перенесенными с другого экземпляра, тоже правленного Толстым. У листов 6, 7, 9, 10, 14 и 15 обрезаны поля с трех сторон. В ряде мест проглядывает на оставшихся частях полей текст Толстого, срезанный с полями. На л. 8 типографский штамп: «Т-во И. Н. Кушнерев и К°» и дата: «9 марта 1898», а на лл. 12 и 13 тот же штамп и дата: «10 марта 1898».

105. Рукопись. АЧ 48/226. 13 лл. 4°. Переписка рукой неизвестного с исправлениями Толстого. Содержит «Прибавления» к трактату.

106. Автограф. Инв. 2169. 3 лл. почтового формата, исписанных с обеих сторон. Содержит предисловие к английскому изданию трактата.

107. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой. АЧ 48/398. 7 лл. большого формата. Правка Толстого большая по всей рукописи.

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ К ТРАКТАТУ

В основание публикуемого текста трактата положен текст издания С. А. Толстой в пятнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого (1898). Несмотря на то, что С. А. Толстая при печатании, повидимому, не пользовалась всеми последними корректурами журнальной редакции и в окончательный текст поэтому не попали некоторые исправления Толстого, этот текст является более совершенным, чем журнальный. Помимо того, что в корректуре этого издания Толстым были внесены новые поправки, которые естественно не вошли в журнальную редакцию трактата, в нем были восстановлены и многие пропуски, сделанные Гротом при печатании в журнале ввиду цензурных условий. Кроме того, Грот не всегда считался с исправлениями Толстого. Изучение журнального текста и корректур к нему позволяет сделать вывод, что редактор Н. Я. Грот, внося стилистические поправки и смятчая выражения Толстого, иногда вносил от себя изменения и делал изъятия из текста Толстого, не оправдываемые ни стилистическими, ни цензурными соображениями.

Исправления, внесенные собственноручно Толстым в текст журнала «Вопросы философии и психологии» и не попавшие в издание С. А. Толстой, в настоящем издании дополняются. Кроме того, используются и исправления, внесенные Толстым в английский перевод трактата. И, наконец, вносятся поправки по окончательным рукописям и корректурам, исправляются описки и ошибки переписчиков и выправляются явные погрешности и недосмотры в наборе и печатании. «Приложения», в журнале не опубликованные, печатаются также по тексту издания С. А. Толстой, сверенному с рукописями. Предисловие к английскому изданию трактата печатается по тексту «Свободного слова» (№ 1, Purleigh, 1898), сверенному с рукописями.

Ниже приводятся [наиболее значительные изменения, которые внесены в текст трактата в настоящем издании, по сравнению с изд. С. А. Толстой 1911 г. (ч. семнадцатая), почти целиком покрывающим изд. С. А. Толстой 1898 г. (ч. пятнадцатая). Цензурные пропуски, восстановленные в издании 1911 года, не оговариваются; все остальные отмечаются пометой: *цена*. Наиболее важные разночтения этих изданий оговариваются особо. Указания страниц даются по настоящему изданию. В скобках отмечается источник, по которому изменяется то или иное место.

Г л а в а I

Стр. 28, строка 39.

Вместо: обнаженными *печатаются:* оголенными (рук. № 74).

Стр. 29, строка 3.

После слов: рода музыкантов *исключается:* от литавр до флейты и арфы (рук. № 27).

Стр. 29, строка 34.

Вместо: своей странной обуви *печатаются:* своих странных обувях (рук. № 25).

Г л а в а II

Стр. 33, строка 1.

Вместо: которые миллионами даются им *печатаются:* которые даются им, как, например, у нас, миллионами (рук. № 74).

Стр. 33, строка 3.

После слов: с народа *включается:* у которого продают для этого корову и (рук. № 74); *цена.*

Стр. 37, строка 5.

Вместо: производство *печатаются:* проявление (рук. № 74).

Стр. 39, строка 4.

Вместо: во всех древних языках, не исключая языков европейских, тех самых *печатаются:* в языках народов (рук. № 76).

Г л а в а III

Стр. 42, строка 20.

После слова: красоту *исключается:* Таких же мнений держатся Лессинг и потом Гёте. (Письмо к Э. Мооду от 22 октября 1897 г.)

Стр. 45, строка 31.

Вместо: был Вильгельм Гумбольдт *печатаются:* были Jean Paul и Вильгельм Гумбольдт (рук. № 74).

Стр. 50, строка 33.

Вместо: Petit *печатаются:* Pictet (письмо к Э. Мооду от 22 октября 1897 г.).

Стр. 54, строка 6.

Вместо: on the *печатаются:* into the (письмо к Э. Мооду от 22 октября 1897 г.).

Г л а в а IV

Стр. 58, строки 10—12.

Вместо: совершенное и признаем *печатаются:* совершенное, вне нас существующее. Но так как узнаем мы вне нас существующее абсолютно совершенное и признаем (рук. № 25).

Стр. 58, строка 14.

Вместо: так что *печатаются:* то (рук. № 25).

Стр. 58, строка 26.

Вместо: самых *печатаются:* самих (рук. № 74).

Стр. 62, строки 12—14.

Вместо: оправдания существующего *печатаются:* оправдания как тех жертв, которые приносятся людьми во имя этого воображаемого искусства, так и эгоистического наслаждения и безнравственности (рук. № 74).

Глава VI

Стр. 68, строки 21—24.

Вместо: Выражение этим человеком этого смысла жизни и называется религией *печатается:* Выражение этим человеком этого смысла жизни вместе с теми преданиями и обрядами, которые складываются обыкновенно вокруг памяти этого человека, и называется религией. (*Рук. № 97*); *цена.*

Стр. 68, строки 34—35.

Вместо: Его волей, то чувства *печатается:* Его волей, как это было у евреев, то чувства (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 6.

Вместо: неизвращенном языческом *печатается:* неизвращенном, не языческом (*рук. № 97*).

Стр. 70, строки 7—8.

Вместо: со времени огульного обращения *печатается:* со времени огульного, по повелению властей, обращения (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 70, строки 8—10.

Вместо: в христианство появилось *печатается:* в христианство, как это было при Константине, Карле Великом, Владимире, — появилось (*рук. № 82*); *цена.*

Стр. 70, строка 11.

Вместо: христианство *печатается:* церковное христианство (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 70, строка 11.

Вместо: это христианство *печатается:* это церковное христианство (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 14.

Вместо: Христианство *печатается:* Церковное христианство (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строки 17—18.

Вместо: и замены *печатается:* и потому замены (*рук. № 97*).

Стр. 70, строки 19—22.

Вместо: напротив, сущностью *печатается:* напротив, установив подобную языческой мифологии небесную иерархию и поклонение ей, Христу, богородице, ангелам, апостолам, святым, мученикам и не только этим божествам, но и их изображениям, церковное христианство сущностью (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 23.

Вместо: католическую церковь *печатается:* церковь (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 26.

Вместо: Юлиан и ему подобных *печатается:* Юлиан (*рук. № 97*).

Стр. 70, строки 32—33.

Вместо: почитание католических догматов *печатается:* почитание богородицы, Иисуса, святых, ангелов (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 38.

Вместо: все-таки истинное *печатается:* все-таки настоящее искусство (*рук. № 97*).

- Стр. 71, строка 12.
Вместо: католицизмом *печатается:* церковным христианством (*рук. № 97*); *цена.*
- Стр. 71, строка 17.
Вместо: господствующего учения *печатается:* церковного учения (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 71, строка 19.
Вместо: католическое *печатается:* церковное (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 71, строка 20.
Вместо: католического *печатается:* церковного (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 71, строка 23.
Вместо: в это учение *печатается:* в учение церкви (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 71, строка 25.
Вместо: католическое *печатается:* христианское (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 71, строка 30.
Вместо: своей церкви *печатается:* церкви (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 71, строка 37.
Вместо: извращенного христианского учения *печатается:* церковного учения (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 72, строка 10.
Вместо: но больше той *печатается:* но большей той (*рук. № 74*).
- Стр. 72, строка 10.
Вместо: католической церковью *печатается:* церковью (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 72, строка 13.
Вместо: того христианства *печатается:* нецерковного христианства (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 72, строка 15.
Вместо: так называемые сектанты *печатается:* не церковные христиане, так называемые сектанты (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 72, строки 19—20.
Вместо: во всем его значении *печатается:* в этом его жизненном значении (*рук. № 97*).
- Стр. 72, строка 21.
Вместо: в извращенное христианское учение *печатается:* в церковное учение (*рук. №. 74*); *цена.*
- Стр. 72, строка 24.
Вместо: католической церковной *печатается:* церковной (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 72, строки 27—28.
Вместо: в то учение *печатается:* в то церковное учение (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 72, строка 30.
Вместо: господствующих классов *печатается:* властвующих классов (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 72, строка 36.
Вместо: римляне *печатается:* образованные римляне (*рук. № 74*); *цена.*
- Стр. 73, строка 4.

Вместо: католическую религию *печатается:* церковную религию (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 73, строка 14.

Вместо: Католическое вероучение *печатается:* Церковное, в особенности католическое вероучение (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 73, строки 20—22.

Вместо: но уничтожало *печатается:* но и всю церковную веру со всеми ее догматами, божественностью Христа, воскресения, троицы, уничтожало (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 73, строка 30.

Вместо: и некоторые другие *печатается:* и большинство сектантов (*рук. № 74*); *цена.*

Г л а в а VII

Стр. 75, строка 21.

Вместо: будто бы вдруг *печатается:* как-то вдруг (*рук. № 97*).

Стр. 78, строка 4.

Вместо: баумгартеновской триады *печатается:* баумгартеновской троицы (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 13.

Вместо: эстетической триады *печатается:* эстетической троицы (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 26.

Вместо: эту триаду *печатается:* эту троицу (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 27.

Вместо: триаду религиозную *печатается:* троицу религиозную (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 29.

Вместо: эту триаду *печатается:* эту троицу (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 79, строка 17.

Вместо: воображаемой триады *печатается:* воображаемой троицы (*рук. № 97*); *цена.*

Г л а в а IX

Стр. 87, строка 31.

Вместо: и тоски *печатается:* и к чувству тоски (*рук. № 74*).

Стр. 87, строка 39.

Вместо: восхваляющие сильных *печатается:* их восхваляющие, (*рук. № 74*).

Стр. 88, строки 6—7.

Вместо: искусством *печатается:* новым искусством (*рук. № 74*).

Г л а в а X

Стр. 93, строка 15.

Вместо: 141 поэт *печатается:* 141 писатель (*письмо к Э. Моду от 22 октября 1897 г.*).

Стр. 99, строка 29.

Вместо: театральное подобие *печатается:* минеральное подобие (*рук. № 34 и следующие*).

Стр. 102, строка 26.

Вместо: кто рассказал *печатается:* кто рассказывает (рук. № 74).

Стр. 107, строка 1.

Вместо: то точно так же с тем *печатается:* то точно с тем (рук. № 74), как и в изд. 1898 г.

Стр. 107, строка 30.

Вместо: из народного *печатается:* из всенародного (рук. № 74).

Стр. 109, строка 6.

Вместо: для меня язык *печатается:* мне язык (рук. № 74).

Стр. 111, строки 7—8.

Вместо: искусства нашего *печатается:* искусства нашего общества (рук. № 74).

Г л а в а X I

Стр. 114, строка 27.

Вместо: совершенно физическое *печатается:* чисто физическое (рук. № 82).

Стр. 115, строка 16.

После слова: неожиданностью *исключается:* Кроме того, эффекты в музыке самые обыкновенные производятся чисто физическим способом, силой звуков, в особенности в оркестре (*вычеркнуто в рук. № 36*).

Стр. 116, строка 4.

Вместо: реально *печатается:* реалистично (рук. № 82).

Стр. 116, строка 28.

Вместо: реализм *печатается:* реалистичность (рук. № 82).

Стр. 118, строка 32.

Вместо: и украшения *печатается:* и подражательность (рук. № 104), как и в изд. 1898 г.

Стр. 120, строка 20.

Вместо: искры чувства *печатается:* искры пережитого чувства (рук. № 104).

Г л а в а X I I

Стр. 123, строки 10—11.

Вместо: испытывают его, и все *печатается:* испытывают его и мало того, что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все (рук. № 39).

Стр. 124, строка 15.

Вместо: Человек *печатается:* Молодой человек (рук. № 38).

Г л а в а X I I I

Стр. 132, строка 38.

После слов: Тут были *вставляется:* великие князья (рук. № 74); *цена.*

Стр. 138, строка 21.

Вместо: заимствования, украшения *печатается:* заимствования, подражательность (рук. № 104), как и в изд. 1898 г.

Стр. 139, строка 16.

Вместо: поэтичность, красота *печатается:* поэтичность, подражательность (рук. № 104), как в изд. 1898 г.

Стр. 140, строка 11.

Вместо: на котором *печатается:* на котором я (*рук. № 43*).

Стр. 140, строка 23.

Вместо: с богачами *печатается:* с князьями, богачами (*рук. № 74*);
цена.

Г л а в а XIV

Стр. 141, строка 35.

Вместо: украшение, эффектность *печатается:* подражательность, эффектность (*рук. № 104*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 142, строка 12.

Вместо: получил *печатается:* не только получил (*рук. № 74*).

Стр. 142, строка 14.

Вместо: искусства? *печатается:* искусства, но знает хотя бы о существовании их? (*рук. № 74*).

Стр. 142, строка 17.

Вместо: всех и не помнят *печатается:* всех этих произведений и не помнят (*рук. № 74*).

Стр. 143, строка 9.

Вместо: и атрофированным *печатается:* или атрофированным (*рук. № 74*).

Стр. 143, строка 10.

Вместо: чувством они *печатается:* чувством понимания искусства они (*рук. № 74*).

Стр. 143, строка 11.

