

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://tolstoyleo.ru/> приятного чтения!

Собрание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой

[Речь в обществе любителей российской словесности]
Милостивые государи. Избрание меня в члены общества польстило моему самолюбию и искренно обрадовало меня. Лестное избрание это я отношу не столько к моим слабым попыткам в литературе, сколько к выразившемуся этим избранием сочувствию к той области литературы, в которой были сделаны эти попытки. В последние два года политическая и, в особенности, изобличительная литература, заимствовав в своих целях средства искусства и найдя замечательно умных, честных и талантливых представителей, горячо и решительно отвечавших на каждый вопрос минуты, на каждую временную рану общества, казалась, поглотила все внимание публики и лишила художественную литературу всего ее значения. Большинство публики начало думать, что задача всей литературы состоит только в обличении зла, в обсуждении и в исправлении его, одним словом, в развитии гражданского чувства в обществе. В последние два года мне случалось читать и слышать суждения о том, что времена побасенок и стишков прошли безвозвратно, что приходит время, когда Пушкин забудется и не будет более перечитываться, что чистое искусство невозможно, что литература есть только орудие гражданского развития общества и т. п. Правда, слышались в это время заглушённые политическим шумом голоса Фета, Тургенева, Островского, слышались возобновленные в критике, чуждые нам толки об искусстве для искусства, но общество знало, что оно делало, продолжало сочувствовать одной политической литературе и считать ее одну – литературой. Увлечение это было благородно, необходимо и даже временно справедливо. Для того, чтобы иметь силы сделать те огромные шаги вперед, которые сделало наше общество в последнее время, оно должно было быть односторонним, оно должно было увлечься дальше цели, чтобы достигнуть ее, должно было одну эту цель видеть перед собой. И действительно, можно ли было думать о поэзии в то время, когда перед глазами в первый раз раскрывалась картина окружающего нас зла и представлялась возможность избавиться его. Как думать о прекрасном, когда становилось больно! Не нам, пользующимся плодами этого увлечения, укорять за него. Распространенные в обществе бессознательные потребности уважения к литературе, возникшее общественное мнение, скажу даже, самоуправление, которое заменила нам наша политическая литература, вот плоды этого благородного увлечения. Но как ни благородно и ни благотворно было это одностороннее увлечение, оно не могло продолжаться, как и всякое увлечение. Литература народа есть полное, всестороннее сознание его, в котором одинаково должны отразиться как народная любовь к добру и правде, так и народное созерцание красоты в известную эпоху развития. Теперь, когда прошло первое раздражение вновь открывшейся деятельности, прошло и торжество успеха, когда долго сдержанный прорвавшийся политический поток, угрожавший поглотить всю литературу, улегся и утих в своем русле, общество поняло односторонность своего увлечения. Послышались толки о том, что темные картины зла надоели, что бесполезно описывать то, что мы все знаем, и т. п. И общество было право. Это наивно выраженное неудовольствие значило то, что общество поняло теперь, не из одних критических статей, но опытом дознало, прожило ту кажущуюся простой истину, что как ни велико значение политической литературы, отражающей в себе временные интересы общества, как ни необходима она для народного развития, есть другая литература, отражающая в себе вечные, общечеловеческие интересы, самые дорогие, задушевные сознания народа, литература, доступная человеку всякого народа и всякого времени, и литература, без которой не развивался ни один народ, имеющий силу и сочность.

Это в последнее время явившееся убеждение вдвойне радостно для меня. Оно радостно для меня лично, как для одностороннего любителя изящной словесности, которым я чистосердечно признаю себя, и радостно вообще, как новое доказательство силы и возмужалости нашего общества и литературы. Проникшее в общество сознание о необходимости и значении двух отдельных родов литературы служит лучшим доказательством того, что словесность наша вообще не есть, как еще думают многие, перенесенная с чужой почвы детская забава, но что она стоит на своих прочных основах, отвечает на разносторонние потребности своего общества, сказала и еще имеет сказать многое и есть серьезное сознание серьезного народа.

В наше время возмужалости нашей литературы больше чем когда-нибудь можно гордиться званием Русского писателя, радоваться возобновлению Общества любителей Русской словесности и искренно благодарить за честь избрания в члены этого

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
почтенного общества.

Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?

В 5-й книжке «Ясной Поляны», в отделе детских сочинений, напечатана по ошибке редакции «История о том, как мальчика напугали в Туле». Историйка эта сочинена не мальчиком, но составлена учителем из виденного им и рассказанного мальчиком сна. Некоторые из читателей, следящие за книжками «Ясной Поляны», выразили сомнение в том, что действительно ли повесть эта принадлежит ученику. Я спешу извиниться перед читателями в этой неосмотрительности и при этом случае заметить, как невозможны подделки в этом роде. Повесть эта узнана не потому, что она лучше, а потому, что она хуже, несравненно хуже всех детских сочинений. Все остальные повести принадлежат самим детям. Две из них: «Ложкой кормит, а стеблем глаз колет» и «Солдаткино житье», печатаемое в этой книжке, составились следующим образом.

Главное искусство учителя при изучении языка и главное упражнение с этой целью в руководстве детей к сочинениям состоит в задавании тем, и не столько в задавании, сколько в предоставлении большего выбора, в указании размера сочинения, в показании первоначальных приемов. Многие умные и талантливые ученики писали пустяки, писали: «пожар загорелся, стали таскать, а я вышел на улицу», – и ничего не выходило, несмотря на то, что сюжет сочинения был богатый и что описываемое оставило глубокое впечатление на ребенке. Они не понимали главного: зачем писать и что хорошего в том, чтоб написать? Не понимали искусства – красоты выражения жизни в слове и увлекательности этого искусства. Я, как уже писал во 2-м номере*, пробовал много различных приемов задавания сочинений. Я задавал, смотря по наклонностям, точные, художественные, трогательные, смешные, эпические темы сочинений, – дело не шло. Вот как я нечаянно попал на настоящий прием.

Давно уже чтение сборника пословиц Снегирева* составляет для меня одно из любимых – не занятий, но наслаждений. На каждую пословицу мне представляются лица из народа и их столкновения в смысле пословицы. В числе неосуществимых мечтаний мне всегда представлялся ряд не то повестей, не то картин, написанных на пословицы. Один раз, прошлого зимой, я зачитался после обеда книгой Снегирева и с книгой же пришел в школу. Был класс русского языка.

– Ну-ка, напишите кто на пословицу, – сказал я.

Лучшие ученики – Федька, Семка и другие наострили уши.

– Кто на пословицу, что такое? скажите нам? – посыпались вопросы.

Открылась пословица: ложкой кормит, стеблем глаз колет.

– Вот, вообрази себе, – сказал я, – что мужик взял к себе какого-нибудь нищего, а потом, за свое добро, его попрекать стал, – и выйдет к тому, что «ложкой кормит, стеблем глаз колет».

– Да ее как напишешь? – сказал Федька, и все другие, наострившие было уши, вдруг отшатнулись, убедившись, что это дело не по их силам, и принялись за свои, прежде начатые, работы.

– Ты сам напиши, – сказал мне кто-то.

Все были заняты делом; я взял перо и чернильницу и стал писать.

– Ну, – сказал я, – кто лучше напишет, – и я с вами. Я начал повесть, напечатанную в 4-й книжке «Ясной Поляны», и написал первую страницу. Всякий непредубежденный человек, имеющий чувство художественности и народности, прочтя эту первую, писанную мною, и следующие страницы повести, писанные самими учениками, отличит эту страницу от других, как муху в молоке: так она фальшива, искусственна и написана таким плохим языком. Надо заметить еще, что в первоначальном виде она была еще уродливее и много исправлена благодаря указанию учеников.

Федька из-за свей тетрадки все поглядывал на меня и, встретившись со мной глазами, улыбаясь, подмигивал и говорил: «Пиши, пиши, я те задам». Его, видимо,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой `tolstoy1e` занимало, как большой тоже сочиняет. Кончив свое сочинение хуже и скорее обыкновенного, он влез на спинку моего кресла и стал читать из-за плеча. Я не мог уже продолжать; другие подошли к нам, и я прочел им вслух написанное. Им не понравилось, никто не похвалил. Мне было совестно, и, чтоб успокоить свое литературное самолюбие, я стал рассказывать им свой план последующего. По мере того как я рассказывал, я увлекался, поправлялся, и они стали подсказывать мне: кто говорил, что старик этот будет колдун; кто говорил: нет, не надо, – он будет просто солдат; нет, лучше пускай он их обокрадет; нет, это будет не к пословице и т. п., говорили они.