Вместо: распознавания *печатается:* распознавания (*рук. № 74*).

Стр. 143, строка 35.

Вместо: композиторов, или драмы Ибсена, Метерлинка, Гаушмана, или сочинения Вагнера и считают *печатается:* композиторов, и считают (*рук. № 104*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 143, строки 35—36.

Вместо: обязательным читать до конца романы Зола, Гюисманса, Бурже, Киплинга *печатается:* обязательным читать романы знаменитых новых романистов (*рук. № 104*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 144, строка 32.

Вместо: чардаша и т. п. *печатается:* чардаша и т. п. простых, ясных и сильных вещей (*рук. № 49*).

Стр. 146, строка 4.

После слов: передал автор *включается:* У нас есть живописец Васнецов. Он написал образа в Киевский собор; его все хвалят как основателя нового высокого рода какого-то христианского искусства. Он работал над этими образами десятки лет. Ему заплатили десятки тысяч, и все эти образа есть скверное подражание подражанию подражаний, не содержащее в себе ни одной искры чувства. И этот же Васнецов нарисовал к рассказу Тургенева «Перепелка» (там описывается, как при мальчике отец убил перепелку и пожалел ее) картинку, в которой изображен спящий с оттопыренной верхней губой мальчик и над ним, как сповидение — перепелка. И эта картинка есть истинное произведение искусства. (*Рук. № 74*); *цена.*

Г л а в а XV

Стр. 149, строка 27.

Вместо: делается более *печатается:* становится более (*рук. № 88*).

Стр. 150, строка 15.

Вместо: заразительности искусства *печатается:* заразительности и достоинства искусства (*рук. № 90*).

Г л а в а XVI

Стр. 154, строка 39.

Вместо: что выдавалось им за религию *печатается:* что считалось большинством за религию (*рук. № 104*).

Стр. 155, строка 32.

После слов: Одиссей, *включается:* Иаков, Давид, Самсон (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 156, строка 29.

Вместо: не в палатах *печатается:* не во дворцах (*рук. № 99*); *цена.*

Стр. 156, строки 29—31.

Вместо: не властвующие над другими, но люди, признающие над собой власть одного Бога *печатается:* не властвующие люди над другими, а люди, не признающие ничьей власти кроме Бога (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 157, строки 25—29.

Вместо: искусство шовинистическое с гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство извращенного христианства *печатается:* искусство патриотическое со своими гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство церковное, т. е. искусство известных культов со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 159, строка 36.

Вместо: но такие *печатается:* такие (*рук. № 99*).

Стр. 159, строка 37.

Вместо: искусство житейское, всенародное, всемирное. *Печатается:* искусство всемирное (*рук. № 99*).

Стр. 160, строка 3.

Вместо: второй же — *печатается:* второй же род — (*рук. № 99*).

Стр. 160, строка 10.

После слова: религиозного *исключается:* или положительного, так и низшего, отрицательного (*рук. № 104*).

Стр. 161, строка 13.

Вместо: второго отдела *печатается:* второго рода (*рук. № 99*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 161, строка 13.

После слова: всемирного *исключается:* или хоть всенародного (*рук. № 104*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 161, строка 18.

После слов: вещи Мопассана *исключается:* даже романы Дюма-отца (*рук. № 99*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 162, строка 14.

Вместо: чувства *печатаются:* чувство (рук. № 99).

Стр. 163, строка 4.

Вместо: доступные *печатаются:* доступны (рук. № 99).

Стр. 164, строка 2.

Вместо: не считаются искусством или же *печатаются:* или не считаются искусством или считаются (рук. № 99).

Стр. 164, строки 9—11.

Вместо: я здесь вновь признаю красоту предметом искусства *печатаются:* я противоречу себе, признавая орнаменты предметом хорошего искусства (рук. № 104).

Стр. 164, строка 15.

Вместо: и может быть не чем *печатаются:* и не может быть ничем (рук. № 104).

Стр. 164, строки 35—36.

Вместо: чувства исключительные *печатаются:* чувства церковные, патриотические и, кроме того, чувства исключительные (рук. № 99); *цена.*

Стр. 165, строки 3—6.

Вместо: В живописи такими произведениями дурного искусства должны быть признаны точно так же все картины, ложные, мнимо-религиозные, шовинистические, исключительные, изображающие забавы и прелести богатой и праздной жизни *печатаются:* Таковы же в живописи все картины ложно-религиозные и патриотические, так же, как и картины, изображающие забавы и прелести исключительной богатой и праздной жизни, таковы же (рук. № 99); *цена.*

Стр. 165, строки 10—11.

Вместо: вся камерная *печатаются:* почти вся камерная (рук. № 99).

Стр. 165, строка 11.

После слов: начиная *исключается:* в особенности (рук. № 99).

Стр. 165, строки 15—16.

Вместо: исключительной искусственной и сложной *печатаются:* искусственной и исключительной сложной (рук. № 99).

Стр. 166, строка 16.

После слова: необходимо *исключается:* прежде всего (рук. № 99).

Г л а в а XVII

Стр. 170, строки 17—18.

Вместо: за род человеческий *печатаются:* за исповедуемую им истину (рук. № 104); *цена.*

Стр. 173, строка 29.

Вместо: ложного патриотизма *печатаются:* патриотизма (рук. № 74); *цена.*

Стр. 173, строка 32.

После слова: суеверия *включается:* как церковных, так и патриотических (рук. № 74); *цена.*

Стр. 173, строка 35 — стр. 174, строка 8.

Вместо: Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения. *Печатается:* Для церковных суеверий — поэзией молитв, гимнов, живописью и ваянием икон, статуй, пением, органами, музыкой и архитектурой, и даже драматическим искусством в церковном служении. Для патриотических суеверий стихотворениями, рассказами, которые передаются еще в школах; музыкой, пением, торжественными шествиями, встречами, воинственными картинами, памятниками.

Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание церковного и патриотического одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения. Но не одно церковное и патриотическое развращение совершается искусством (*рук. № 74*); *ценз.*

Стр. 175, строки 17—18.

После слова: хорошего *включается:* что есть в нем, или продолжать поощрять или допускать то искусство (*рук. № 62*).

Г л а в а XVIII

Стр. 175, строка 35.

Вместо: истины извращенного *печатается:* истины церковного (*рук. № 74*), *ценз.*

Стр. 176, строка 3.

Вместо: в форме извращенной христианской веры *печатается:* в бессмыслицы церковной веры (*рук. № 74*); *ценз.*

Стр. 176, строки 14—15.

Вместо: в догматы этих церквей *печатается:* в догматы церкви, троичность Бога, божественность Христа, искушения и т. п. и (*рук. № 74*); *ценз.*

Стр. 176, строки 28—29.

Вместо: с Христом *печатается:* с фантастическим Христом (*рук. № 74*); *ценз.*

Стр. 177, строка 20.

Вместо: всемирного *печатается:* всенародного (*рук. № 104*), *как и в изд. 1898 г.*

Стр. 178, строка 8.

После слова: братское *исключается:* всенародное (*рук. № 103*).

Стр. 178, строка 17.

После слова: человечества *исключается:* к увеличению любви (*рук. № 103*).

Г л а в а XIX

Стр. 179, строка 11.

Вместо: особенное *печатается:* особенно (*рук. № 74*).

Стр. 179, строка 13.

После слова: высшим *включается:* искусством (*рук. № 74*).

Стр. 179—180, строки 38 и 1.

Вместо: искусство извращенного христианства, передающее чувство суеверного страха, сладострастия *печатается:* искусство церковное, патриотическое, сладострастное, передающее чувство суеверного страха (рук. № 74); *ценз.*

Стр. 180, строка 3.

После слов: любовь к *исключается:* одному (рук. № 74).

Стр. 180, строка 36.

Вместо: музыкальной грамоты *печатается:* музыки (рук. № 99).

Стр. 181, строка 14.

Вместо: совершенства *печатается:* искусства (рук. № 99).

Стр. 184, строка 15.

Вместо: о движении земли *печатается:* о самых знакомых движениях земли (рук. № 99); *в изд. 1898 г.:* о самых знаменитых движениях земли.

Г л а в а XX

Стр. 186, строка 7.

После слова: искусство *исключается:* сошло со своего ложного пути (рук. № 103).

Стр. 186, строки 10—11.

Вместо слова: сошла *печатается:* также сошла (рук. № 103).

Стр. 186, строки 23—24.

Вместо: дает направление движению *печатается:* направление которого дано религией (рук. № 103).

Стр. 186, строка 33.

Вместо: смысле слова *печатается:* смысле этого слова (рук. № 101).

Стр. 187, строка 24.

Вместо: теологию *печатается:* богословие (рук. № 101); *в изд. 1898 г. эти слова пропущены.*

Стр. 188, строка 20.

Перед словом: гордится *включается:* особенно (рук. № 74).

Стр. 189, строка 2.

Вместо: теологии *печатается:* богословия (рук. № 103); *в изд. 1898 г. здесь пропуск; ценз.*

Стр. 190, строка 22.

После слова: теми *исключается:* ортодоксальными квази (рук. № 103).

Стр. 191, строка 5.

Вместо: отсталость шовинизма *печатается:* отсталость патриотического фанатизма (рук. № 103); *ценз.*

Стр. 191, строка 36.

Вместо: и ко всем *печатается:* и всем (рук. № 103), *как и в изд. 1898 г.*

Стр. 191, строка 40.

После слова: борьбы *исключается:* людей (рук. № 74); *как и в изд. 1898 г.*

Стр. 192, строки 7—9.

Вместо: быть праздными *печатается:* быть столь же праздными, как праздны теперь властвующие классы, живущие развращенной жизнью (рук. № 103); *как и в изд. 1898 г.; ценз.*

Стр. 192, строки 17—18.

Вместо: вместо себя заставляя *печатается:* заставить вместо себя (рук. № 103).

Стр. 194, строка 6.

Вместо: развлечение или забава *печатается:* утешение или забава (рук. № 74).

Стр. 194, строка 14.

После слова: огромна *включается:* искусство, (рук. № 74).

Стр. 194, строки 25—26.

Вместо: мог быть передан обычай *печатается:* могли быть переданы обычай (рук. № 74).

Стр. 194, строка 39.

Вместо: то же *печатается:* то то же (рук. № 103).

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

В настоящий указатель введены имена личные и географические, названия исторических событий, заглавия книг, названия статей, произведений слова, живописи, скульптуры, музыки. Кроме того, в указатель введены названия журналов и газет, если они употреблены самостоятельно, а не как библиографические данные. Знак || означает, что цифры страниц, стоящие после него, указывают на страницы текста не Толстого.

Августин Аврелий Блаженный (353—430) — богослов и церковный писатель — 76.
Австралия — 336.

Адам Виктор (1801—1865) — французский художник-литограф — 380.

Адан Поль (Paul Adam, 1862—1920) — французский романист, в начале своей литературной деятельности — декадент — 93.

Азия — 81.

Александр Великий (356—323 до н. э.) — македонский царь, один из крупнейших завоевателей — 171, 361.

Александров Николай Александрович (1840—1907) — в 1881—1882 гг. издатель «Художественного журнала» — || IX, 509, 510.

Алисон (Archibald Alison, 1757—1839) — английский писатель — 53.

— «On the nature and principles of taste» («О природе и принципах вкуса») — 54.

Аллен Грант (1848—1899) — английский романист и естествоиспытатель, дарвинист; писал по вопросам эстетики — 37, 54, 55, 62, 365.

— «Physiological Aesthetics» («Физиологическая эстетика») — 55, 123 (цит.), 365 (цит.), || 527.

Альпы — 294.

Америка — 28, 89, 172, 336, 457, || 552.

Амиель Аври-Фредерик (1821—1881) — 495.

Англия — 27, 42, 43, 53, 54, 142, 457, || XXVII 533, 534, 535, 541, 542, 543, 546, 550, 552, 553.

Анджелико фра Беато да Фьезоле (1387—1455) — итальянский живописец — 258, 374.

Антокольский Марк Матвеевич (1843—1902) — русский скульптор — 431.

— «Христос перед народом», скульптура — 431.

Апис — древнеегипетское божество, священный бык — 463, 464.

Аполлон Бельведерский — статуя — 336, 380, 410.

Аполлов Александр Иванович (1864—1893) — 559.

«А. П. Чехов о Льве Толстом», статья — || 527.

Апухтин Алексей Николаевич (1841—1893) — поэт-лирик, эстет — 364.

Аристотель (384—322 до н. э.) — греческий философ и естествоиспытатель — 40, 67, 74, 75, 76, 292, 304, 318, 330, 338, 342, 347, 353, || 524, 540.

Аристофан (452—около 380 до н. э.) — греческий драматург — 125, 304, 318, 344, 357, 374, 400.

Арнольд Мэтью (1822—1888) — английский поэт, критик и историк литературы, богослов, — 367.

Архив В. Г. Черткова в Рукописном отделе Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР в Москве (АЧ) — || 486, 504, 524, 561.

«Архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высочайших замыслов». См. Ибсен, «Строитель Сольнес».

Ауэрбах Вертольд (1812—1882) — немецкий писатель-романист, автор повестей из народного быта — 322.

Африка — 81.

Байрейт — город в Баварии, местонахождение Вагнеровского национального театра, где ежегодно происходили постановки вагнеровских опер, привлекавшие большое количество вагнерианцев из разных стран света — 138, 139.

Байрон Джордж-Гордон (1788—1824) — английский поэт — 88, 381, 392.

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — поэт-символист, белоэмигрант — || XXII, XXIII.

Бастьен-Лепаж Жюль (1848—1884) — французский художник-импрессионист — 177.

Батте Шарль (1713—1780) — французский эстетик — 44, 314.

Баумгартен Александр-Готлиб (1714—1762) — немецкий философ-идеалист; писал по вопросам эстетики (термин «эстетика» введен им же) — 37, 41, 43, 56, 75—78, 250, 262, 263, 264, 304, 307, 313, 314, 317, 318, 319, 339, || 527.

Бах Иоганн-Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор — 59, 124, 125, 144, 163, 320, 336, 357, 367, 374, 379, 381, 399, 400, 412. — Скрипичная ария — 163.

Беклин Арнольд (1827—1901) — немецкий художник — 104, 125, 168, 400, 413.

Белинский Виссарион Григорьевич (1810—1848) — 367.

Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934) — поэт-символист — || XXII, XXIII.

Бенар (Bénard), «L'esthétique d'Aristotele» («Эстетика Аристотеля») — 41, 75 (цит.), 76, 330, || 524.

Бергман Юлиус (1840—1904) — немецкий философ-идеалист — 50.

— «Ueber das Schöne» («О красоте») — 50.

Бердяев Николай Александрович (р. 1874) — реакционный публицист-«веховец» и философ-мистик, с 1922 г. белоэмигрант — || XXII.

Берк Эдмунд (Burke, 1729—1797) — английский писатель и эстетик — 43, 44.

— «Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful» («Происхождение наших идей о величественном и прекрасном») — 43.

Берлин — 327.

Берлиоз Гектор (1803—1869) — французский композитор — 103, 125, 165, 365, 393, 394, 395.

Бернарден де Сен-Пьер Жак-Анри (1737—1814) — французский писатель, идеолог мелкой буржуазии; основу его мировоззрения составляет культ человека, природы и универсальной религии для всего человечества — 414, 457.

— «Paul et Virginie» («Поль и Виргиния») — 414, 457, || 548.

Бернар Сарра (1846—1923) — французская драматическая актриса — 210, 212.

Берн-Джонс Эдвард (1833—1893) — английский художник — 168, 374, 394, 395.

Беро Жан (р. 1848) — французский художник-жанрист — 365, 373.

Бетховен Людвиг (1770—1827) — немецкий композитор — 59, 106, 124, 125, 126, 132, 144, 145, 163, 165, 245, 247, 256, 268, 303, 320, 336, 353, 354, 357, 366, 367, 368, 374, 379, 381, 389, 392, 394, 395, 400, 413, 427, 446, 483, || 537. — «Девятая симфония» — 165, 166.

— Соната opus 101 — 144, 145.

Бирюков Павел Иванович (1860—1931) — биограф Толстого — || 494, 505, 523, 555, 556, 558, 562.

Бичер-Стоу Г., «Хижина дяди Тома» — 160, 413, 414.

Бодлер Шарль-Пьер (1822—1867) — французский поэт, предшественник декадентов — 90, 93, 94, 99, 100, 168, 171, 246, 358, 361, 364, 365, 394, 395, 483, || XVI, 519, 538.

— «Duellum» («Дуэль») — 94 (цит.).

— «L'étranger» («Незнакомец») — 94, 95 (цит.).

— «Les petites poèmes en prose» («Маленькие поэмы в прозе») — 90, 94, || XVII.

— «Les fleurs du mal» («Цветы зла») — 90, 93, 171, 291, 361, 498.

— «Je t'adore à l'égal» («Я боготворю тебя наравне...») — 93 (цит.).

— «La soupe et les nuages» («Суп и облака») — 95, 96 (цит.).

— «Le galant tireur» («Вежливый стрелок») — 95, 96 (цит.).

Б о к а ч ч о Джованни (1313—1375) — итальянский поэт и новелист — 88.

Б о л ь ш о й т е а т р в М о с к в е — || 521.

Б о р д ж и а — итальянский род, происходивший из Испании; возвысился с половины XV в. Наиболее известны своей авантюристической деятельностью и распущенной жизнью Цезарь (1478—1507) и Лукренция (1480—1520) Борджиа — 317.

Б о т т и ч е л л и Саудро (1466—1510) — итальянский художник — 374.

Б р а м с Иоганнес (1833—1897) — немецкий композитор — 105, 125, 126, 184, 326, 332, 365, 374, 393, 395, 400.

Б р а н д е с Георг (1842—1927) — датский литературный критик и историк литературы либерального направления — 367.

Б р е т о н Жюль (Jules Breton, 1827—1906) — французский художник-реалист, изображавший главным образом сцены из крестьянского быта — 161, 177, 414.

Б р ю л л о в Карл Павлович (1799—1852) — русский художник-классик — 127.

Б р ю с т ь е р Фердинанд (1849—1907) — французский критик и историк литературы, сторонник классицизма, мистик — 496.

Б р ю с о в Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт, выступивший в середине 1890-х гг. с символистско-декадентскими стихами. Позднее отошел от символизма. С 1919 г. член РКП(б) — 321, || XXII, XXIII.

— «Ах, закрой свои бледные ноги» — 321, || XXIII.

— «Каменщик» — || XXIII.

— «L'ennui de vivre» — || XXIII.

Б у а Жюль (Jules Bois) — французский поэт-декадент — 93.

Б у д д а (Сакья-Муни) — легендарный основатель буддийской религии — 109, 170, 171, 360, 361, 382.

Б у л а н ж е Павел Александрович (1864—1925) || 562, 563, 564.

Б у р ж е Поль (1852—1936) — французский романист, поэт-символист и буржуазный критик, проповедовавший католицизм — 145, 333, 380, 382, || 496, 577.

Б ы т и е — книга библии — 68, 153.

В а г н е р Рихард (1813—1883) — немецкий композитор и дирижер, музыкальный писатель — 92, 105, 115, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 138, 139, 140, 165, 168, 184, 237, 243, 244, 249, 255, 256, 257, 260, 265, 303, 321, 326, 332, 333, 335, 339, 349, 365, 368, 369, 370, 371, 374, 379, 393, 394, 395, 399, 400, 461, 476, 483, || 514, 515, 521, 577.

— «Кольцо нибелунгов» — поэтическая обработка Р. Вагнера немецкого эпоса о нибелунгах — 132, 200—203, 243, 486, || 553.

— «Кольцо нибелунгов» — музыкальная тетралогия — 132—140 («Зигфрид»), 245 («Зигфрид»), 369, 381 («Зигфрид»), || 514, 521 («Зигфрид», «Валкирии»).

— «Парсифаль», драматическая мистерия — 349, 373.

В а л ь т е р, «Geschichte der Aesthetik im Altertum» («История эстетики древности») — 41, 77.

В а л ь т е р ы. См. Мопассан Гюи де, «Bel ami».

В а с н е ц о в Виктор Михайлович (1848—1926) — художник — 146, || 577.

В е б е р Карл-Мария (1786—1826) — немецкий композитор — 130, 370, || 549.

В е д ы — древнее священные книги индусов — 109, 340.

В е й н б е р г Петр Исаевич (1830—1908) — поэт и переводчик, был одно время профессором Варшавского университета по истории всеобщей литературы — || 548.

В е й с е Христиан-Герман (1801—1866) — немецкий философ, проповедовавший систему этического теизма — 48.

Веласкес Диего-Родригес (1599—1660) — испанский художник — 383, 392.

Вена — 30, 327.

Венера Милосская — античная статуя, найденная в 1820 г. при раскопках древнего города Милоса, на греческом острове того же названия — 184, 210, 336, 357, 380, 392, 410.

Вергерен. См. Верхарн Э.

Верди Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор — 322.

Верлен Поль (1844—1896) — французский поэт-декадент — 90, 93, 97, 99, 100, 125, 168, 171, 246, 265, 339, 364, 365, 393, 394, 400, 413, 483, || XVI, 538.

— «Art poétique» («Поэтическое искусство») — 90—91 (цит.).

— «Ariettes oubliées» («Забывшие песенки») — 97.

— «C'est l'extase langoureuse...» («Это томный экстаз...») — 97 (цит.), 98.

— «Dans l'interminable ennui...» («В бесконечной скуке...») — 98 (цит.).

— «La sagesse» («Мудрость») — 99 (цит.).

Верон Эжен (Véron, 1825—1889) — французский журналист и писатель — 40, 52, 53, 57, 62, 287, 303, 311, 312, 313.

— «L'esthétique» («Эстетика») — 40 (цит.), 53, 311, || 527.

Верхарн Эмиль (Emile Verhaeren, 1855—1916) — бельгийский поэт, одно время примыкавший к символистам; поэзия его была проникнута пессимизмом — 393 (Вергерен).

«Вестник Европы» — либеральный журнал, издававшийся в 1866—1918 гг. в Петербурге || 493.

Виклиф Джон (ок. 1320—1384) — английский религиозный реформатор — 72.

Вилье де Лиль Адап (Mathias Villiers de l'Isle Adam, 1840—1889) — французский реакционный писатель, декадент — 106, 366.

— «L'annonciateur» («Благовеститель») — 106, 366.

— «Contes cruels» («Жестокие рассказы») — 106.

Винер Цецилия Владимировна (1860—1922) — знакомая Толстого, жена Д. А. Хилкова — || 545.

Винкельман Иоганн-Иоахим (1717—1768) — немецкий историк искусства и археолог — 37, 42, 45, 313, 314.

— «Geschichte der Kunst des Altertums» («История искусства древности») — 42 («знаменитое сочинение»).

Винье Шарль (Charles Vignier) — французский поэт-декадент — 93.

Виргилий (70—19 до н. э.) — римский поэт — 320, 367.

— «Энеида» — 332, 409.

Витман. См. Уитмен.

Владимир Святославич (ум. 1015) — великий князь, в 989 г. признавший христианскую религию государственной — 70, || 573.

Владимиров С. А. — 233.

Вогюэ Эжен-Мельхиор (1848—1910) — французский критик-эстет; много писал о русской классической литературе; академик — 173.

Волга — 442.

Волынский Аким Львович (Флексер, 1863—1926) — критик и искусствовед, один из ранних идеологов русского символизма — || 549, 550.

Вольтер Франсуа-Мари (1694—1778) — французский писатель, историк и философ — 44, 59, 111, 323, || 561.

«Вопросы философии и психологии» — философско-идеалистический журнал, издававшийся в Москве в 1890—1918 гг. — 204, || 533, 534, 539, 541—544, 546, 551—554.

Воронеж — 24, || 498, 499, 507.

Воронежская губерния — 521.

Ворт — портной — 34.

Вотье Бенжамен (1829—1898) — швейцарский художник — 415, || 549.

Вьелле-Гриффин Френсис «Poèmes et poésies» («Поэмы и стихотворения») — 103, 196—197 (цит.).

Габорио Эмиль (1833—1873) — французский писатель, автор сенсационных уголовных романов — 210.

Гагарт Райдер. См. Хаггард.

Гайдн Франц-Иосиф (1732—1809) — немецкий композитор — 144, 163, 379, 381—383, 415.

Галеви Фроманталь (1799—1862) — французский композитор — 234.

Гартман Эдуард (1842—1906) — немецкий философ-идеалист — 37, 50, 311.

Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888) — писатель — 3, 273.

— «Денщик и офицер» («История денщика») — 273.

Гаузер Каспар (1812—1833) — проводивший 14 лет с рождения в заключении; лишенный человеческого общества, одичал и почти не умел говорить — 66, 460, 461, 464, 465.

Гауптман Гергард (1862—1946) — немецкий драматург-импрессионист — 321, 335, 366, 393, 395, || XVI, 577.

— «Ганцел» — 117, 321.

— «Потонувший колокол» — 105, 321.

Ге Николай Николаевич (1831—1894) — русский художник, близкий друг Толстого — 161, 382, 413, 414, 431, || 520, 548.

— «Суд синедриона» («Повинен смерти») — 161.

Ге Николай Николаевич (1857—1940) — сын художника — || 562, 563, 568.

Гегель Георг-Вильгельм-Фридрих (1770—1831) — немецкий философ-идеалист — 37, 45, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 250, 262, 264, 307, 312, 319, 331, || VIII.

Гезиод (VIII в. до н. э.) — греческий поэт — 153.

Гейне Генрих (1798—1856) — немецкий поэт — 88, || 548.

Гельмгольц Герман (1821—1894) — немецкий физик, физиолог и философ-идеалист; писал по вопросам эстетики. Философские взгляды Гельмгольца резко критиковали Энгельс и Ленин — 50.

Гемстергейс (Гемстергоис) Франц (1722—1790) — голландский философ-идеалист и эстетик — 44.

Гербарт Иоганн-Фридрих (1776—1841) — немецкий философ, психолог и педагог; писал по вопросам эстетики — 49.

Гердер Иоганн-Готфрид (1744—1803) — немецкий поэт и философ, видный деятель периода «Sturm und Drang» («бури и натиска») — 42.

Геркулес — герой древнегреческой мифологии — 155, 170, 360.

Германия — 27, 42, 45, 49, 50, 75, 142, 250, 321, 457, 464.

Герцен Александр Иванович (1812—1870) — || XXIV.

Гёте Иоганн-Вольфганг (1749—1838) — немецкий поэт — 42, 44, 59, 106, 124, 125, 166, 243, 246, 320, 336, 378, 379, 381, 392, 399, 402, || 549, 572.

«Страдания молодого Вертера» — 378.

— «Герман и Доротея» — 378.

— «Ученые годы Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Lehrjahre») — 59, 337.

— «Фауст» — 116, 268, 349, 378, 379.

— «Himmlisch ist's wenn...» — 429.

— «Wahlverwandschaften» («Избирательное сродство») — 337.

Гётчeson Френсис (1694—1747) — шотландский философ, писавший по вопросам эстетики — 43, 59, 314.

— «Origin of our ideas of beauty and virtue» («Происхождение наших идей о красоте и добродетели») — 43.

Гиль Рене. См. Жиль Рене. Гинцбург Илья Яковлевич (1859—1938) — скульптор — 531.

Главное архивное управление Министерства внутренних дел СССР (ГАУ) — || 486, 490, 496.

Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — композитор — || XXIV.

Глюк Христоф-Вилибальд (1714—1787) — немецкий композитор — 370.

Гогарт Вильям (1697—1764) — английский живописец и гравер; автор сочинения «Расчленение красоты» (1753) — 43, 413, 414, || 548.

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 161, 364, 411, 414. — Повести — 161, 411, 414.

Голландия — 42, 457.

Гольдентейзер Александр Борисович (р. 1875) — пианист

нист, профессор Московской консерватории, народный артист СССР — || 531.

Г о л ь д с м и т Оливер (1728—1774)—английский писатель—414.
— «Векфильдский священник» — 414, || 548.

Г о л ь м с - Ф о р б с (Holms-Forbes), «The science of beauty» («Наука о прекрасном») — || 527.

Г о л ь ц е в Виктор Александрович (1850—1906) — публицист-либерал, редактор журнала «Русская мысль» — 233, 436, || IX, XV, XX, XXVII, 492, 497, 510, 516, 556, 557.

— «О прекрасном в искусстве» — 233, 436, || XXVII, 497, 510, 511.

Г о м Генри (1696—1782) — шотландский моралист и эстетик — 43.

Г о м е р — древнегреческий поэт — 59, 86, 153, 210, 252, 258, 267, 269, 336, 340, 346, 353, 378, 397, 446.

— «Илиада» — 109, 122, 210, 357, 381, 397, 409.

— «Одиссея» — 109, 122, 184, 357, 381, 382, 397.

Г о н ч а р о в Иван Александрович (1811—1891) — писатель — 86, || XXIV.

Г о р б у н о в - П о с а д о в Иван Иванович (1864—1940) — близкий знакомый Толстого, руководитель издательства «Посредник» — || 467, 496, 514.

Г о р ь к и й Максим (Алексей Максимович Пешков, 1869—1936) — || V, XXII, XXIV.

— «Избранные сочинения в двух томах», М. 1935 — || XXII.

— «История русской литературы» — || V.

Г о т ь е Теофиль (Théophile Gautier, 1811—1872) — французский поэт, романист и критик, сторонник «чистого искусства» — 90.

Г р е ц и я — 237, 258, 304, 343, 476.

Г р и г Эдвард (1843—1907) — норвежский композитор — 415, || 549.

Г р о т Наталья Николаевна — жена Н. Я. Грота — || 534.

Г р о т Николай Яковлевич (1852—1899) — философ-идеалист, один из редакторов журнала «Вопросы философии и психологии» — 204, 205, || 512, 517—519, 528, 533—535, 538, 540—543, 546, 553, 568, 569, 570, 571.

Г у м б о л ь д т Карл-Вильгельм (1767—1835) — прусский политический деятель, лингвист и философ, последователь Канта — 45, || 564, 572.

Г у р е в и ч Любовь Яковлевна (1866—1940) — издательница журнала «Северный вестник» — || 550.

Г у р м о н Реми де (Remy de Gourmont, 1858—1915) — французский поэт-декадент — 89, 93, 382, || XVI.

— «Les chevaux de Diomède» («Лошади Диомеда») — 89.

Г у с Ян (1369—1415) — чешский религиозный реформатор — 72.

Г у с е в Н. Н., «Два года с Л. Н. Толстым» — || XXIII.

Г у т ч и с о н. См. Гётцсон Ф.

Г ю г о Виктор (Victor Hugo, 1802—1885) — французский поэт, драматург и романист, высокопоставленный Толстым — 99, 106, 160, 177, 246, 278, 303, 322, 336, 346, 364, 366, 379, 381, 382, 389, 392, 400, 413, 414, 483, || 547, 548.

— «Les misérables» («Отверженные») — 7, 160, 413, 414, || 488.

— «Les pauvres gens» («Бедные люди») — 160, 382, 413, 414, || 547, 548.

Г ю й о Жап-Мари (Guyau, 1854—1888) — французский буржуазный философ и эстетик — 35, 36, 37, 52, 57, 288, 292, 294, 310, 311, 312, 331, || 496, 518, 520.

— «Les problèmes de l'esthétique» («Задачи эстетики») — 35, 36 (цит.), 310 || 496, 520.

— «L'art au point de vue sociologique» («Искусство с социологической точки зрения») — || 496, 520, 527.

— «Les principes de l'art et de la poésie» («Основания искусства и поэзии») — 312.

Г ю и с м а н с Шарль (Charles Huysmans, 1848—1907) — французский романист, декадент и мистик — 89, 106, 145, 326, 327, 335, 339, 382, 393, 395, || XVI, 577.

— «Certains» («Некие») — 89.

— «Là-bas» («Там внизу») — 106, 366.

— «Là messe noire» («Черная месса») — 366.

Г ю р е Жюль (Jules Huret), «Enquête sur l'évolution littéraire» («Исследование литературной эволюции») — 92 (цит.).

Д а в и д — библейский «про-
року» — 155, || 578.

Д'А л а м б е р Жан (1717—
1783) — французский писатель-эн-
циклопедист — 44.

D a l m a s I. C., «Искушение св.
Антония», картина — 146.

Д а м м е р — 397.

Д а н т е Алигери (1265—
1321) — 59, 124, 125, 259, 268,
320, 344, 345, 357, 367, 374, 394,
397, 399, 400, 416, 446.

— «Божественная комедия» —
166, 268, 416.

Д а р в и н Чарльз (1809—1883) —
54, 62, 236, 456, 475, 476, || 515,
528.

— «Descent of man» («Проис-
хождение человека») — 54.

Д а р в и н Френсис (р. 1848) —
ботаник-физиолог, сын Ч. Дар-
вина — || 528.

Д а р в и н Эразм (1731—1802) —
английский естествоиспытатель и
поэт, дед Ч. Дарвина — 54.

Д е г а Эдгар (Degas, 1834—
1917) — французский художник —
393.

Д е К о с т е р Шарль-Теодор-
Анри (1827—1879) — бельгийский
писатель-демократ, автор «Легенды
об Улеппингеле», собиратель ма-
териалов народного творчества —
52.

Д е л а к р у а Эжен (1798—
1863) — французский художник —
322, 336.

Д е л а р о ш Поль (Delaroch,
1797—1856) — французский худо-
жник — 106, 322, 366, 389.

Д е м о к р и т (ок. 460—370
до н. э.) — греческий философ и
физик — 303.

«Д е т с к о е ч т е н и е» — жур-
нал, издававшийся в Петербурге
с 1869 г. — 232.

Д е ф р е г г е р Франц (1835—
1921) — немецкий художник — 161,
414, || 549.

Д ж и о т о. См. Джотто.

Д ж о р д ж Генри (1839—1897) —
американский буржуазный эконо-
мист, автор системы «единого налога»
на землю — 422.

— «Прогресс и бедность» — 422.

Д ж о р д ж Эллиот — псев-
доним английской романистки Ма-
ри-Анны Эванс (1819—1881) —
160, || 548.

— «Адам Билд» — 160, || 548.

Д ж о т т о д и Б о н д о н е
(1276—1336) — итальянский худож-
ник — 258.

Д и д р о Дени (Diderot, 1713—
1784) — французский философ и
писатель-энциклопедист — 44, 59,
314, || 518.

Д и к к е н с Чарльз (1812—
1870) — английский писатель, вы-
соко ценившийся Толстым — 106,
160, 161, 177, 246, 252, 278, 303,
322, 335, 346, 364, 366, 379, 381,
382, 392, 413, 414, 466, 483, || 548.

— «Давид Копперфильд» — 161.

— «Замогильные записки Пик-
викского клуба» — 161, 409, 411, 414.

— «Tale of two cities» («Повесть
о двух городах») — 160.

— «Chimes» («Колокола») — 160.

— «Холодный дом» — 465 (Джо).

Д и р и ж е р. См. Сафонов В. И.

Д о д э Леон (р. 1867) — фран-
цузский романист и реакционный
политический деятель, сын Аль-
фонса Додэ — 246.

Д о с т о е в с к и й Федор Ми-
хайлович (1821—1881) — 160, 177,
381, 382, 413, 414, || 548.

— «Братья Карамазовы» — 488.

— «Записки из Мертвого дома» —
160, 413, 414.

Д р у ж и н и н Александр Ва-
сильевич (1824—1864) — литерату-
рный критик и беллетрист, идеалист,
сторонник теории «чистого искус-
ства» — 3, 273.

Д у м о к Рене (René Doumic,
р. 1860) — французский критик и
литературовед, резко выступавший
против символистов, автор книги
«Les jeunes. Etudes et portraits»
 («Молодые. Этюды и портреты») —
88 (лит.), 92 (цит.), 93, 327, 350.

Д у н а е в Александр Никифо-
рович (1850—1920) — знакомый
Толстого — || 518.

Д и г о у. См. Мопассан Гюи де,
«Bel-ami».

Д ю м а Александр, отец (1803—
1870) — французский писатель —
322, 336, 382, 411, 414, 415, || 548,
578.

Е в а н г е л и е — 108, 110, 156,
157, || 517.

Е в р о п а — 28, 89, 117, 142,
145, 209, 245, 430, 431, 471, || IX.

Е г и п е т — 258, 391, 430.

Е л и з а в е т а А н г л и й с к а я
(1533—1603) — королева — 317.

«L'Echo de Paris» («Парижское эхо») — французская газета — || 489.

Жан-Поль. См. Рихтер Ж.-П.
Жевар Фиерен Э. (H. Fiengers Gevaert), «Essais sur l'art contemporain» («Опыты о современном искусстве») — 53, || 527.

Жером Жан-Луи (1824—1904) — французский художник — 161.

— «Police verso» («Повинен смерти»), картина — 161.

«Живописное обозрение» — журнал, издававшийся в Петербурге с 1872 г. — 232.

«Жиль Блаз» — французская газета — || 488.

Жиль Рене (René Ghil, р. 1862) — французский поэт-декадент — 93.

Жиркевич Александр Владимирович (А. Нивин, 1857—1927) — военный юрист, литератор — 494.

— «Дневник» — 494.

Жорж Санд (Аврора Дюдеван, 1804—1876) — французская писательница — || 503.

— «La mare aux diables» («Чортово болото») — 6.

— «La petite Fadette» («Маленькая Фадетта») — 6.

«Journal des débats» — французская газета — || 551, 552.

Жуффруа Теодор (1796—1842) — французский философ, представитель «психологической школы», писатель по вопросам эстетики — 50, 51, 57.

Жюдик Анна (р. 1850) — французская опереточная певица; концертировала в Петербурге и в Москве — 233, 234.

Золя Эмиль (1840—1902) — французский писатель, представитель натурализма — 125, 145, 249, 326, 327, 339, 374, 380, 394, 395, 483, || 493, 577.

— «La terre» («Земля») — 6, || 493.

Зольгер (1780—1819) — немецкий эстетик-мистик, теоретик романтизма — 47.

— «Vorlesungen über Aesthetik» («Чтение по эстетике») — 47.

Зри — богиня древнеиндийской мифологии — 293.

Зульцер Иоганн-Георг (1720—1779) — немецкий эстетик-идеалист, эклектик — 41, 42.

Иakov — библейский патриарх — 109, 155, || 578.

Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург и поэт — 125, 168, 246, 247, 249, 255, 258, 265, 321, 326, 333, 339, 345, 364, 366, 374, 380, 393, 394, 395, 399, 400, 483, || 577.

— «Бранд» — 373.

— «Маленький Эйолф» (1894) — («Какая-то непонятная старуха, выводящая крыс») — 105, 321, 365.

— «Строитель Сольнес» (1892) — («Архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов») — 105, 321, 365.

Иванов А. А., «Явление Христа народу», картина — 210, 433.

Иванов Александр Петрович (1836—1912) — переписчик Толстого — || 555, 564, 566—568.

Иванов Вячеслав Иванович (р. 1863) — поэт-декадент и мистик, перешедший в католичество, белоэмигрант — || XXII.

Индия — 258, 429, 430.

Иов — библейский персонаж — 276.

Иосиф Прекрасный — библейский персонаж — 109, 161, 162, 184, 254, 266, 269, 293, 382, 392, 411, 412.

Ирис (или Ирида) — в греческой мифологии — олицетворение радуги, вестница богов — 49.

Исайя — библейский «пророк» — 74.

Италия — 42, 129, 142.

Кавказ — 294.

«Какая-то непонятная старуха, выводящая крыс». См. Ибсен Г., «Маленький Эйолф».

«Каче-то-слепые, которые, сидя на берегу моря...» См. Метерлинка М., «Слепые».

Кальвин Жан (1509—1564) — швейцарский религиозный реформатор, основатель реформатской церкви — 72.

Кандидов Павел Петрович — || 505.

Кант Иммануил (1724—1804) — немецкий философ-идеалист — 37,

41, 42, 45, 57, 294, 316, 319, 327, 409, || XIII, 564.

К а р а н д'А ш (Карандаш) — псевдоним французского карикатуриста Эмануэля Пуаре (1858—1909) — 415.

К а р л I В е л и к и й (742—814) — король франков и император римский; в 804 г. завершил обращение в христианство саксов — 70, 344, || 573.

К а р п е н т е р Э., «Современная наука» — || 549, 550.

К а р р А л ь ф о н с (1808—1890) — французский писатель-романтик — 105, 412.

К а р р'е р М о р и ц (1817—1895) — немецкий философ и эстетик, гегельянец — 313.

К а с а т к и н Н и к о л а й А л е к с е в и ч (1859—1931) — художник — || 497, 531.

К в е р и н С., «Восемь дней в Вайрейте» — || 515.

К е н в о р т и Д ж о н — английский писатель, идеалист и непротивленец, сотрудник чертковского издания в Англии — 541, 543.

К е р д, «Essay on Philosophy of art» («Опыт о философии искусства») — 54, 55.