Все были чрезвычайно заинтересованы. Для них, видимо, было ново и увлекательно присутствовать при процессе сочинительства и участвовать в нем. Суждения их были большею частью одинаковы и верны как в самой постройке повести, так и в самых подробностях и в характеристиках лиц. Все почти принимали участие в сочинительстве; но, с самого начала, в особенности резко выделились положительный Семка резкой художественностью описания и Федька – верностью поэтических представлений и в особенности пылкостью и поспешностью воображения. Требования их были до такой степени неслучайны и определены, что не раз я начинал с ними спорить и должен был уступать. У меня крепко сидели в голове требования правильности постройки и верности отношения мысли пословицы к повести; у них, напротив, были только требования художественной правды. Я хотел, например, чтобы мужик, взявший в дом старика, сам бы раскаялся в своем добром деле, – они считали это невозможным и создали сварливую бабу. Я говорил: мужику стало сначала жалко старика, а потом хлеба жалко стало. Федька отвечал, что это будет нескладно: «он с первого начала бабы не послушался и после уже не покорится». – Да какой он, по-твоему, человек? – спросил я. «Он как дядя Тимофей, – сказал Федька, улыбаясь, – так, борода реденькая, в церковь ходит, и пчелы у него есть». – Добрый, но упрямый? – сказал я. «Да, – сказал Федька, – уж он не станет бабы слушать». С того места, как старика внесли в избу, началась одушевленная работа. Тут, очевидно, они в первый раз почувствовали прелесть запечатления словом художественной подробности. В этом отношении в особенности отличался Семка: подробности самые верные сыпались одна за другою. Единственный упрек, который можно было ему сделать, был тот, что подробности эти обрисовывали только минуту настоящего, без связи к общему чувству повести. Я не успевал записывать и только просил их подождать и не забывать сказанного. Семка, казалось, видел и описывал находящееся перед его глазами: закорюченные, замерзлые лапти и грязь, которая стекла с них, когда они растаяли, и сухари, в которые они превратились, когда баба бросила их в печку; Федька, напротив, видел только те подробности, которые вызывали в нем то чувство, с которым он смотрел на известное лицо. Федька видел снег, засыпавшийся старику за онучи, чувство сожаления, с которым мужик сказал: «Господи, как он шел!» (Федька даже в лицах представил, как это сказал мужик, размахнувши руками и покачавши головою.) Он видел из лоскутьев собранную шинелишку и прорванную рубашку, из-под которой виднелось худое, смоченное растаявшим снегом, тело старика; он придумал бабу, которая ворчливо, по приказанию мужа, сняла с него лапти, и жалобный стон старика, сквозь зубы говорящего: тише, матушка, у меня тут раны. Семке нужны были преимущественно объективные образы: лапти, шинелишка, старик, баба, почти без связи между собою; Федьке нужно было вызвать чувство жалости, которым он сам был проникнут.

Он забегал вперед, говорил о том, как будут кормить старика, как он упадет ночью, как потом будет в поле учить грамоте мальчика, так что я должен был просить его не торопиться и не забывать того, что он сказал. Глаза у него блестели почти слезами; черные, худенькие ручонки судорожно корчились; он сердился на меня и беспрестанно понукал: написал, написал? – все спрашивал он меня. Он деспотически-сердито обращался со всеми другими, ему хотелось говорить только одному, – и не говорить, как рассказывают, а говорить, как пишут, то есть художественно запечатлеть словом образы чувства; он не позволял, например, переставлять слов, скажет: «У меня на ногах раны», то уж не позволяет сказать: «У меня раны на ногах». Размягченная и раздраженная его, в это время, душа чувством жалости, то есть любви, облекала всякий образ в художественную форму и отрицала все, что не соответствовало идее вечной красоты и гармонии. Как только Семка увлекался высказыванием непропорциональных подробностей о ягнятах в коннике и т. п., Федька сердился и говорил: «Ну тебя, уж наладил!» Стоило мне только намекнуть о том, например, что делал мужик, как жена убежала к куму, и в воображении Федьки тотчас же возникла картина с ягнятами, бьякающими в коннике, со вздохами старика и бредом мальчика Сережки; стоило мне только намекнуть на картину искусственную и ложную, как он тотчас же сердито говорил, что этого не

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
надо. Я предложил, например, описать наружность мужика, – он не согласился; но на предложение описать то, что думал мужик, когда жена бегала к куму, ему тотчас же представился оборот мысли: «Эх, напалась бы ты на Савоську-покойника, тот бы те космы-то повывергал!» И он сказал это таким усталым и спокойно привычно-серьезным и вместе добродушным тоном, облокотив голову на руку, что ребята покатались со смеху. Главное свойство во всяком искусстве – чувство меры – было развито в нем необычайно. Его коробило от всякой лишней черты, подсказываемой кем-нибудь из мальчиков. Он так деспотически и с правом на этот деспотизм, распоряжался постройкою повести, что скоро мальчики ушли домой и остался только он с Семкою, который не уступал ему, хотя и работал в другом роде.

Мы работали с семи до одиннадцати часов; они не чувствовали ни голода, ни усталости, и еще рассердились на меня, когда я перестал писать; взялись сами писать попеременно, но скоро бросили; дело не пошло. Тут только Федька спросил у меня, как меня звать? Мы засмеялись, что он не знает. «Я знаю, – сказал он, – как вас звать, да двор-то ваш как зовут? Вот у нас Фоканычевы, Зябревы, Ермилины». Я сказал ему. «А печатывать будем?» – спросил он. – да! – «Так и напечатывать надо: сочинение Макарова, Морозова и Толстова». Он долго был в волнении и не мог заснуть, и я не могу передать того чувства волнения, радости, страха и почти раскаяния, которые я испытывал в продолжение этого вечера. Я чувствовал, что с этого дня для него раскрылся новый мир наслаждений и страданий, – мир искусства; мне казалось, что я подсмотрел то, что никто никогда не имеет права видеть, – зарождение таинственного цветка поэзии. Мне и страшно и радостно было, как искателю клада, который бы увидал цвет папортника: радостно мне было потому, что вдруг, совершенно неожиданно, открылся мне тот философский камень, которого я тщетно искал два года, – искусство учить выражению мыслей; страшно потому, что это искусство вызывало новые требования, целый мир желаний, несоответственный среде, в которой жили ученики, как мне казалось в первую минуту. Ошибиться нельзя было. Это была не случайность, но сознательное творчество. Я прошу читателя прочесть первую главу повести и заметить то богатство рассыпанных в ней черт истинного творческого таланта; например, черта, что баба со злобой жалуется куму на мужа, и, несмотря на то, эта баба, к которой автор имеет явное несочувствие, плачет, когда кум напоминает ей о разорении дома. Для сочинителя, пишущего одним умом и воспоминанием, сварливая баба представляет только противоположность мужика: она, из одного желания досадить мужу, должна бы была приглашать кума; но у Федьки художественное чувство захватывает и бабу, – и она тоже плачет, боится и страдает, она, в его глазах, не виновата. Вслед за тем побочная черта, что кум надел бабью шубенку, я помню, до такой степени поразила меня, что я спросил: почему же именно бабью шубенку? Никто из нас не наводил Федьку на мысль о том, чтобы сказать, что кум надел на себя шубу. Он сказал: «так, похоже». Когда я спросил: можно ли было сказать, что он надел мужскую шубу? – он сказал: «нет, лучше бабью». И в самом деле, черта эта необыкновенна. Сразу не догадаешься, почему именно бабью шубенку, – а вместе с тем чувствуешь, что это превосходно и что иначе быть не может. Каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гете или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений. Кум, в бабьей шубенке, невольно представляется вам тщедушным, узкогрудым мужиком, каков он, очевидно, и должен быть. Бабья шубенка, валявшаяся на лавке и первая попавшаяся ему под руку, представляет вам еще и весь зимний и вечерний быт мужика. Вам невольно представляются, по случаю шубенки, и позднее время, во время которого мужик сидит при лучине, раздевшись, и бабы, которые входили и выходили за водой и убирать скотину, и вся эта внешняя безурядица крестьянского житья, где ни один человек не имеет ясно определенной одежды и ни одна вещь своего определенного места. Одним этим словом: «надел бабью шубенку» отпечатан весь характер среды, в которой происходит действие, и слово это сказано не случайно, а сознательно. Помню я еще живо, как возникли в его воображении слова, сказанные мужиком при том, как он нашел бумагу и не мог прочесть ее: «Вот знал бы мой Сережа грамоте, он бы живо подскочил, вырвал бы из моих рук бумагу, все бы прочел и рассказал бы мне, кто такой этот старик есть». Так и видится это отношение рабочего человека к книге, которую он держит в своих загорелых руках; весь этот добрый человек с патриархальными, набожными наклонностями так и восстает перед вами. Вы чувствуете, что автор глубоко полюбил и потому понял всего его для того, чтобы вложить ему вслед за этим отступление о том, что нынче какие времена пришли – того и гляди, ни за что душу загубят. Мысль сна подана была мною, но сделать козла с ранами на ногах была Федькина мысль, и он в особенности обрадовался ей. А размышление мужика в то время, как у него засвербела спина, а картина тишины ночи, – всё это до такой

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle степени не случайно, во всех этих чертах чувствуется такая сознательная сила художника!.. Помню я еще, что во время засыпания мужа я предложил заставить думать его о будущности сына и о будущих отношениях сына с стариком, что старик выучит Сережку грамоте и т. д. Федька поморщился, сказал: «да, да, хорошо», – но видно было, что предложение это ему не нравилось, и он два раза забывал его. Чувство меры было в нем так сильно, как ни у одного из известных мне писателей, – то самое чувство меры, которое огромным трудом и изучением приобретают редкие художники, – во всей его первобытной силе жило в его неиспорченной детской душе.