К и п л и н г Р е д ь я р д (1865—1936) — английский писатель — 106, 145, 246, 335, 364, 382, 393, 394, 395, 483, || XVI, 577.

К и р х м а н Ю л и й (1802—1884) — немецкий юрист и философ, свою «реалистическую» систему противопоставлявший и материализму, и идеализму; по существу примыкал к идеализму — 50.

К и т а й — 343, 429, 430.

К и т с Д ж о н (Keats) — || 515.

К л е о п а т р а (68—30 до н.э.) — дочь египетского царя Птолемея Авлета, позднее правительница Египта — 184.

К л и н г е р М а к с (р. 1857) — немецкий живописец, гравер и скульптор — 104, 125, 400.

К н а у с Л ю д в и г (1829—1910) — немецкий художник — 246, 322, 382, 415, || 549.

К о н и А н а т о л и й Ф е д о р о в и ч (1844—1927) — судебный деятель и писатель-мемуарист, знакомый Толстого с 1887 г. — || 526.

К о н с т а н т и н I В е л и к и й (274—337) — римский император, утвердивший христианскую рели-

гию официальной государственной религией — 70, 384, || 573.

К о н ф у ц и й (Кун-фу-цзы, 551—479 до н.э.) — китайский философ, основатель религиозно-философской системы, получившей название «конфуцианства» — 421.

К о п п е Ф р а н с у а (1842—1908) — французский поэт, последователь А. де Мюссе, в конце жизни ревностный католик — 349.

— «Le pater» («Отче наш») — 349.

К о р н е л ь П ь е р (1606—1684) — французский драматург — 357, 366, 379, 400, 413, 414, || 548.

К о р с и к а — 8.

К о р ш а Ф. А. драматический театр в Москве — 332.

К о с т е р. См. Де Костер III.

К о х Р о б е р т (1843—1910) — немецкий бактериолог — 234, 237, 475.

К р а л и к К., «Weltschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik» («Мировая красота. Опыт всеобщей эстетики») — 35 (цит.), 36 (цит.), 39, 44, 46, 57, 305, 310, 331, || 527.

К р а м с к о й И в а н Н и к о л а е в и ч (1837—1887) — русский художник — 160, || XXIV, 547.

К р а у з е К а р л Х р и с т и а н Ф р и д р и х (1781—1832) — немецкий философ-идеалист, взгляды которого представляют смесь позитивизма и мистицизма — 47.

К р у к с В и л ь я м (1832—1919) — английский физик и химик, спирит — 237, 475.

К р э н У о л т е р (Crane, 1845—1915) — английский живописец и график — 393.

К у г л е р Ф р а н ц Т е о д о р, «Kunstgeschichte» («История искусства») — || 514.

К у з е н В и к т о р (1792—1867) — французский философ-электик — 37, 50, 51, 57.

К у з м и н с к а я Т а т ь я н а А н д р е е в н а (1846—1925) — сестра С. А. Толстой — || 489.

К у ш н е р е в И в а н Н и к о л а е в и ч — основатель типографии и книгоиздательской фирмы в Москве — || 495, 568, 569, 570.

Л а з а р е в а М. А. — 503.

Л а з а р ь — 156.

Л а з у р с к и й В л а д и м и р Ф е д о р о в и ч (ум. 1947) — в то время учитель детей Толстых, впослед-

ствии профессор Новороссийского университета по кафедре западной литературы — || 521, 526, 527, 547.

Л а к ш м и — богиня древнеиндийской мифологии — 293.

Л а м а р т и н Альфонс-Мари-Луи (Lamartine, 1790—1869) — французский поэт-романтик — 99, 381, || 549.

Л е в е к Жан-Шарль (Levêque, р. 1818) — французский писатель и эстетик — 37, 39, 50, 51, 312.

Л е в и т о в Александр Иванович (1835—1877) — писатель-народник — 332.

«Л е в Т о л с т о й и В. В. С т а с о в. Переписка 1878—1906», изд. «Прибой», Л. 1929 — || 533.

Л е к к и Вильям-Эдуард, «История возникновения и влияния рационализма в Европе» — || 514.

Л е к о н т д е Л и л ь Шарль (Leconte de Lisle, 1818—1894) — французский поэт, основатель «парнасской школы» — 99.

Л е м е т р Жюль (Lemaître, 1853—1914) — французский литературный и театральный критик, глава импрессионистской школы — 367.

Л е н г л е й (Walter Langley, 1852—1922) — английский художник-жанрист — 146, 160, 414.

— «Нищий мальчик», картина — 146, 160, 414.

Л е н и н Владимир Ильич (1870—1924) — || V, VI, VII, XV.

— Сочинения — || VII, XV.

Л е о н а р д о да В и н ч и (1452—1519) — итальянский художник, живописец, скульптор и ученый — 106, 336, 367.

Л е о п а р д и Джакомо (Leopardi, 1798—1837) — итальянский поэт — 88, 346.

Л е р м и т Леон (L'Hermitte, 1844—1925) — французский художник — 161, 177, 413, 414, || 548.

Л е р м о н т о в Михаил Юрьевич (1814—1841) — 364, || XXIV.

Л е с к о в Николай Семенович (1831—1895) — || 489.

Л е с с и н г Готтольд-Эфраим (1728—1781) — немецкий поэт, драматург и писатель по вопросам эстетики — 37, 42, 314, 367, || 548, 572.

— «Натан Мудрый» — || 548.

Л и с т Франц (1811—1886) — немецкий композитор и пианист —

105, 125, 165, 168, 365, 374, 400, 483.

«Л и т е р а т у р н о е н а с л е д с т в о» — || XXI, XXIV, XXVII, 494, 504, 521, 526—528.

Л и ц е н - М а й е р Александр (Liezen-Mayer, 1839—1898) — немецкий художник — 161.

— «Королева Елизавета, подписывающая приговор Марии Стюарт» («Подпись смертного приговора»), картина — 161.

Л о н г и н Кассий (213—273) — философ, ритор и грамматик; ему приписывают трактат по эстетике «О возвышенном» — 76.

Л о н д о н — 327, 465.

Л о п е д е В е г а Феликс (1562—1635) — испанский драматург — || 549.

Л у в р — дворец в Париже, хранилище многочисленных художественных коллекций — 293.

Л у н с Пьер (Pierre Louis, 1870—1925) — французский писатель-символист; писал преимущественно на эротические темы — 89.

— «Aphrodite» («Афродита») —

89.

Л у р д (Lourdes) — французский город. Привлекая сотни тысяч паломников, этот город служил источником огромных доходов для католицизма — 22.

Л ю д о в и к XIV (1643—1715) — французский король — 317.

Л ю т е р Мартин (1483—1546) — германский религиозный реформатор, основатель лютеранства — 72, 341.

Л я п у н о в Вячеслав Дмитриевич (1873—1905) — поэт из крестьян Тульской губ. — || 566.

М а г д е б у р г — город в Саксонии — 417.

М а к л а к о в а Мария Алексеевна — знакомая Толстых — || 545.

М а к о в и ц к и й Д. П., «Яснополянские записки» — || XXIII.

М а к о в с к и й К. Е., «Свадебный пир», картина — 234.

М а л л а р м е Стефан (1842—1898) — французский поэт-декадент — 91, 100, 101, 125, 246, 247, 249, 258, 260, 265, 266, 303, 321, 326, 335, 339, 365, 366, 374, 393, 395, 399, 400, 483, || XVI, XVII.

— «A la nue accablante tu...» («Под давящей тучей замолк...») — 100—101 (цит.).

М а л ь т у с Томас-Роберт (1766—1834) — английский буржуазный экономист — 77, 263.

М а н е Эдуард (Manet, 1832—1883) — французский живописец, глава школы импрессионистов — 104, 168, 393, 412.

М а р а к у е в Владимир Николаевич (ум. 1921) — журналист и издатель, знакомый Толстого — || 490, 495, 503.

Mario Pilo (Марио Пило), «La psychologie du beau et de l'art» («Психология прекрасного и искусства») — 53.

М а р и я Египетская — 156.

М а р к Аврелий Антонин (Анний Вер, 121—180) — римский император, философ-стоик, автор книги «К самому себе» — 21, 278.

М а р к с Карл (1818—1883) — 77.

М е й е р — немецкий эстетик, последователь Баумгартена — 41, 314.

М е й е р б е р Джакомо (1791—1864) — немецкий композитор — 322.

М е й с о н ь е Эрнест (Meissonier, 1815—1891) — французский художник — 246, 382, 392, 433, || 549.

М е н д е л ь с о н Моисей (1729—1786) — немецкий религиозный философ и эстетик — 41, 42, 314.

М е н д е л ь с о н Бартольд Феликс (1809—1847) — немецкий композитор — 322.

М е н д е с Катюль (1841—1909) — французский писатель, автор многих гривуазных повестей и романов — 327, || 502.

М е н ц и й (Мен-цзы, 372—289 до н. э.) — китайский моралист — 421.

М е р е ж к о в с к и й Дмитрий Сергеевич (1869—1941) — реакционный писатель-символист и мистик, белоэмигрант — || XXII, 519.

— «О причинах упадка современной русской литературы» — || 519.

М е т е р л и н к Морис (Maeterlink, 1862—1949) — бельгийский драматург и поэт, декадент —

93, 100, 101, 125, 168, 246, 247, 255, 256, 258, 260, 265, 266, 303, 321, 326, 335, 339, 353, 364, 366, 374, 393, 395, 399, 400, 483, || XVI, 577.

— «L'intruse» («Непрошенная») — 374.

— («Et s'il revenait un jour...» («Если бы он когда-нибудь вернулся...») — 102 (цит.).

— «Quand il est sorti...» («Когда он вышел...») — 101 (цит.).

— «Les aveugles» («Слепые») («Какие-то слепые, которые, сидя на берегу моря...») — 105, 374.

— «On est venu dire...» («Пришли сказать...») — 101 (цит.).

М и к е л ь - А н д ж е л о Буонаротти (1475—1564) — итальянский живописец, скульптор и поэт — 106, 125, 252, 357, 374, 379, 400.

— «Сотворение мира» — 374, 400.

— «Страшный суд» — 125, 400.

М и л л е Жан-Франсуа (1814—1874) — французский художник — 161, 177, 319, 373, 379, 382, 389, 413, 414, || 548.

— «Человек с мотыгой» («Отдыхающий копач») — 161.

М и л ь т о н Джон (1608—1674) — английский поэт — 125, 259, 320, 357, 367, 374, 394, 400.

М и н с к и й Николай Максимович (Виленкии, р. 1855) — поэт, сторонник «чистого искусства» — || XXII.

М и т х а л ь т е р Юлиус, («Rätsel des Schönen») («Загадка прекрасного») — 37.

«М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке», т. III, СПб. 1912 — || 493.

М о л ь е р (Жан-Батист Поклен, 1622—1673) — французский драматург — 161, 364, 379, 409, 411, 414, || 548.

— «Лекарь поневоле» — 409 (цит.).

М о н е Клод (Monet, 1840—1926) — французский художник-импрессионист — 104, 168, 339, 393, 395.

М о н т е с к ь ю Фезансак Роберт де (Robert de Montesquiou Fézansac) — французский поэт-декадент — 93, 103, 199.

— «Les hortensias bleux» («Голубые гортензии») — 199, 200.

— «*Berceuse d'ombre*» («Вечерняя колыбельная песня») — 198—199 (цит.).

М о о д Эйлмер (Алексей) Францевич (1858—1938) — переводчик Толстого на английский язык — || 533—536, 539—543, 545, 552—554, 568.

М о п а с с а н Гюп де (1850—1893) — 161, 349, 381, 382, 392, 411, 413, 414, || 520, 548, 578.
— «*L'armoire*» («Шкаф») — 21, || 502.

— «*Bel ami*» («Милый друг») — 8, 9 (*Duroy*, Вальтеры), 10, 11, 13, 14, 19, 276, 284, 285, 298, || 501, 502.

— «*Le champ d'oliviers*» («Оливковое поле») — 20, 411, || 495, 499, 548.

— «*Clair de lune*» («Лунный свет») — || 495, 504.

— «*La confession*» («Исповедь») — || 495, 504.

— «*L'ermite*» («Отшельник») — 20, || 278, 502.

— «Жизнь женщины», изд. 3-е, М. 1912—|| 490.

— «*La femme de Paul*» («Подруга Поля») — 5, 6, 282, 283, 290.

— «*Fort comme la mort*» («Сильна как смерть») — 11, 12, 13, 275, 276, 284, 285, 298, || 489.

— «*Histoire d'une fille de ferme*» («История одной батрачки») — 5, 6, 282, || 493, 494.

— «*Norlâ*» («Орля») — 21, 278.

— «*L'infirme*» («Калека») — || 495.

— «*Mademoiselle Perle*» («Мадмуазель Перль») — 411, || 495, 499, 548.

— «*La maison Tellier*» («Дом Телье») — 3, 4, 273, 281, 282, 283, || 487, 493, 494, 504.

— «*Le masque*» («Маска») — || 495.

— «*La mère sauvage*» («Месть») — || 488.

— «*Miss Harriet*» («Мисс Гарриет») — 20.

— «*Monsieur Parent*» («Господин Паран») — 20, || 502.

— «*Mont-Oriol*» («Монт-Ориоль») — 10, 13, 284, 290, 301, || 490, 495, 502, 503, 504, 508.

— «Монт-Ориоль», изд. «Посредник», М. 1894—495, 500, 502, 503, 508.

— «На воде», изд. «Посредник», М. 1894—|| 494, 495, 501—504.

— «На реке» («*Sur l'eau*») — || 494.

— «*Notre soeur*» («Наше сердце») — 11, 12, 14, 19, 275, 276, 284, 285, 298, 299, 300, || 501.

— «Одиночество и другие рассказы», изд. «Посредник», М. 1899—|| 504.

— «*Le papa de Simon*» («Папа Симона»). «Отец Симона» — 6, 283, || 494.

— «*La petite Roque*» («Маленькая Рок») — 20, 278.

— «*Pierre et Jean*» («Пьер и Жан») — 11, 12, 13, 15, 276, 280, 281, 284—287, 288, 291, 298, || 498, 500, 503, 506, 508.

— Полное собрание сочинений, под общей редакцией Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского — || 487.

— «*Le port*» («Гавань») — || 495.

— «*Le port*» («Порт») — 20, || 489, 502.

— Собрание сочинений, под ред. П. Д. Доброславина, изд. Ф. А. Иогансона, Киев—Харьков 1904—1907 — || 504.

— Сочинения, избранные гр. Л. Н. Толстым, изд. «Ясная Поляна», СПб. 1909 — || 504.

— «*Solitude*» («Одиночество») — 21, 278, || 495.

— «*Sur l'eau*» («На воде») — 6, 21, 276, 277, 278, 282, 283, || 489, 494.

— «*Sur l'eau*» («На воде»), сборник — || 495.

— «*Les tombales*» («Плакальщицы») — || 493.

— «*Tuan*» — || 494, 495, 504.

— «*Un cas de divorce*» («Развод») — 21, 278.

— «*Un échec*» («Не удалось») — 411, || 494, 548.

— «*Un fou*» («Сумасшедший») — 278, || 495.

— «*Un père*» («Отец») — 281.

— «*Une partie de campagne*» («Поездка за город») — 5, 6, 281, 282, 283, || 493, 494.

— «*Une vie*» («Жизнь», «Жизнь женщины») — 7, 8, 12, 19, 274, 275, 276, 283, 285, 290, 298, 300, || 488, 490—492, 495, 501, 504.

— «*Yvette*» («Иветта») — 14, 19, 281, 299, 300, || 500, 501.

М о р е а с Жан (1856—1910) — французский поэт-декадент — 93, 103, 168, 198, 358, 364, 365.

— «Le pélerin passionné» («Страстный пилигрим») — 197—198 (цит.).

Морель Е., «Terre promise» (Е. Морель, «Обетованная земля») — 106.

Мориц Шарль (Charles Maurice, 1864—1919) — французский поэт-декадент — 93.

Мориц — немецкий эстетик — 41, 314.

Морлей Г., «Sermons preached before the University of Oxford» («Проповеди, читанные при Оксфордском университете») — 54, 55.

Морлон Антони (Antony Morlon, 1868—1905) — французский художник-маринист — 160.

— «В бурю», картина — 160.

Москва — 132, 140, 170, 233, 234, 321, 346, 361, || 491, 498—506, 509, 526, 535, 537, 540.

Московская консерватория — || 526.

Моцарт Вольфганг-Амедей (1756—1791) — немецкий композитор — 130, 163, 370, 379.

— «Волшебная флейта» — 130.

Муратов М. В., «Л. Н. Толстой и В. Г. Чертков по их переписке» — || 525.

Муратори Джузеппе-Антон (1672—1750) — итальянский историограф и эстетик — 44.

— «Reflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti» («Размышления о хорошем вкусе в науке и искусстве») — 44.

Мурильо Бартоломе-Эстебан (1617—1682) — испанский художник — 336, 379.

Мусоргский М. П., «Ночь на Лысой горе» — 234.

Мутер Рихард (р. 1860) — немецкий историк искусства — 60.

— «Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert» («История живописи XIX века») — 60, || 527.

Мюллер Адам (1779—1829) — реакционный немецкий публицист и эстетик — 46.

Мюллер Макс (1826—1900) — немецкий языковед, ориенталист, исследователь восточных религий, профессор в Оксфорде — 293.

Мюссе Альфред де (de Musset, 1810—1857) — французский поэт, представитель дворянского романтизма — 99, 106, 322, 381, 392, || 549.

Наживин Ив., «Из жизни Л. Н. Толстого» — || XXIII.

Найт Вильям-Ангус (Knight, 1836—1916) — профессор философии Лондонского университета, автор книг по истории и теории искусства — 39, 75, || 496, 520.

— «The philosophy of the beautiful» («Философия прекрасного») — 39, 43, 44, 45, 52, 54, 55, 287, || 496, 520, 527.

Найт Ричард (Knight), «Analytical inquiry into the principles of taste» («Аналитические исследования принципов вкуса») — 54.

Наполеон I (1769—1821) — 171, 173, 361.

«Настольный энциклопедический словарь», изд. Граната (1890—1895 гг., 8 т.) — 233.

«The new order», журнал — 543, 554.

Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877) — 364.

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) — драматург, один из основателей Академического Художественного театра имени А. М. Горького, народный артист СССР — || XXIV.

Нерон (37—68) — римский император, известный своей жестокостью — 173, 184, 412.

Нибелунги — германская национальная эпическая поэма — 243.

Никифоров Лев Павлович — || 490—492, 494, 495, 500, 503, 504.

— «Воспоминания о Л. Н. Толстом» — || 491.

— Предисловие к третьему изданию перевода романа Гюге де Мопассана «Жизнь женщины», М. 1912 — || 490.

Никольский — цензор — || 534.

Никольское-Обольяново, Московской губ. — || 523.

Ницше Фридрих (1844—1900) — немецкий буржуазный философ-индивидуалист; представитель декадентствующего эстетизма и проповедник теории о «сверхчеловеке» — 84, 92, 172, 173, 256, 363, 415, 417, || XVIII, XIX.

Новиков Алексей Митрофанович — || 489.

Новицкий А., «Перов Василий Григорьевич» — || 509.

Ной — библейский персонаж — 49.

Носилов К., «Театр у вогулов» — 147, || 526.

Оболенская Мария Львовна (1871—1906) — вторая дочь Толстого — 144, || 495, 496, 498, 505—508, 516, 517, 522, 559—564, 568, 570.

Оболенский Леонид Егорович (1845—1906) — либеральный публицист и литературный критик, в 1880 г. редактор-издатель журнала «Русское богатство» — || 511, 516, 519.

Оболенский Николай Леонидович (1872—1934) — муж М. Л. Толстой — || 531, 560, 563, 564, 568.

Общество любителей российской словесности при Московском университете — 427.

Одиссей Улисс — легендарный царь Итаки, храбрый боец под стенами Трои; воспет Гомером в «Одиссее» — 155, || 578.

Олимп — горная цепь между Македонией и Фессалией; в греческой мифологии местопребывание богов — 340.

Олсуфьевы Адам Васильевич (1833—1901) и Анна Михайловна (1835—1899) — помещики, знакомые Толстого — || 523.

Опера. См. Рубинштейн А. Г., «Ферморс».

Орье С. Альберт (С. Albert Aurier) — французский поэт-декадент — 93.

Оссиан — бард III в., сын легендарного кельтского героя Фингала. Имя Оссана упоминается в литературных памятниках XII в. — 357, 367.

Островский Александр Николаевич (1823—1886) — 124, 322, || XXIV.

— «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» — 124.

Павленков Флорентий Федорович (1839—1900) — издатель — 233.

Пагаго — итальянский эстетик — 44.

Палестрина Джованни (Пьер Луиджи, 1514—1594) — итальянский композитор — 259, 357, 374, 400.

«Пап» («Пав») — немецкий декадентский журнал — 101, || 532.

«Пантеон литературы» историко-литературный журнал, издававшийся в 1891—1895 гг. в Петербурге; редактор-издатель — С. Чудинов — 233.

Папюс М. (М. Parus) — французский поэт-декадент — 93.

Парадиз — театр в Москве — 232.

Париж — 14, 30, 103, 142, 279, 280, 290, 327, || 487—489, 493, 496, 497, 532, 552.

Парфенон — главный храм в древних Афинах, построенный архитекторами Иктином и Калликратом; сохранился в полуразрушенном состоянии — 252, 258, 336, 409.

Паскаль Блез (1623—1662) — французский математик, физик и философ-идеалист — 79, 350, 440, 444.

Пастернак Леонид Осипович (1862—1935) — художник — || 527.

Патти Аделина (р. 1843) — оперная певица, родом испанка, выступала во всех столицах Европы — 171, 361.

Paul. См. Мопассан Гюи де, «La femme de Paul».

Пеладан Жозефен (Sag, р. 1859) — французский декадентский писатель, мистик — 53, 93, 395.

— «L'art idéalistique et mystique» («Идеалистическое и мистическое искусство») — 53, || 527.

Père André, «Essai sur le beau» («Исследование о красоте») — 44.

Перов Василий Григорьевич (1833—1882) — русский художник — 209, || XXIV, 509, 510.

Персия — 287.

Петербург — 205, 234, 327, || 523, 534.

Петр — апостол — 469.

Петр I Великий (1672—1725) — первый русский император — 80.

Пикте Адольф (Pictet, 1799—1875) — швейцарский ученый, палеонтолог и эстетик, автор книги

«Du beau dans la nature, l'art et la poésie» («О красоте в природе, искусстве и поэзии») — 50, 51, || 572.

П и р о г о в о — || 538.

П и с е ц — древнеегипетская статуя, хранящаяся в Лувре (см.) — 293.

П и с а р р о Камилл (Camille Pissarro, 1831—1903) — французский художник, символист — 103, 104.

П л а т о н (427—347 до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист — 40, 51, 67, 73, 74, 75, 175, 287, 292, 304, 313, 318, 338, 342, 344, 347, 467, || 515, 524, 540.

— «Республика» — 67, || 515.

П л е х а н о в Г. В., «Письма без адреса» — || XV.

П л о т и н (204—269) — римский философ-идеалист и мистик, родом из Египта — 40, 75, 76.

П л у т а р х (ок. 50—120 гг.) — греческий писатель — 75.

П о л и т е х н и ч е с к и й м у з е й в М о с к в е — 233.

П о л ь д е К о к (1794—1871) — французский романист-бытописатель — 336.

«П о л ь к а С к о б е л е в а» — 234.

П о п о в Евгений Иванович (1864—1938) — близкий знакомый Толстого, — || 490, 495, 496, 500, 501, 505—507, 563, 568.

«П о с р е д н и к» — издательство, основанное при участии Толстого в 1885 г. и просуществовавшее до 1935 г. — || 489, 499—504, 541.

П о т а п е н к о Игнатий Николаевич (1856—1929) — писатель — || 495.

— «Семейная история» — || 495.

П р е в о Эжен-Марсель (р. 1862) — французский романист — 88, 326, 327, 349, 483.

П р е о б р а ж е н с к и й В а с и л и й Петрович (1864—1900) — один из редакторов журнала «Вопросы философии и психологии» — || 569, 570.

П р я н и ш н и к о в Иларион Михайлович (1840—1894) — художник-передвижник — || 509.

П у ш к и н Александр Сергеевич (1799—1837) — 124, 161, 170, 171, 246, 336, 361, 364, 379, 381, 382, 389, 392, 399, 411, 414, 427, || XXII, XXIII, XXIV, 549.

— «Борис Годунов» — 124, 379, 399, || 549.

— «В крови горит огонь желанья» — 320 («Любзай меня, твои лобзанья...»)

— «Евгений Онегин» — 124, 379, 399, || 549.

— Повести — 124, 161, 399, 411, 414, || 549.

— «Повести Белкина» — || XXIII.

— «Руслан и Людмила» — 379, 399, || 549.

— Стихотворения — 124, 379, 399, || 549.

— «Цыгань» — 124, 379, 399, || 549.

П ю в и с д е Ш а в а н (Puviss de Chavannes, 1824—1898) — французский живописец, декадент — 104, 125, 168, 249, 365, 373, 374, 393, 394, 395, 399, 400.

Р а в е с с о н - М о л ь е н Феликс (Ravaisson-Mollien), «La philosophie en France» («Французская философия») — 50, 51 (цит.), 57. «Разговоры Гёте с Эккерманом» — || 527.

Р а з и н Степан Тимофеевич (казнен в 1671 г.) — вождь крестьянского восстания в 1668—1671 гг. — 173.

Р а с и н Жан-Батист (1639—1699) — французский драматург — 357, 394.

Р а ф а э л ь Санти (1483—1520) — 59, 106, 124, 125, 166, 210, 336, 345, 353, 357, 367, 374, 389, 394, 399, 400, 433, 446, || XX.

— «Преображение» — 166.

— «Сикстинская мадонна» — 380 410.

Р а ф ф а э л л и Жан (Raffaelli Jean, 1845—1924) — французский живописец и гравер, близкий к импрессионистам — 412.

Р а ш е л ь Элиза (1821—1858) — французская актриса — 375.

«La revue blanche» — французский журнал — 106, || 551, 552.

Р е д б е р д Р. (Ragnar Redbeard), «The survival of the fittest. Philosophy of power» — 172.

Р е й н — река — 139, 200, 203, 369.

Р е в а н Жозеф-Эрнест (Renan, 1823—1892) — французский буржуазный историк и философ-индивидуалист, сторонник теории «господства избранных» — 16, 23, 34,

36, 228, 234, 257, 291, 296, 297, 310, 315, 431, 453, 456, 474, || 498, 500, 503, 507.

— «Marc Aurèle et la fin du monde antique» («Марк Аврелий и конец античного мира») — 16, 34, 228, 234, 291, 310, 431, 474, || 498, 503, 508.

— «L'abbesse de Jouarre» («Жуарская аббатисса») — 17, 291, 297, || 498.

Ренуар Пьер-Огюст (Renoir, 1841—1919) — французский художник и скульптор, близкий к импрессионизму — 104.

Ренувье Шарль (1818—1903) — французский философ, представитель неокритицизма — 51.

— «Du fondement de l'induction» («Основания индукции») — 52 (цит.).

Ренье Анри де (Henri de Régnier, р. 1864) — французский поэт-символист и романист — 93, 103, 196, 197.