Я оставил урок, потому что был слишком взволнован.

«Что с вами, отчего вы так бледны, вы, верно, нездоровы?» – спросил меня мой товарищ. Действительно, я два-три раза в жизни испытывал столь сильное впечатление, как в этот вечер, и долго не мог дать себе отчета в том, что я испытывал. Мне смутно казалось, что я преступно подсмотрел в стеклянный улей работу пчел, закрытую для взора смертного; мне казалось, что я развратил чистую, первобытную душу крестьянского ребенка. Я смутно чувствовал в себе раскаяние в каком-то святотатстве. Мне вспоминались дети, которых праздные и развратные старики заставляют ломаться и представлять сладострастные картины для разжигания своего усталого, истасканного воображения, и вместе с тем мне было радостно, как радостно должно быть человеку, увидавшему то, чего никто не видал прежде его.

Я долго не мог дать себе отчета в том впечатлении, которое я испытал, хотя и чувствовал, что это впечатление было из тех, которые в зрелых годах воспитывают, возводят на новую ступень жизни и заставляют отрекаться от старого и вполне предаваться новому. На другой день я еще не верил тому, что испытал вчера. Мне казалось столь странным, что крестьянский, полуграмотный мальчик вдруг проявляет такую сознательную силу художника, какой, на всей своей необъятной высоте развития, не может достичь Гете. Мне казалось столь странным и оскорбительным, что я, автор «Детства», заслуживший некоторый успех и признание художественного таланта от русской образованной публики, что я, в деле художества, не только не могу указать или помочь одиннадцатилетнему Семке и Федьке, а что едва-едва, – и то только в счастливую минуту раздражения, – в состоянии следить за ними и понимать их. Мне это казалось так странным, что я не верил тому, что было вчера.

На другой день вечером мы принялись за продолжение повести. Когда я спросил у Федьки, обдумал ли он продолжение и как? – он, не отвечая, замахал руками и сказал только: «уж знаю, знаю! Кто писать будет?» Мы стали продолжать, и опять со стороны ребят то же чувство художественной правды, меры и увлечения.

В половине урока я был принужден оставить их. Они продолжали без меня и написали две страницы так же хорошо, прочувствованно и верно, как и первые. Страницы эти были только несколько беднее подробностями, и подробности эти были иногда не совсем ловко расположены, были раза два и повторения. Все это, очевидно, происходило оттого, что механизм писанья затруднял их. На третий день было то же самое. Во время этих уроков часто приставали другие мальчики и, зная тон и содержание повести, часто подсказывали и прибавляли свои верные черты. Семка отставал и приставал. Один Федька от начала до конца вел повесть и цензировал все предлагаемые изменения. Не могло уж быть сомнения и мысли, что успех этот есть дело случая: нам, очевидно, удалось попасть на тот прием, который был естественнее и возбуждательнее всех прежних. Но все это было слишком необыкновенно, и я не верил тому, что совершалось перед глазами. Как будто надобно было еще особенному случаю уничтожить все мои сомнения. Я должен был уехать на несколько дней, и повесть оставалась недописанной. Рукопись, три большие листа, кругом исписанные, оставалась в комнате учителя, которому я показывал ее. Еще перед моим отъездом, во время моего сочинительства, прибывший новый ученик показал нашим ребятам искусство делать хлопушки из бумаги, и на всю школу, как это обыкновенно бывает, нашел период хлопушек, заменивший период снежков, заменивший, в свою очередь, период вырезывания палочек. Период хлопушек продолжался во время моего отсутствия. Семка и Федька, состоящие в числе певчих, приходили в комнату учителя спеваться и проводили здесь целые вечера, а иногда и ночи. Между и во время пения, разумеется, хлопушки делали свое дело, и всевозможные бумаги, попадавшие в руки, превращались в хлопушки. Учитель ушел ужинать, забывши сказать, что бумаги на столе нужные, и рукопись сочинения Макарова, Морозова и Толстова превратилась в хлопушки. На другой день, перед уроком, хлопанье до такой степени надоело самим ученикам, что последовало всеобщее гонение на хлопушки от них же самих: с криком и визгом хлопушки все были отобраны и с торжеством всунуты в топившуюся печку. Период хлопушек

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
кончился, но с ним погибла и наша рукопись. Никогда никакая потеря не была для меня так тяжела, как потеря этих трех исписанных листов; я был в отчаянии. Махнув на все рукою, я хотел начинать новую повесть, но не мог забыть потери и невольно всякую минуту пилил упреками и учителя и делателей хлопушек. (Не могу не заметить при этом случае, что только вследствие внешнего беспорядка и полной свободы учеников, над которою так мило подтрунивают гг. Марков в «Русском вестнике»* и Глебов в журнале «Воспитание»* № 4, я без малейшего труда, угроз или хитростей узнал все подробности сложной истории превращения рукописи в хлопушки и сожжения их.) Семка и Федька видели, что я огорчен, видимо не понимали чем, хотя и соболезновали. Федька робко предложил мне, наконец, что они вновь напишут такую же. – «Одни? – сказал я. – Я уж помогать не стану». – «Мы с Семкой ночевать останемся», – сказал Федька. И действительно, после урока они пришли в 9-м часу в дом, заперлись на ключ в кабинете, что мне доставляло немало удовольствия, посмеялись, затихли и до 12-го часа, подходя к двери, я слышал только, как они тихим голосом переговаривались между собою и скрипели пером. Один раз только они заспорили о том, что было прежде, и пришли ко мне судиться: прежде ли он искал сумочку, чем баба пошла к куму, – или после. Я сказал им, что это все равно. В 12-м часу я к ним постучался и вошел. Федька, в новой белой шубке с черною опушкой, сидел глубоко в кресле, перекинув ногу на ногу и облокотившись своею волосатой головой на руку и играя ножницами в другой руке. Большие черные глаза его, блестя неестественным, но серьезным, взрослым блеском, всматривались куда-то в даль; неправильные губы, сложенные так, как будто он собирался свистать, видимо, сдерживали слово, которое он, отчеканенное в воображении, хотел высказать. Семка, стоя перед большим письменным столом, с большой белой заплаткой овчины на спине (в деревне только что были портные), с распушенным кушаком, с лохмаченной головой, писал кривые линейки, беспрепятственно тыкая пером в чернильницу. Я взбудоражил волоса Семке, и толстое скуластое лицо его с спутанными волосами, когда он недоумевающими и заспанными глазами с испуга оглянулся на меня, было так смешно, что я захохотал, но дети не рассмеялись. Федька, не изменяя выражения лица, тронул за рукав Семку, чтоб он продолжал писать: «Погоди, – сказал он мне, – сейчас» (Федька говорит мне «ты» тогда, когда бывает увлечен и взволнован), и он продиктовал еще что-то. Я отнял у них тетрадь и через пять минут, когда они, усевшись около шкапчика, оплетали картофель с квасом и, глядя на чудные для них серебряные ложки, заливались, сами не зная чему, звонким детским смехом, старушка, слушая их сверху, не зная чему, тоже смеялась. «Ты что завалился? – говорил Семка, – сиди прямо, а то набок наешься». И, снимая шубы и укладываясь под письменным столом спать, они не переставали заливаться детским, мужицким, здоровым, прелестным хохотом. Я прочел то, что они написали. Это был новый вариант того же. Некоторые вещи были пропущены, некоторые новые, художественные красоты прибавлены. И опять то же чувство красоты, правды и меры. Впоследствии найден был один лист из потерянной рукописи. В напечатанной повести я, вспоминая по найденному листу, соединил оба варианта. Писание этой повести происходило раннею весной, перед окончанием нашего учебного года. Я, по некоторым обстоятельствам, не мог успеть делать новых опытов. На пословицы написана была двумя самыми посредственными по способностям и самыми испорченными (потому что дворовые) мальчиками только одна повесть: «Кто празднику рад, тот до свету пьян»*, напечатанная в 3-м номере. Те же явления повторялись и с этими мальчиками, и с этою повестью, как и с Семкой и Федькой и первою повестью, только с различием степени таланта и степени увлечения и содействия с моей стороны.

Летом у нас не учатся, не учились и не будут учиться. Причине, почему учение летом невозможно в нашей школе, мы посвятим отдельную статью.

Одну часть лета Федька и другие мальчики жили со мною. Накупавшись, наигравшись, они вздумали позаняться. Я предложил им писать сочинение и рассказал несколько тем. Я рассказал весьма занимательную историю воровства денег, историю одного убийства, историю чудесного обращения молокана в православие и еще, в форме автобиографии, предложил написать историю мальчика, у которого бедного и распутного отца отдали в солдаты и к которому отец возвращается из солдатства исправленным и хорошим человеком. Я сказал: «Я бы написал так. Помню я, когда я был маленьким, что у меня были мать, отец и еще какие-нибудь родные, и какие они были. Потом написал бы, как помню, что отец мой гулял, мать все плакала, и он ее бил; потом, как отдали его в солдаты, как она выла, как мы еще хуже жить стали, как отец пришел назад, и я будто бы его не узнал, а он спрашивает, жива ли там матрена, – это про свою жену, – и как потом обрадовались и хорошо стали жить». Вот все, что я сказал сначала. Федьке чрезвычайно понравилась эта тема. Он сейчас же схватил перо, бумагу и стал писать. Во время писания я навел его

только на мысль о сестре и на мысль о смерти матери. Остальное все он писал сам и даже не показывал мне, кроме первой главы, до тех пор, пока все было кончено. Когда он показал мне 1-ю главу и я начал ее читать, я чувствовал, что он находится в сильном волнении и, сдерживая дыхание, смотрит то на рукопись, следя за моим чтением, то на мое лицо, желая угадать на нем выражение одобрения или неодобрения. Когда я ему сказал, что это очень хорошо, – он весь вспыхнул, но ничего не сказал мне и раздраженно тихим шагом дошел с тетрадь до столика, уложил ее и медленно вышел на двор. На дворе он был бешено резв с ребятами в этот день и, когда глаза наши встречались, смотрел на меня такими благодарными, ласковыми глазами. Через день он уже забыл о том, что написал. Я только придумал заглавие, разделил на главы и кое-где поправил ошибки, сделанные им только по неосмотрительности. Эта повесть в своем первоначальном виде печатается в книжке под заглавием «Солдаткино житье».

Я не говорю о первой главе, хотя и в ней есть свои неподражаемые красоты, и хотя беспечный Гордей в ней представляется чрезвычайно верно и живо, – Гордей, который как будто стыдится признаться в своем раскаянии и считает приличным только попросить сходку о сыне, – несмотря на это, глава эта несравненно слабее всех последующих. И виноват в этом один я, который не мог удержаться при писании этой главы, не мог удержаться, чтобы не подсказывать ему и не рассказывать, как бы написал я. Ежели есть некоторая пошлость приема при вступлении, в описании лиц и жилища, то виноват в этом единственно я. Ежели бы я его оставил одного, то, я уверен, он описал бы то же самое во время действия незаметно, художественнее, без принятой у нас и ставшей невозможной манеры описаний, логично расположенных: сначала описания действующих лиц, даже их биографии, потом описание местности и среды, и потом уже начинается действие. И странное дело, – все эти описания, иногда на десятках страниц, меньше знакомят читателя с лицами, чем небрежно брошенная художественная черта во время уже начатого действия между вовсе неописанными лицами. Так в этой первой главе одно слово Гордея: «мне того и нужно», когда он, махнув рукой, примиряется с своею долей быть солдатом и только просит сходку не оставить его сына, – это слово более знакомит читателя с лицом, чем несколько раз повторенное и навязанное мною описание его одежды, фигуры, и привычки ходить в кабак. Точно то же впечатление производит и слово старухи, всегда бранившей сына, когда она во время горя говорит с завистью невестке: «Будет тебе, Матрена! Что же делать, – видно, так богу угодно! Ведь ты еще молода, может, бог тебе приведет и увидать. А мои какие лета... я все больна... того и гляди – умру».

Во второй главе еще заметно мое влияние пошлости и испорченности, но опять глубоко художественные черты в описании картин и смерти мальчика выкупают все дело. Я подсказал, что у мальчика были тоненькие ножки, я подсказал сентиментальную подробность о дяде Нефедее, который делает гробок; но жалобы матери, выраженные одним словом: «Господи, когда эта кабала умрет!» – представляют читателю всю сущность положения; и вслед за тем эта ночь, во время которой старший братишка разбужен слезами матери, и ответ ее на вопрос бабушки: что с нею? – простым словом: «у меня сын помер», – и эта бабушка, встающая и зажигающая огонь и обмывающая маленькое тело, – все это его собственное, все это так сжато, так просто и так сильно – ни одного слова нельзя выкинуть, ни одного изменить или прибавить. Всего пять строк, и в этих-то пяти строках нарисована для читателя вся картина этой грустной ночи, и картина, отражавшаяся в воображении 6–7-летнего мальчика. «В полночь мать что-то заплакала. Встала бабушка и говорит: что ты, Христос с тобою? Мать говорит: у меня сын помер. Бабушка зажгла огонь, обмыла мальчика, надела рубашку, подпоясала и положила под святые. Когда рассвело...» Вам видится и самый мальчик, разбуженный знакомым плачем матери, спросонков из-под кафтана, где-нибудь на полотах, испуганными блестящими глазами следящий за тем, что делается в избе; вам видится и эта изнуренная страдальца-солдатка, за день пред этим говорившая: «скоро ли эта кабала умрет», раскаивающаяся и убитая мыслью о смерти этой кабалы до такой степени, что она только говорит: «у меня сын помер», не знает, что ей делать, и зовет на помощь старуху; вам видится и эта усталая от страдания жизни старуха, сгорбленная, худая и с костлявыми членами, которая привычными рабочими руками неторопливо, спокойно берется за дело: зажигает лучину, приносит воды и обмывает мальчика, кладет все в свое место и обмытого, подпоясанного мальчика под святые. И видятся вам эти святые, вся эта ночь без сна до рассвета, как будто вы сами ее пережили, как пережил ее мальчик, глядевший из-под кафтана; со всеми подробностями возникает эта ночь и остается в вашем воображении.

В 3-й главе уже меньше моего влияния. Вся личность няньки принадлежит ему. Еще в

1-й главе он одною чертой охарактеризовал отношения няньки к семейству: «она работала в свою долю на наряды, замуж собиралась». И одна эта черта рисует уже всю девуку, не могущую принимать и действительно не принимающую участия в радостях и горестях семейства. У ней свой законный интерес, своя единственная цель, поставленная ей провидением, – будущее замужество, своя будущая семья. Наш брат сочинитель, в особенности такой, который желает поучать народ, представляя ему примеры нравственности, достойные подражания, непременно отнесся бы к няньке с вопросом о ее участии в общей нужде и горе семейства. Он сделал бы ее или постыдным примером равнодушия, или образцом любви и самопожертвования, и была бы мысль, а не было бы живого лица – няньки. Только человек, глубоко изучивший и узнавший жизнь, мог бы понять, что для няньки вопрос о горе семейства и солдатстве отца есть законно второстепенный вопрос: у нее есть замужество. И это самое в простоте своей души видит художник, хотя и ребенок. Ежели бы мы описали няньку самой трогательной, самоотверженной девицей, мы бы ее вовсе не могли себе представить и не любили бы, как теперь ее любим. Теперь же мне так мила и жива эта толстощекая, румяная девочка, бегающая вечерком на хороводы в купленных на заработанные деньги котах и кумачном платке, любящая свою семью, хотя и тяготящаяся той бедностью и мрачностью, которая составляет такую противоположность ее душевному настроению. Я чувствую, что она добрая девочка, уже потому, что мать никогда на нее не жаловалась и не имела от нее горя. Я, напротив, чувствую, что она одна с своими заботами о нарядах, отрывками напеваемых песен и рассказами о деревенских сплетнях, принесенными с летней работы или с зимней улицы, в грустное время одиночества солдатки служила представительницей веселья, молодости и надежды. Недаром он говорит, что только и было радости, как няньку замуж отдавали; недаром с такой любовью и подробностью описывает веселье свадьбы; недаром после свадьбы заставляя мать сказать: «теперь мы разорились до конца». Видно, что, отдав няньку, они потеряли ту радость и веселье, которые она вносила в их дом. Все это описание свадьбы необыкновенно хорошо. Тут есть подробности, перед которыми невольно приходишь в недоумение и, вспоминая, что это писал 11-летний мальчик, спрашиваешь себя – неужели это не нечаянно? Так и видишь из-за этого сжатого и сильного описания 7-летнего мальчика, не выше стола, с умными и внимательными глазками, на которого никто не обращает внимания, но который все помнит и замечает. Когда ему захотелось хлебца, например, он не сказал, что попросил у матери, а сказал, что нагнул мать. И это сказано не нечаянно, а сказано потому, что помнится ему отношение в то время роста его к матери и помнятся его, робкие при других и близкие один на один, отношения к матери. Другое из множества наблюдений, которые он мог сделать во время обряда свадьбы, он запомнил и записал именно то, которое для него и для каждого из нас рисует весь характер этих обрядов. Когда сказали, что горько, нянька взяла Кондрашку за уши и стали целоваться. Потом смерть бабушки, воспоминание ее о сыне перед смертью и особенный характер горести матери – все это так твердо и сжато, и все это его собственное.