— «Les jeux rustiques et divins» («Игры сельские и божественные») — 196 (цит.), 197.

Репин Илья Ефимович (1844—1930) — 15 («знаменитый художник»), 303, || XXIV, 494, 497.

— «Крестный ход в Курской губернии», картина — 15, || 494.

Рёскин Джон (1819—1900) — английский историк искусства, идеалист — || 511.

Ржевск, хутор Воронежской губ. — || 498.

Рид Томас (Reid, 1704—1796) — шотландский философ, основатель учения о здравом смысле в противовес скептицизму — 53.

Рим, государство — 184, 343, 344, 469.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — композитор — 234, || XXIV.

— «Испанское каприччио» — 234.

— «Шехерезада» — 234.

Рихтер Иоганн-Пауль-Фридрих (литературное имя — Жан Поль, 1763—1825) — немецкий писатель, сатирик, представитель романтической школы, писал по вопросам эстетики — 45, || 564, 572.

Ришпен Жан (Richepin, 1849—1926) — французский поэт и романист, популярный среди мелкой буржуазии Франции — || 502.

Робер Магер — тип разбойника, плута; герой пьесы С. Амона

и Полианта «Адретская гостиница» — 173.

Роденбах Жорж (Georges Rodenbach, 1855—1898) — бельгийский поэт и романист, декадент — 93, 393.

Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — реакционный публицист и критик, сотрудник «Нового времени» — || XXII.

Розенкранц Карл (1805—1879) — немецкий философ-идеалист, последователь Гегеля — 48.

Ромайль Адриен (Adrien Romaille) — французский поэт-декадент — 83.

Россия Эрнесто (1829—1896) — итальянский актер-трагик, гастролировал по Европе; в России был в 1877 г. и в 1896 г. — 146.

Россия Джакино (1792—1868) — итальянский композитор — 130, 370.

Россия — 27, 80, 113, 142, 171, 204, 205, 206, 246, 254, 309, 321, 361, 457, 467, || VII, XXII, 487, 490, 521, 533—535, 541—545, 554.

Ростан Эдмонд (1864—1918) — французский поэт и драматург, крайний националист, в войну 1914—1918 гг. выступавший с повиннистическими статьями — 114.

— «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза») — 114.

Ростовцева Мария Николаевна — || 505, 506, 508.

Рошгрос Жорж (р. 1859) — французский художник — 333.

Рубини Джованни-Баттиста (1795—1853) — итальянский певец-тенор — 212.

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — русский композитор и пианист-виртуоз — 375, 401, || 526.

— «Фераморс», опера — 28, 29, 30, 325, || 526.

Руге Арнольд (1802—1880) — немецкий писатель, деятельный участник революции 1848 г. — 48.

Русанов Гавриил Андреевич (1844—1907) — помещик Воронежской губ., близкий знакомый Толстого — || 498.

«Русская мысль» — либеральный журнал, выходивший в 1880—1918 гг. в Москве — || XXVII, 492, 510.

«Русские ведомости» — московская газета, орган либераль-

вой буржуазии, издававшаяся в 1863—1918 гг. — 231, 233, 472, || 489.

«Русское богатство» — журнал, выходивший в 1876—1918 гг., орган либерального народничества; в 1883—1891 гг. выходил под редакцией и в издании Л. Е. Оболенского — 3, 273, || X, 511, 512—516.

Руссо Жан-Жак (1712—1778) — французский писатель, ценящийся Толстым и оказавший на него в молодости, по его словам, большое влияние — 236, 238, 241, 475, 477.

Рязанская губерния — || 491.

Сакиа-Мунн — прозвище Сиддарты-Гаутамы (Будды). См. Будда.

Саломон Шарль (р. 1862) — доктор прав — || 552.

Салтыков Михаил Евграфович (Н. Щедрин, 1826—1889) — || XXIV.

Самара — || 536.

Самсон — библейский богатырь — 155, || 578.

Саразате Пабло (1844—1908) — испанский скрипач-виртуоз — 212.

Саратов — 170, 361.

Сар-Пеладан. См. Пеладан Ж.

Sar Peladan. См. Пеладан Ж.

Сати (Satie Eric Leslie, 1866—1925) — французский композитор — 374.

Сафонов Василий Ильич (1852—1918) — с 1888 г. директор Московской консерватории, дирижер — 29, 30, 325, || 526.

«Свободное слово» — сборники В. Г. Черткова, издававшиеся в Англии — || XXVII, 554, 571.

«Северный вестник» — либерально-народнический журнал, издававшийся в Петербурге в 1885—1898 гг. — || 495, 549, 550.

Северянин Игорь (И. В. Лотарев, 1887—1948) — поэт-декадент — || XXIII.

— «Интуитивные краски» — || X XIII.

Семенов Сергей Терентьевич (1868—1922) — писатель из крестьян — || XVI.

Семирадский Генрих Ипполитович (1845—1902) — исторический живописец — 412.

— «Факелы Нерона» — 184, 412.

Сенека Луций-Анней (4 до н. э. — 65 н. э.) — римский философ и оратор — 75.

Сен-Поль Ру (St. Pol Roux le Magnifique) — французский поэт-декадент — 93.

Сент-Бев Шарль Огюст (Sainte-Beuve, 1804—1869) — французский литературный критик психологической школы и поэт — 367.

Сервантес Мигуэль-Сааведра (1547—1616) — испанский писатель — 366.

— «Дон-Кихот» — 161, 381, 409, 411, 414, 415.

Сибирь — 380, || 547.

Спен — в греческой и малоазиатской мифологии старый сатиры — 263.

Сислей Альфред (Alfred Sisley, 1840—1899) — французский художник — 104.

«С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни», М. 1925 — || 521.

Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1882) — генерал — 234.

Скриб Огюстен-Эжен (1791—1861) — французский драматург — || 549.

Соболев — учитель М. Л. Толстого — || 531.

Сократ (469—399 до н. э.) — древнегреческий философ — 40, 67, 74, 75, 79, 171, 292, 303, 304, 313, 318, 338, 347, 421.

Сологуб Федор (Федор Кузьмич Тетерников, 1863—1927) — поэт и беллетрист, символист — || XXII.

Софокл (495—400 до н. э.) — греческий трагик — 59, 125, 336, 344, 357, 367, 374, 378, 400.

Спалетти А., «Saggio sopra la bellezza» («Исследование о красоте») — 44.

Спарта — 344.

Спасское, Московской губ. — || 511.

Спенсер Герберт (1820—1903) — английский философ и социолог-позитивист, апологет капитализма и враг социализма — 37, 54, 55, 62, 311, 312, || 518.

— «Classification of the sciences» («Классификация наук») — || 518.

Станиславский Константин Сергеевич (Алексеев, 1863—1938) — основатель и руководитель Академического Художественного театра имени А. М. Горького, народный артист СССР — || XXIV.

Стасов Владимир Васильевич (1824—1904) — художественный и музыкальный критик, близкий знакомый Толстого — || 521, 524, 532, 533.

Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911) — либеральный публицист и историк, издатель «Русской библиотеки» и журнала «Вестник Европы» — || 493.

Стахович Михаил Александрович (1861—1923) — знакомый семьи Толстых, впоследствии член Государственного совета, белоэмигрант — || 531.

Стаховичи, Софья Александровна (1862—1942) и Мария Александровна (1866—1923) — дочери знакомого Толстого А. А. Стаховича — || 531.

Стороженко Николай Ильич (1836—1906) — либеральный профессор Московского университета по кафедре всеобщей литературы и истории, знакомый Толстого — || 496, 519, 520, 538.

Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — литературный критик славянофильского направления и философ-идеалист, близкий знакомый Толстого — || IX, XIV, 510, 514, 517, 518, 519, 521.

Суллержипский Леопольд Антонович (1872—1916) — близкий знакомый Толстого, режиссер Московского Художественного театра — || 545.

Суриков Василий Иванович (1848—1916) — русский художник — || XXIV, 547.

— Рисунок к рассказу Толстого «Бог правду видит» — || 547, 548.

Сэлли (Sully), «Studies in Psychology and Aesthetics» («Исследования по психологии и эстетике») — 56, 57, 62 (цит.), 63, 330, 339.

Сю Эжен (1804—1857) — французский писатель — 322.

Сюлли. См. Сэлли.

Сюлли-Прюдом Рене-Франсуа-Арман (Sully-Prudhomme,

1839—1907) — французский поэт «парнасской школы» — 99.

Сяськова Мария Васильевна — домашняя учительница у Толстых — || 508, 555, 556, 562.

Тальони Мария (1833—1891) — итальянская танцовщица — 171.

Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — пианист и композитор — || 521.

Тассо Торквато (1544—1595) — итальянский поэт — 125, 320, 357, 367, 374, 400.

— «Освобожденный Иерусалим» — 166.

Теккерей Вильям-Макспис (1811—1863) — английский писатель — 246.

Тексто Джозеф (Texte), «Un poète anglais — John Keats» («Английский поэт Джон Китс») — || 515.

Теренциан Мавр — римский грамматик, живший во II в. Цитируемое Толстым изречение «Habent sua fata libelli...» взято из его трактата «De litteris syllabis et metris Horatii» — 77, 262.

Тернер Вильям (Turner, 1775—1851) — английский художник — 246.

Тимирязев Климент Аркадьевич (1843—1920) — 232.

— «Новейшие исследования о происхождении азота растений и их отношении к земледелию» — 232.

Тициан Вечеллио (1477—1576) — итальянский художник — 59, 210, 366.

Тищенко Ф. Ф., «Ржаной хлебушко — калачу дедушка» — 145.

Тодхунтер И. (Todhunter), «The theory of the Beautiful» («Теория прекрасного») — 54.

Толстая Дора Федоровна, рожд. Вестерlund (1878—1933) — жена Л. Л. Толстого — || 538.

Толстая Мария Львовна. См. Оболенская М. Л.

Толстая Софья Андреевна (1844—1919) — || 528, 537—541, 545, 547, 550—555, 561—571.

— «Дневники Софьи Андреевны Толстой» (ДСАТ) — || XXIII, 486, 510, 518, 528—531, 533, 536, 538, 543, 545—547, 550—554.

— «Письма к Л. Н. Толстому», изд. «Academia» — || 541.

Толстая Софья Николаевна, рожд. Философова (р. 1867) — жена И. Л. Толстого — || 563.

Толстая Татьяна Львовна (1864—1950) — старшая дочь Толстого — 246, || 400, 490—496, 501, 505—507, 509, 512, 522, 523, 527, 529—531, 543, 545, 550, 556, 557, 561—564, 566—568, 570.

Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — поэт и драматург — 124, 364, 399.

— «Царь Борис» — 124, 379, 399.
«Толстой и о Толстом» — || XXVII.

Толстой Лев Львович (1869—1945) — сын Толстого — || 532, 538.

Толстой Лев Николаевич.
— «Анна Каренина» — || XV, XX, 510.

— «Бог правду видит, да не скоро скажет» — 163, || VIII, 547, 548.

— «Война и мир» — || 510.

— Дневники — || VI, XII, XVIII, XIX, 488, 489, 492, 497, 498, 510—517, 519—525, 528, 530, 531, 535—541, 546, 547, 549.

— «Дорого стоит» — || 489.

— Записные книжки — || 490, 513, 514, 516, 528.

— «Кавказский пленник» — 163, || VIII.

— «Крейцера соната» — || 514.

— «Л. Н. Толстой. О писателях и о книгах», выпуск четвертый, изд. «Посредник», М. 1912 — || 504.

— «Новый сборник писем Л. Н. Толстого», под ред. А. Е. Грузинского, М. 1912 — || XXIII.

Письма Толстого:
Бирюкову П. И. — || 513, 518, 522, 527, 531.

Волынскому А. Л. — || 550.

Ге Н. Н. (художнику) — || 520.

Гольцеву В. А. — || 516.

Гроту Н. Я. — || 519, 540.

Дунаеву А. Н. — || 518.

Кузминской Т. А. — || 489.

Моода Э. Ф. — || 533, 534, 541, 544—546, 550—553, 572, 575.

Никифорову Л. П. — || 497.

Оболенской М. Л. — || 527, 550.

Оболенскому Л. Е. — || 511, 512.

Попову Е. И. — || 500, 516.

Редактору французской газеты «Journal de débats» — || 551.

Рубан-Щуровскому Г. С. — || 516.

Русанову Г. А. — || 495.

Саломону Ш. — || 552.

Стасову В. В. — || 524, 532, 533.

Страхову Н. Н. — || IX, XIV, 514, 517, 518.

Толстой С. А. — || 494, 495, 500, 512, 519, 534, 535, 537—539.

Толстой Т. Л. — || 497, 512, 535.

Толстому С. Н. — || 524.

Толстым Л. Л. и Т. Л. — || 496, 520.

Чертковой А. К. — || 539.

Черткову В. Г. — || 488, 489—492, 512, 516, 522, 525, 529, 531, 533, 536, 537, 542—545, 551, 553.

Письма к Толстому:

Бирюкова П. И. — || 500.

Горбунова-Посадова И. И. — || 501.

Грота Н. Я. — || 533—535, 540, 553.

Моода Э. Ф. — || 533, 541, 544, 552, 553.

Никифорова Л. П. — || 491.

Попова Е. И. — || 495, 500, 501.

Саломона Ш. — || 552.

Стасова В. В. — || 532.

Страхова Н. Н. — || 518, 519.

Толстой С. А. — || 540.

Толстой Т. Л. — || 497.

Черткова В. Г. — || 516, 520, 541, 542, 545.

— «Письма Л. Н. Толстого», изд. «Книга», т. I, М. 1910 — || IX, XVI.

— «Письмо в шведские газеты о присуждении Нобелевской премии» — || 536.

— Полное собрание сочинений, юбилейное издание:

т. 8 — || IX.