О возвращении отца я более всего ему говорил, когда задавал тему повести. Мне нравилась эта сцена, и я сентиментально-пошло рассказал, но именно сцена эта ему тоже очень понравилась, и он просил меня: «ничего не говорите, я сам знаю, знаю», – говорил он мне и начал писать, и с этого же места дописал всю повесть в один присест. Мне очень интересно будет знать мнение других ценителей, но я считаю долгом откровенно высказать свое мнение. Ничего подобного этим страницам я не встречал в русской литературе. Во всей этой встрече нет ни одного намека на то, что это было трогательно, рассказано только, как было дело; но рассказано, изо всего, что было, именно только то, что необходимо для того, чтобы читатель понял положение всех лиц. Солдат в своем доме сказал только три слова. Сначала он еще крепился и сказал: «Здравствуйте». Когда он начал забывать взятую на себя роль, он сказал: «Чтой-то у вас семьи только?» И все было высказано словами: «Где ж моя матушка?» Какие все простые и естественные слова, и никто из лиц не забыт! Мальчик был рад и поплакал даже; но он ребенок, и потому он тут же, несмотря на то, что отец плакал, все рассматривал у него сумочку и в карманах. Не забыта и нянька. Так и видишь эту румяную бабенку, которая в котах при народе застенчиво вошла в избу и, ничего не сказавши, поцеловала отца. Так и видишь растерявшегося и счастливого солдата, который подряд целуется со всеми, сам не зная с кем, и который, узнав, что молодая бабенка его дочь, вновь подзывает ее к себе и целует уже не просто как всякую молодую бабочку, а целует как дочь, которую он оставил когда-то, как будто не жалея.

Отец исправился. Сколько бы мы наговорили фальшивых и неловких фраз по этому случаю. А Федька просто рассказал, как нянька принесла вино, а он не стал пить. И вы видите и бабу, которая, достав из сумочки последние 23 к., запыхавшись, в

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
сенях шепотом посылала молодую бабенку за вином и пересыпала ей в горсть медные
деньги. Вы видите эту молодую бабенку, которая, подобрав на руку занавеску, с
полуштофом в руке, постукивая котами и размахивая за спиной локтями, с
полуштофом в руке бежала к кабаку. Вы видите, как она, зардевшись, вошла в избу,
достала из-под занавески полуштоф, как мать самодовольно и весело поставила его
на стол, и как солдатке и обидно и весело стало, что муж ее не стал пить. И
видите – ежели он не стал пить в такую минуту, то он уж точно исправился. Вы
чувствуете, как совсем другие люди стали все члены семейства. «Отец мой
помолился богу и сел за стол. Я сел возле него рядом; нянька села на коннике, а
мать стояла у стола и глядела на отца и говорит: вишь ты помолодел – у тебе
бороды нет. Все засмеялись».

И только когда все ушли, начались настоящие семейные разговоры. Тут только
открывается, что солдат разбогател и разбогател самым простым и естественным
образом, точно так же, как богатеют почти все люди на свете, то есть чужие,
казенные, общие деньги, вследствие счастливой случайности, остались у него.
Некоторые из читателей повести замечали в ней, что подробность эта
безнравственна и что понятие казны, как дойной коровы, надо искоренять, а не
утверждать в народе. Для меня же черта эта, не говоря уже о ее художественной
правде, в особенности дорога. Ведь казенные деньги всегда остаются, – отчего же
и не остаться им когда-нибудь и у бездомного солдата Гордея! Во взгляде на
честность народа и высшего класса часто встречается совершенная
противоположность. Требования народа в особенности серьезны и строги в отношении
честности в самых близких отношениях, например, в отношении к семье, к деревне,
к миру. В отношении к посторонним – с публикой, с государством, в особенности с
иностранцем, с казною, для них смутно представляется приложимость общих правил
честности. Мужик, который никогда не солжет своему брату, перенесет всевозможные
лишения для своей семьи, который лишней и незаслуженной копейки не возьмет у
своего односельца или соседа, тот же мужик обдерет, как липку, иностранца или
горожанина, на каждом слове солжет дворянину или чиновнику; будь он солдатом –
без малейшего угрызения совести заколет пленного француза и, попадись ему
казенные деньги, сочтет преступлением в отношении своей семьи не воспользоваться
ими. В высшем классе бывает, напротив, совершенно противное. Наш брат скорее
обманет жену, брата, купца, с которым десятки лет имеет дело, своих дворовых,
крестьян, соседа, и тот же самый человек за границей снедаем постоянным страхом,
как бы нечаянно не обмануть кого, и все просит указать ему – кому еще нужно
отдать деньги. Тот же наш брат обдерет на шампанское и перчатки свою роту и полк
и будет рассыпаться в любезностях перед пленным французом. Тот же самый человек,
в отношении казны, считает величайшим преступлением воспользоваться, когда он
без денег (считает только), но большей частью при случае не устоит в борьбе и
сделает то, что сам считает подлостью. Я не говорю, что лучше, я говорю только,
как, мне кажется, оно есть. Замечу только, что честность не есть убеждение, что
выражение «честные убеждения» есть бессмыслица. Честность есть нравственная
привычка; чтобы приобрести ее, нельзя идти иным путем, как начинать с ближайших
отношений. Выражение «честные убеждения», по-моему, совершенно бессмысленно:
есть честные привычки, а нет честных убеждений.

Слова «честные убеждения» только фраза; вследствие того-то эти мнимые честные
убеждения, относящиеся до самых отдаленных жизненных условий – казны,
государства, Европы, человечества – и не основанные на привычках честности, не
воспитанные на самых ближайших житейских отношениях, оттого-то эти честные
убеждения, или, вернее, фразы честности, оказываются несостоятельными в
отношении к жизни.

Возвращаясь к повести. Кажущееся в первую минуту безнравственным появление
взятых у казны денег, по нашему мнению, напротив, имеет самый милый,
трогательный характер. Как часто литератор нашего круга, в простоте своей души,
желая выставить героя своего идеалом честности, показывает нам всю грязную и
развратную внутренность своего воображения. Здесь, наоборот, автору нужно
осчастливить своего героя; для счастья ему и достаточно было бы возвращения в
семью, но надо было уничтожить бедность, столько лет тяготевшую над семьею;
откуда ж ему было взять богатство? Из безличной казны. Ежели дать богатство, то
надо у кого-нибудь взять его, – законнее, разумнее нельзя было найти его.

В самой сцене объявления этих денег есть крошечная подробность, одно слово,
которое всякий раз, когда я читаю, как будто вновь поражает меня. Оно освещает
всю картину, обрисовывает все лица и их отношения и только одно слово, и слово,
неправильно употребленное, синтаксически неверное, – это слово заторопилась.

Учитель синтаксиса должен сказать, что это неправильно. Заторопилась требует дополнительного – заторопилась что сделать? должен спросить учителя. А тут просто сказано – Мать взяла деньги и заторопилась, понесла их хоронить – и это прелестно. Желал бы я сказать такое слово и желал бы, чтобы учителя, обучающие языку, сказали или написали такое предложение. «Когда мы пообедали, нянька поцеловала еще отца и ушла домой. Потом отец стал перебирать в сумочке, а мы стали с матерью смотреть. Вот мать увидела там книжку и говорит: ай выучился грамоте? Отец говорит: выучился. Потом отец вынул большой узел и подал матери. Мать говорит: что это? Отец говорит: деньги. Мать обрадовалась и заторопилась, понесла их хоронить. Потом мать пришла и говорит: где это ты взял? Отец говорит: я был унтер-офицером, и у меня были казенные деньги; я раздавал солдатам, и у меня остались, я их прибрал. Мать моя так была рада и бегала как бешеная. День уже прошел, наступил вечер. Зажгли огонь. Взял мой отец книжку и зачал читать. Я сел около него и слушал, а мать светила лучинку. И долго отец читал книжку. Потом легли спать. Я лег на задней лавке с отцом, а мать у нас легла в ногах, и долго они разговаривали, почти до полуночи. Потом уснули».

Опять чуть заметная, несколько не поражающая вас, но оставляющая глубокое впечатление подробность о том, как они легли спать: отец лег с сыном, мать легла в ногах, и долго они не могли наговориться. Как тепло прижался, я думаю, сын к груди отца и как чудно и отрадно было ему, засыпая и впросонках, все слушать эти два голоса, из которых один так давно он не слышал. Казалось бы, все кончено: отец возвратился, бедности нет уже. Но Федька не удовлетворился этим (слишком живо, видно, засели ему в воображение эти воображаемые люди), ему нужно еще было живо вообразить себе картину изменившегося их житья, представить себе ясно, что теперь уж эта баба не одинокая, горемычная солдатка с маленькими ребятами, а что есть в доме сильный мужчина, который снимет с усталых плеч жены все бремя надавившего горя и бедности и самостоятельно, твердо и весело поведет новую жизнь. И для этого он рисует вам только одну сцену: как шарбатым топором здоровый солдат нарубил дров и принес в избу. Вы видите, как востроглазый мальчишка, привыкший к кряхтенью слабосильной матери и бабушки, с удивлением, уважением и гордостью любовался на мускулистые засученные руки отца, на энергические взмахи топора, совпадавшие с грудным вздохом мужского труда, и на плаху, которая, как лучина, щепалась под шарбатым топором. Вы посмотрели на это и совершенно успокаиваетесь насчет будущего житья солдатки. Теперь она уж не пропадет, сердечная, думаю я.

«Поутру мать встала, подошла к отцу и говорит: Гордей! вставай, нужно дров, топить печь. Батя поднялся, обулся, надел шапку и говорит: топор есть? Мать говорит: есть шарбатый – пожалуй и не отрубит. Отец мой взял топор обеими руками крепко, подошел к плахе, поставил ее стоячи и ударил изо всех сил и расколол плаху; наколот дров и перетаскал в избу. Мать стала топить избу, истопила, и хорошо рассвело».

Но художнику и этого мало. Ему хочется показать вам и другую сторону их жизни, поэзию веселой семейной жизни, и он рисует вам следующую картину:

«Когда хорошо рассвело, отец мой говорит: Матрена! Мать подошла и говорит: ну что? Отец говорит: я думаю корову купить, пять овченок, две лошадки да избу, – ведь развалилась... ну, изойдет целковых полтора на все-то. Мать что-то задумалась, потом говорит: ну, а деньги-то мы все растрясем. Отец говорит: мы работать станем. Мать говорит: ну, ладно, купим, да вот что – где иструб-то взять? Отец говорит: у Кирюхи разве нет? Мать говорит: то-то и дело, что нет – Фоканычевы захватили. Отец подумал и говорит: ну, мы возьмем у Брянцева. Мать говорит: и у него навряд ли есть. Отец говорит: ну, как не быть – человек засечный. Мать говорит: как бы он не взял дорого; посмотри, какой он бестия. Отец говорит: я пойду, поднесу водочки и уговорюсь с ним; а ты испеки яичко в золе к обеду. Мать к обеду там кусочек сварила, заняла у своих. Потом отец взял вина и ушел к Брянцеву, а мы остались и долго сидели. Мне стало скучно без отца. Я стал проситься у матери, чтоб она отпустила меня туда, куда отец ушел. Мать говорит: ты заблудишься. Я стал плакать и хотел уйти, но меня мать побила, и я сел на печку и стал дюжей плакать. Потом вижу, вошел отец в избу и говорит: что ты плачешь? Мать говорит: Федюшка хотел за тобой бечь, а я его побила. Отец подошел ко мне и говорит: о чем ты плачешь? Я стал жаловаться на мать. Отец подошел к матери и зачал ее бить, так, нарочно, а сам приговаривает: не бей Федю! не бей Федю! Мать парочно заплакала. А я сел отцу на колени и был рад. Потом отец сел за стол, посадил меня рядом с собой и закричал: давай нам, мать, с Федеем обедать, – мы есть хотим! Вот мать подала нам говядины, мы стали есть.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Пообедали, мать говорит: ну, что насчет иструба? Отец говорит: 50 рублей серебром. Мать говорит: это еще ничего. Отец говорит: да, толковать нечего – иструб славный».

Кажется, как просто, как мало сказано, а вам представляется перспектива всей их семейной жизни. Вы видите, что мальчик еще ребенок, который и поплачет, и через минуту будет рад; вы видите, что мальчик не умеет ценить любви матери и променял ее на мужественного отца, рубившего плаху; вы видите, что мать знает, что это так должно быть, и не ревнует; вы видите этого чудесного Гордея, у которого счастье переполняет сердце. Вами замечено, что они ели говядину, и эта прелестная комедия, которую они все играют, и все знают, что это комедия, но играют от избытка счастья. «Не бей Федю, не бей Федю», – говорит отец, замахиваясь на нее. И привычная к непритворным слезам, мать нарочно заплакала, счастливо улыбаясь на отца и на сына, и этот мальчик, который взлез к отцу на колени, был горд и рад, сам не зная чему, – горд и рад, может быть, тому, что они теперь счастливы.

«Потом отец сел за стол, посадил меня рядом с собой и закричал: давай нам, мать, с Федеем обедать, – мы есть хотим».

Мы есть хотим, и рядом посадил. Какая любовь и счастливая гордость любви дышит в этих словах! Прелестнее, задушевнее этой последней сцены нет ничего во всей прелестной повести.

Но что же мы хотим сказать всем этим? Какое значение имеет эта повесть в педагогическом отношении, написанная одним, может быть, исключительным мальчиком? Нам скажут: «Вы, учитель, может быть, помогли, незаметно для себя, составлению этих и других повестей, и найти границы того, что принадлежит вам, и того, что самобытно, слишком трудно». Нам скажут: «Положим, повесть хороша, по это один только из родов литературы». Нам скажут: «Федька и другие мальчики, сочинения которых вы печатали, суть счастливое исключение». Нам скажут: «Вы сами писатель, вы незаметно для себя помогли ученикам такими путями, которые нельзя предписывать другим учителям – не писателям, как правило». Нам скажут: «Из всего этого вывести общего правила или теории невозможно. Отчасти интересное явление и больше ничего».

Постараюсь передать мои выводы так, чтобы они отвечали на все эти, предполагаемые мною, возражения.

Чувства правды, красоты и добра независимы от степени развития. Красота, правда и добро суть понятия, выражающие только гармонию отношений в смысле правды, красоты и добра. Ложь есть только несоответственность отношений в смысле истины; абсолютной же правды нет. Я не лгу, говоря, что столы вертятся от прикосновения пальцев, ежели я верю, хотя это и неправда; но я лгу, говоря, что у меня нет денег, когда, по моим понятиям, у меня есть деньги. Никакой огромный нос не уродлив, но он уродлив на малом лице. Уродливость только дисгармония в отношении красоты. Отдать свой обед нищему или самому съесть его не имеет в себе ничего дурного; но отдать или съесть этот обед, когда моя мать умирает с голоду, – есть дисгармония отношений в смысле добра. Воспитывая, образовывая, развивая, или как хотите действуя на ребенка, мы должны иметь и имеем бессознательно одну цель: достигнуть наибольшей гармонии в смысле правды, красоты и добра. Ежели бы время не шло, ежели бы ребенок не жил всеми своими сторонами, мы бы спокойно могли достигнуть этой гармонии, добавляя там, где нам кажется недостаточным, и убавляя там, где нам кажется лишним. Но ребенок живет, каждая сторона его существа стремится к развитию, перегоняя одна другую, и большей частью самое движение вперед этих сторон его существа мы принимаем за цель и содействуем только развитию, а не гармонии развития. В этом заключается вечная ошибка всех педагогических теорий. Мы видим свой идеал впереди, когда он стоит сзади нас. Необходимое развитие человека есть не только не средство для достижения того идеала гармонии, который мы носим в себе, но есть препятствие, положенное творцом, к достижению высшего идеала гармонии. В этом-то необходимом законе движения вперед заключается смысл того плода дерева познания добра и зла, которого вкусил наш прародитель. Здоровый ребенок рождается на свет, вполне удовлетворяя тем требованиям безусловной гармонии в отношении правды, красоты и добра, которые мы носим в себе; он близок к неодушевленным существам – к растению, к животному, к природе, которая постоянно представляет для нас ту правду, красоту и добро, которых мы ищем и желаем. Во всех веках и у всех людей ребенок представлялся образцом невинности, безгрешности, добра, правды и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
красоты. Человек рождается совершенным, – есть великое слово, сказанное Руссо, и
слово это, как камень, останется твердым и истинным. Родившись, человек
представляет собой первообраз гармонии правды, красоты и добра. Но каждый час в
жизни, каждая минута времени увеличивают пространства, количества и время тех
отношений, которые во время его рождения находились в совершенной гармонии, и
каждый шаг и каждый час грозит нарушением этой гармонии, и каждый последующий
шаг и каждый последующий час грозит новым нарушением и не дает надежды
восстановления нарушенной гармонии.