т. 25 — || IX.

т. 49 — || 488.

т. 50 — || 489, 511.

т. 51 — || 489, 511.

т. 52 — || 490—492, 497, 498, 511.

т. 53 — || XII, XVIII, XIX, 511.

т. 64 — || 489, 511, 512, 514, 516.

т. 65 — || 517—519.

т. 66 — || 495, 519, 520.

т. 67 — || 497.

т. 70 — || 522, 524, 532, 534, 535, 541—544.

т. 71 — || 545, 551—554.

т. 83 — || 488.

т. 84 — || 491, 494, 495, 512, 519, 535, 537—540.

т. 86 — || 489.

т. 87 — || 489, 491, 492, 516, 520, 522.

т. 88 — || 525, 526, 529—531, 534, 536, 537, 539, 542, 544, 545, 551, 554.

— «Письмо в иностранные газеты о помощи духоборам» — || 553.

— Полное собрание сочинений, т. XVI, изд. И. Д. Сытина, М. 1913 — || 554.

— «Послесловие к «Крейцеровой сонате» — || 559.

— «Предисловие к крестьянским рассказам С. Т. Семенова» — || XVI.

— «Предисловие к очерку Э. Карпентера «Современная наука» — || 549, 550.

— «Религия и нравственность» — || 495.

— Речь в Обществе любителей российской словесности 4 февраля 1859 г. — 427.

— «Рукописное собрание сочинений» — || 560.

— «Смерть Ивана Ильича» — || 504.

— Сочинения, изд. 10-е, часть пятнадцатая, М. 1898 (тип. И. Н. Кушнера) — || 550—552, 554, 571, 576—581.

— Собрание сочинений, изд. 11-е, часть четырнадцатая, М. 1903 (тип. И. Н. Кушнера) — || 554.

— Сочинения графа Л. Н. Толстого, изд. 12-е, часть семнадцатая, М. 1911 (тип. И. Н. Кушнера) — || 554, 571.

— «Так что же нам делать?» («Что делать?») — 470 || IX, 510.

— «Франсуаза» — || 489.

— «Христианство и патриотизм» — || 495.

— «Царство божие внутри вас» — || 489, 491, 492, 518, 519.

— «Что делать?» См. «Так что же нам делать?»

— «Что такое искусство?» изд. «Посредник», М. 1898 — || 554.

— «What is art?», изд. Brothertooth publishing Co — || 554.

Толстой Михаил Львович (1879—1944) — сын Толстого — || 531.

Толстой Сергей Львович (1863—1947) — старший сын Толстого — || 531, 549, 550.

Толстой Сергей Николаевич (1826—1904) — брат Толстого — || 524, 538.

Третьяков Павел Михайлович (1832—1900) — собиратель картин и основатель, вместе с братом Сергеем Михайловичем, картинной галлерей, носящей их имя — || 494.

Троице-Сергиевская лавра, Московский губ. — || 511.

Троянская война — по сказанию, происходившая между греками и троянцами в XII в. до н. э. и окончившаяся разрушением Трои; воспета Гомером в «Илиаде» — 174.

Трубецкой Сергей Николаевич (1862—1905) — философ-идеалист, профессор Московского университета, один из редакторов журнала «Вопросы философии и психологии» — || 540, 541, 553, 570.

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) — 3, 4, 5, 6, 7, 86, 146, 273, 274, 280, 282, || XXIV, 487, 488, 493, 504, 577.

— «Записки охотника» — 86.

— «Перепелка» — 146, || 577.

Турнер. См. Тернер В.

Турция — 287.

Тэн Ипполит (1828—1893) — французский историк, философ-позитивист, историк литературы и искусства; в начале своей литературной деятельности либерал, после революции 1871 г. консерватор — 37, 52, 262, 311, || 497.

— «Philosophie de l'art» («Философия искусства») — 52, || 527.

«Тысяча и одна ночь», собрание восточных сказок — 381, 411, 414, 415.

Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — 336, 364, 366, 483, || XXII, 549.

Уайльд Оскар (1856—1900) — английский писатель, эстетствующий декадент — 172, 363.

Уйтат — 293.

Уитмен Уот (Витман, Walt Whitman, 1819—1892) — американский поэт-демократ — 394.

Урусов Сергей Семенович (1827—1897) — генерал, сослуживец Толстого по Севастопольской кампании, математик и шахматист || 511, 512.

Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве — || 509.

Феллье. См. Фулье.
Фет Афанасий Афанасьевич (Шеншин, 1820—1892) — русский поэт, представитель так называемого «чистого искусства» — || XXII, 549.

Фидиас (Фидий, ок. 500—430 до н. э.) — древнегреческий скульптор — 59, 153, 336, 353, 357.

Финикия — 156.

Фиште Иоганн-Готлиб (1762—1814) — немецкий философ, представитель субъективного идеализма — 37, 45, 46, 57, 307, || XIII.

Фишер Куно (1824—1908) — немецкий историк философии — 313, || 518.

Фишер Теодор (1807—1887) — немецкий философ и эстетик-гегелианец — 48.

Флобер Густав (1821—1880) — французский писатель — 279, || 493, 497.

Фолькельт Иоганнес-Иммануил (1848—1930) — немецкий философ-идеалист и эстетик — 59, || 524.

— «Aesthetische Zeitfragen» («Современные вопросы эстетики») — 59, 337, || 524.

Volnell. См. Фолькельт И. **Франциск** Ассизский (1182—1226) — основатель католического ордена францисканцев, аскет — 72, 73, 122, 397.

Франция — 6, 27, 42, 44, 50, 52, 53, 99, 279, 358, 457.

Фраппа Жюль (Jules Frappaz, р. 1813) — французский художник-жанрист — 349.

Фульье Альфред (Fouillée, 1838—1916) — французский философ-идеалист — 312.

— «L'art et la religion d'après Guayau» («Искусство и религия по Гюю») — 292, 312.

«Nabent sua fata libelli...» («Книги имеют свою судьбу...») См. Теренциан Мавр.

Хаггард (Гагарт) Генри-Райдер (Henry Rider Haggard, 1856—1925) — английский писатель, идеолог британского империализма — 246, 335, 339, 483.

Хельчицкий Петр (1390—1460) — чешский религиозный мыслитель и писатель — 73.

«Художественный журнал» — 209, || IX, 509, 510.

«**Царь Максимилиан**» — пьеса XVIII в. — 353.

Хюдчисон. См. Гётчeson Ф. «Цветник», сборник — || 489.

Целлер Э., «Очерк истории греческой [философии]» — || 540.

Чайковский Петр Ильич (1843—1893) — || XXIV.

«**Черный хлеб** ушко — калачу дедушка». См. Тищенко Ф. Ф.

Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936) — || 490, 494, 496, 498, 513, 516, 518, 520, 521, 523, 525, 533, 535, 541—545, 552, 558—560.

— «Предисловие к статье Л. Н. Толстого об искусстве» — || 520.

Черткова Анна Константиновна (1859—1927) — жена В. Г. Черткова — || XXVII, 523, 555.

Чехов Антон Павлович (1860—1904) — || XXIV, 497, 526, 527.

— Полное собрание сочинений, Гос. изд. художественной литературы, М.—Л., XII, 1933 — || 526.

Чингис-хан (1155—1227) — монгольский завоеватель — 171, 173.

Шасслер Макс (Max Schassler), «Kritische Geschichte der Aesthetik» («Критическая история эстетики») — 37, 39 (цит.), 40 (цит.), 41—47, 75, 76 (цит.), 303, 304, 311, 313, || 518, 524, 527.

Швеция — 457.

Швеченко Т. Г., «Наймичка» — || 547.

Шекспир Вильям (1564—1616) — 59, 124, 125, 166, 320, 336, 345, 353, 357, 367, 374, 378, 382, 394, 399, 400, 446, || 537, 549.

— «Гамлет» — 146.

— «Ромео и Джульетта» — 59, 337.

Шеллинг Фридрих-Вильгельм (1775—1854) — немецкий философ-идеалист — 37, 45, 46, 47, 51, 56, 57, 307, 319, 331, || XIII.

Шенье Андре де (Chénier, 1762—1794) — французский поэт, приветствовавший французскую революцию; но уже в 1790 г. выступал со статьями антиреволюционного характера; в 1794 г. был арестован по подозрению в сношениях с монархистами и гильотирован — 99.

Ш е р б ю л ь е Виктор (1829—1899) — французский романист и критик, представитель буржуазного реализма; академик — 52, 312.

— «Искусство и природа», СПб. 1894, — || 527.

Ш е с т о в Лев (Лев Исаакович Шварцман, р. 1886) — писатель, идеолог декадентства, ницшеовец, белоэмигрант — || XXII.

Ш е ф т с б е р н Антон-Ашли-Купер (1671—1713) — английский философ-идеалист — 43, 314.

Ш и л л е р Иоганн-Фридрих (1759—1805) — 37, 45, 54, 62, 106, 160, 166, 336, 364, 366, 379, 381, 389, 392, 413, 414, || 548, 564.

— «Разбойники» — 160, || 547.

Ш л е г е л ь Фридрих (1772—1829) — немецкий поэт-романтик, критик и философ-мистик — 46.

Ш м и д т Мария Александровна (1844—1911) — || 538, 561, 566, 568.

Ш н а а з е (1798—1875) — немецкий историк искусства — 50.

Ш н а с с е См. Шнаазе.

Ш н е й д е р Саша (1870—1927) — немецкий живописец и гравер, аллегорист — 104, 125.

Ш о п е н Фредерик-Франсуа (1809—1849) — 106, 132, 144, 163, 245, 322, 336, 366, 379, 381, 382, 389, 392, 415, 483.

— Ноктюрн Es-dur — 163.

Ш о п е н г а у э р Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист — 37, 49, 57, 126, 262, 307, 312, 379, 400 || XIII, 515.

Ш т р а у с Рихард (р. 1864) — немецкий композитор — 105, 125, 126, 168, 184, 260, 321, 326, 335, 339, 353, 365, 374, 393, 395, 400, 483.

Ш т у к Франц (1863—1928) — немецкий художник — 104, 125, 168.

Ш у б е р т Франц (1797—1828) — немецкий композитор — 163, || 549.

Ш у м а н Роберт (1810—1856) — немецкий композитор — 165, 322, 366, 381.

Ш ю ц (Schütz) — немецкий эстетик — 41.

Э б е р г а р д Иоганн-Людвиг (1739—1809) — немецкий философ-идеалист и эстетик — 41, 314.

Э в р и п и д (480—405 до н.э.) — греческий трагик — 125, 357, 367, 374, 400.

Э й ф е л е в а башня (Париж) — 461.

Э й х л е р-П и м е н о в а А. А. — артистка театра Корш — 232.

Э н г е л ь г а р д т Борис Михайлович — || XXVII.

Э п и к т е т (р. ок. 50 г. до н. э.) — римский философ — 421.

Э р т е л ь Александр Иванович (1855—1908) — русский писатель-народник — || 494, 527.

Э с х и л (525—466 до н.э.) — греческий трагик — 125, 357, 374, 400.

Э ш е н б у р г Иоганн-Иоахим (1743—1820) — немецкий историк литературы и эстетик, последователь Баумгартена — 41, 314.

Ю л и а н Ф л а в и й Клавдий (331—361) — римский император; стремился поднять и противопоставить христианству культ античной религии — 70, || 573.

Ю н г м а н (ум. 1885) — немецкий эстетик — 50.

Я н ж у л Иван Иванович (1845—1908) — буржуазный экономист, академик — 233.

Я п о н и я — 410.

Я с е н к и, Тульской губ. — || 531.

Я с н а я П о л я н а, Тульской губ. — 270, 463, || 487—489, 491, 500, 501, 504, 509, 527, 538, 559, 561.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие	V
Редакционные пояснения	XXVI

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана. 1893—1894	3
Что такое искусство? 1897—1898	27
Предисловие к английскому изданию трактата «Что такое искусство?» 1898	204

ЧЕРНОВОЕ, НЕОТДЕЛАННОЕ, НЕОКОНЧЕННОЕ

Письмо к Н. А. Александрову. 1882	209
Об искусстве. 1889	213
О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое. 1889.	216
Об искусстве. 1889	226
Наука и искусство. 1889—1891	231
О науке и искусстве. 1891	240
О том, что называют искусством. 1896	243

ВАРИАНТЫ

Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана	273
Что такое искусство?	303
Письмо к Н. А. Александрову	427
Об искусстве	434
О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое	442
Об искусстве	452
Наука и искусство	455
О науке и искусстве	479
О том, что называют искусством	483

КОММЕНТАРИИ

Н. В. Горбачев	
История писания и печатания «Предисловия к сочинениям Гюи де Мопассана»	487

Описание рукописей и корректур	504
В. С. Мишин	
История писания и печатания статей об искусстве и трактата «Что такое искусство?»	509
Описание рукописей и корректур	555
Текстологические комментарии к трактату	571
Указатель собственных имен	583

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Фототипия фотографического портрета Л. Н. Толстого 1897 года —
между IV и V стр.

Настоящее юбилейное издание первого полного собрания сочинений Л. Н. Толстого печатается на основании постановлений Совета Народных Комиссаров СССР от 24 июля 1925 г., 8 августа 1934 г. и 17 августа 1939 г.

Редактор Н. С. Родионов
Технический редактор Л. М. Сутина
Корректор А. Н. Кашин

Подписано к печати 12/I-51 г. А-00204.
Тираж 10 000. Бумага $60 \times 92^{1/16} = 38$
бум. листа, 76 печ. листа + 1 вклей-
ка, 43,23 уч.-изд. листа. Заказ 447.
Цена 18 р.

2-я типография «Печатный Двор»
им. А. М. Горького Главполиграф-
издата при Совете Министров СССР.
Ленинград, Гатчинская, 26.