Большей частью воспитатели выпускают из виду, что детский возраст есть
первообраз гармонии, и развитие ребенка, которое независимо идет по неизменным
законам, принимают за цель. Развитие ошибочно принимается за цель потому, что с
воспитателями случается то, что бывает с плохими ваятелями.

Вместо того чтобы стараться остановить местное преувеличенное развитие или
остановить общее развитие, чтобы подождать новой случайности, которая уничтожит
происшедшую неправильность, как плохой скульптор, вместо того чтобы соскоблить
лишнее, налепливает все больше и больше, – так и воспитатели как будто об одном
только стараются, как бы не прекратился процесс развития, и если думают о
гармонии, то всегда стараются достигнуть ее, приближаясь к неизвестному для нас
первообразу в будущем, удаляясь от первообраза в настоящем и прошедшем. Как бы
ни неправильно было развитие ребенка, всегда еще остаются в нем первобытные
черты гармонии. Еще умеряя, по крайней мере, не содействуя развитию, можно
надеяться получить хоть некоторое приближение к правильности и гармонии. Но мы
так уверены в себе, так мечтательно преданы ложному идеалу взрослого
совершенства, так нетерпеливы мы к близким нам неправильностям и так твердо
уверены в своей силе исправить их, так мало умеем понимать и ценить первобытную
красоту ребенка, что мы скорей, как можно скорей, раздуваем, залепляем
кидающиеся нам в глаза неправильности, исправляем, воспитываем ребенка. То одну
сторону надо сравнять с другой, то другую надо сравнять с первой. Ребенка
развивают всё дальше и дальше, и всё дальше и дальше удаляются от бывшего и
уничтоженного первообраза, и все невозможнее и невозможнее делается достижение
воображаемого первообраза совершенства взрослого человека. Идеал наш сзади, а не
впереди. Воспитание портит, а не исправляет людей. Чем больше испорчен ребенок,
тем меньше нужно его воспитывать, тем больше нужно ему свободы.

Учить и воспитывать ребенка нельзя и бессмысленно по той простой причине, что
ребенок стоит ближе меня, ближе каждого взрослого к тому идеалу гармонии,
правды, красоты и добра, до которого я, в своей гордости, хочу возвести его.
Сознание этого идеала лежит в нем сильнее, чем во мне. Ему от меня нужен только
материал для того, чтобы пополняться гармонически и всесторонне. Как только я
дал ему полную свободу, перестал учить его, он написал такое поэтическое
произведение, которому подобного не было в русской литературе. И потому, по
моему убеждению, нам нельзя учить писать и сочинять, в особенности поэтически
сочинять, вообще детей и в особенности крестьянских. Все, что мы можем сделать,
это научить их, как братья за сочинительство.

Ежели то, что я делал для достижения этой цели, можно назвать приемами, то
приемы эти были следующие:

- 1) Предлагать самый большой и разнообразный выбор тем, не выдумывая их
собственно для детей, но предлагать темы самые серьезные и интересующие самого
учителя.
- 2) Давать читать детям детские сочинения и только детские сочинения предлагать
за образцы, ибо детские сочинения всегда справедливее, изящнее и нравственнее
сочинений взрослых.
- 3) (Особенно важно.) Никогда во время рассматривания детских сочинений не делать
ученикам замечаний ни об опрятности тетрадей, ни о каллиграфии, ни об
орфографии, ни, главное, о постройке предложений и о логике.
- 4) Так как в сочинительстве трудность заключается не в объеме или содержании, а
в художественности темы, то постепенность тем должна заключаться не в объеме, не
в содержании, не в языке, а в механизме дела, состоящем в том, чтобы, во-первых,
из большого числа представляющихся мыслей и образов выбрать одну; во-вторых,
выбрать для нее слова и облечь ее; в-третьих, запомнить ее и отыскать для нее
место; в-четвертых, в том, чтобы, помня написанное, не повторяться, ничего не

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
пропускать и уметь соединять последующее с предыдущим; в-пятых, наконец, в том, чтобы в одно время, думая и записывая, одно не мешало другому. С этой целью я делал следующее: некоторые из этих сторон труда я первое время брал на себя, постепенно передавая их все на их заботу. Сначала я выбирал за них из представлявшихся мыслей и образов те, которые казались мне лучше, и запоминал и указывал место и справлялся с написанным, удерживая их от повторений, и сам писал, предоставляя им только облекать образы и мысли в слова; потом я дал им самим и выбирать, потом и справляться с написанным, и, наконец, как при писанье «Солдаткина житья», они и самый процесс писанья взяли на себя.

Предисловие к сборнику «Цветник»

Порождения ехидны! как вы можете говорить доброе, будучи злы? Ибо от избытка сердца говорят уста.

Добрый человек из доброго сокровища выносит доброе, а злой человек из злого сокровища выносит злое.

Говорю же вам, что за всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день Суда.

Ибо от слов своих оправдаешься и от слов своих осудишься.

(Матф. 12, 34–37)

В этой книге, кроме рассказов, в которых описываются истинные происшествия, собраны еще истории, предания, сказания, легенды, басни, сказки, такие, какие были составлены и написаны на пользу людей.

Мы собрали такие, какие мы считаем согласными с учением Христа и потому считаем добрыми и правдивыми.

Многие люди и особенно дети, читая историю, сказку, легенду, басню, прежде всего спрашивают: правда ли то, что описывается; и часто если видят, что то, что описывается, не могло случиться, то говорят: это пустая выдумка и это неправда.

Люди, которые судят так, судят неправильно.

Правду узнает не тот, кто узнает только то, что было, есть и бывает, а тот, кто узнает, что должно быть по воле бога.

Напишет правду не тот, кто только опишет, как было дело и что сделал тот, и что сделал другой человек, а тот, кто покажет, что делают люди хорошо, т. е. согласно с волей бога, и что дурно, т. е. противно воле бога.

Правда – это путь. Христос сказал: «Я есмь путь, и истина, и жизнь».

И потому правду знает не тот, кто глядит себе под ноги, а тот, кто знает по солнцу, куда ему идти.

Все словесные сочинения и хороши и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть; не тогда, когда они рассказывают то, что делали люди, а когда оценивают хорошее и дурное, когда показывают людям один тесный путь воли божией, ведущей в жизнь.

Для того же, чтобы показать этот путь, нельзя описывать только то, что бывает в мире. Мир лежит во зле и соблазнах. Если будешь описывать много лжи, и в словах твоих не будет правды. Чтобы была правда в том, что описываешь, надо писать не то, что есть, а то, что должно быть, описывать не правду того, что есть, а правду царствия божия, которое близится к нам, но которого еще нет. От этого и бывает то, что есть горы книг, в которых говорится о том, что точно было или могло быть, но книги эти всё ложь, если те, кто их пишут, не знают сами, что хорошо, что дурно, и не знают, и не показывают того единого пути, который ведет людей к царствию божьему. И бывает то, что есть сказки, притчи, басни, легенды, в которых описывается чудесное, такое, чего никогда не бывало и не могло быть, и легенды, сказки, басни эти правда потому, что они показывают то, в чем воля божия всегда была, есть и будет, показывают, в чем правда царствия божия.

Может быть такая книга, и много, много есть таких романов, историй, в которых

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
описывается, как человек живет для своих страстей, мучается, других мучает, терпит опасности, нужду, хитрит, борется с другими, выбивается из бедности и под конец соединяется с предметом своей любви и делается знатен, богат и счастлив. Книга такая, если бы и все, что в ней описывается, точно так и было и не было бы в ней ничего невероятного, все-таки будет ложь и неправда, потому что человек, живущий для себя и для своих страстей, какая бы у него ни была красавица жена и как бы он ни был знатен, богат, не может быть счастлив,

И может быть такая легенда, что Христос с апостолами ходили по земле и зашли к богачу, и богач не пустил его, а зашли к бедной вдове съесть ее последнюю телушку, и она пустила. И потом он велел бочке золота покатиться к богачу, а волка послал к бедной вдове съесть ее последнюю телушку, и вдове было хорошо, а богачу худо. А хорошо было вдове потому, что доброго ее дела и счастья от того, что она его сделала, никто не мог отнять у нее; а богачу было худо потому, что на совести осталось дурное дело, и горечь от дурного дела не прошла от бочки золота.

Такая история вся невероятная, потому что ничего того, что описывается, не бывало и не могло быть; но она вся правда, потому что в ней показывается то, что всегда должно быть, в чем добро, в чем зло и к чему должен стремиться человек, чтобы исполнить волю бога.

Какие бы чудеса ни описывались, какие бы звери ни разговаривали по-людски, какие бы ковры-самолеты ни переносили людей, – и легенды, и притчи, и сказки будут правда, если в них будет правда царствия божия. А если не будет этой правды, то пускай все, что описывается, будет засвидетельствовано кем бы то ни было, все это будет ложь, потому что нет в нем правды царствия божия. Сам Христос говорил притчами, и притчи его остались вечною правдою. Он только прибавлял: «И так наблюдайте, как вы слушаете».

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 эгоистичною 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-первых, не заниматься многими пустяками, мешающими любить по-настоящему то, что свойственно любить, а во-вторых, 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 различие 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle 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 главных 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 трем 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 все 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 в старину, 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 первой теории берет ходячее в данное время и хвалимое умными, по его понятию, людьми содержание и облекает его, как умеет, в художественные формы, или по второй 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 третьей 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, то есть производя и читая книги, производя и глядя картины, производя и слушая музыкальные и театральные пьесы и концерты, совершенно искренно уверены, что они делают нечто очень умное, полезное и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoylev
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 три условия, нельзя делать по заказу, нельзя потому, что состояние души художника, из которого вытекает произведение искусства, есть высшее проявление знания, откровение 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.

Что такое искусство?

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 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 наверно 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 подробности 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 восемь миллионов, то же 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 все, 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 тупыми 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 подмостки за

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle 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. Все это были певцы, хористы, хористки 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 суетились 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 алебардами на плечах. Все выходили из одного места и шли кругом и опять кругом и потом останавливались. Шествие долго не ладилось: то индейцы с алебардами выходили слишком поздно, то слишком рано, то выходили вовремя, но слишком скучивались уходя, то и не скучивались, но не так располагались по бокам сцены, и всякий раз все останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествие речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрыв рот, пел: «Я невесту провожда-а-аю». Пропоет 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. Все останавливается, и дирижер, поворотившись к оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, как бранятся извозчики, за то, что он взял не ту ноту. И опять все начинается сначала. Индейцы с алебардами 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 алебардами на плечах, некоторые с серьезными и грустными лицами, некоторые переговариваясь и улыбаясь, расстанавливаются кругом и начинают петь. Все, 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 провожда-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 пришли? Можете дома сплетничать. Вы, там, в красных штанах, стать ближе. Смотреть на меня. Сначала». Опять: «Я невесту провожда-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 все 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 и исполняет приказанное: повторяет двадцать раз «Я невесту провожда-а-аю» и двадцать раз поет одну и ту же фразу и опять шагает в своих желтых башмаках с алебардой через плечо. Дирижер знает, что эти люди так изуродованы, что ни на что более не годны, как на то, чтобы трубить и ходить с алебардой в желтых башмаках, а вместе с тем приучены к сладкой, роскошной жизни и все 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, 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 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.

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 квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми алебардами, 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.

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.

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, ради которого приносятся в жертву труды миллионов людей и самые жизни человеческие и, главное, любовь между людьми, это самое искусство становится в сознании людей все 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 все то, за чем сами критики различных школ не признают права принадлежности к искусству, то в искусстве почти ничего 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 жизнью 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.

Ведь хорошо было бы, если бы художники все свое дело делали сами, а то им всем нужна помощь рабочих не только для производства искусства, но и для их большей частью роскошного существования, и так или иначе они получают ее или в виде

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
платы от богатых людей, или в виде субсидий от правительства, 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 что 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, все ли то действительно искусство, что выдается за таковое, и все 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 все 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 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, ваяние, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, ответит обыкновенно средний человек, любитель искусства или даже сам художник, предполагая, что дело, о котором 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, 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 все 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 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 Борта, парфюмера и повара, он в большей части случаев отвергнет принадлежность деятельности портного, парикмахера, 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 увидал бы у знаменитого Ренана в книге его «Marc Aurèle»* рассуждение о том, что портняжное искусство есть искусство и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
что очень ограничены и тупы те люди, которые в наряде женщины не видят дела
высшего искусства. «C'est le grand art»[1], говорит он. Кроме того, средний
человек узнал бы, что во многих эстетиках, как, например, в эстетике ученого
профессора Кралика «Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik»[2] и у
Гюйо в «Les problèmes de l'esthétique»[3] искусством признается искусство
костюмерное, вкусовое и осязательное.

«Es folgt nun ein Funfblatt von Kunsten, die der subjectiven Sinnlichkeit
entkeimen» (следует пятилистник искусств, вырастающий из субъективной
чувственности), говорит Кралик (стр. 175). «Sie sind die ästhetische Behandlung
der funf Sinne»[4].

Эти пять искусств следующие:

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

Die Kunst des Geruchsinns – 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 halt 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»[5].

И далее:

«Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt
aus einem tierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu
machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die
sogenannte Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild
einer Idée behandelt werden und in Jedemaligem Einklang zur auszudrückenden
Idée»[6].

Автор признает, как и Ренан, eine Kostumkunst[7] (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 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»[8].

И он рассказывает, как выпитый им в горах стакан молока 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.

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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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 Баумгартеном – написаны горы книг самыми учеными и глубокомысленными 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, 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. Немцы решают эту загадку по-своему, хотя и на сотни разных ладов: физиологи-эстетики, преимущественно англичане Спенсер-Грант-Алленской школы – тоже каждый по-своему; французы-эклетики 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.

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 не 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, 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.

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, то есть стали заменять слово «хороший».

Так что в этих языках уже совершенно естественно употребляются выражения, как «belle âme, schöne Gedanken, beautiful deed»[9], для определения же красоты формы языки эти не имеют соответствующего слова, и они должны употреблять соединение слов «beau par la forme»[10] и т. п.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 усвоиваем европейские взгляды на искусство, и в нашем языке начинается совершаться та же эволюция, и, уже 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 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 Кралика, 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 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 содержания, отличающаяся большею частью самой односторонней поверхностью; 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»[11].

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 transcendentaux, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles»[12].

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

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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy15
Altertum»[13]).

III

Начну с основателя эстетики, Баумгартена (1714–1762).

По Баумгартену[14], объект логического познания есть истина; объект эстетического (то есть 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, то есть 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 Verlanges*), – положение, прямо противоположное главному свойству и признаку красоты, по Канту.

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

Пропуская малозамечательных последователей Баумгартена: Мейера, Эшенбурга, Эбергарта, которые только несколько изменяют взгляды учителя, отделяя приятное от красивого, выписываю определения красоты у явившихся тотчас же после Баумгартена писателей, совершенно иначе определяющих красоту. Писатели эти были Шюц, Зульцер, Мендельсон, Мориц. Писатели эти признают, в противоположность главному положению Баумгартена, целью искусства не красоту, а добро. Так, Зульцер (1720–1779) говорит, что прекрасным может быть признано только то, что содержит в себе добро. По Зульцеру[15], 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[16], есть доведение прекрасного, познаваемого смутным чувством, до истинного и доброго. Цель же искусства есть нравственное совершенство.

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.

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[17].

Так же понимают красоту Лессинг, Гердер, потом Гете 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 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 (Hume), Бёрк, Гогарт и др.

По Шэфтсбери (1670–1713), то, что красиво, то гармонично и пропорционально; что

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 духом. Бог есть основная красота, – красота и добро исходят из одного
источника[18]. 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»[19],
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 совпадает с добром и
отделяется от него и бывает противоположна ему[20].

По Гому (Hume) (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»[21], величественное и прекрасное, которые составляют
цель искусства, имеют своим основанием чувство самосохранения и чувство
общественности. Эти чувства, рассматриваемые в их источниках, суть средства для
поддержания рода через индивидуум. Первое достигается питанием, защитой и
войной, второе – общением и размножением. И потому самосохранение и связанная с
ним война есть источник величественного, общественность и связанная с ней
половая потребность служат источником красоты[22].

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.

По Père André («Essai sur le beau») (1741), есть три рода красоты: 1) красота
божественная, 2) естественная природная красота и 3) красота искусственная[23].

По Бате (1713–1780), искусство состоит в подражании красоте природы и цель его
есть наслаждение[24]. 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[25].

По итальянскому эстетике 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»[26] и в особенности
Спалетти[27] («Saggio sopra la bellezza»[28], 1765), искусство сводится к
эгоистическому ощущению, основанному, как и у Бёрка, на стремлении к
самосохранению и общественности.

Из голландцев замечателен Гемстергюис (Hemsterhuis, 1720–1790), имевший влияние
на немецких эстетиков и Гете. По его учению, красота есть то, что доставляет
наибольшее наслаждение, а доставляет наибольшее наслаждение то, что дает нам
наибольшее 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[29].

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, познает природу вне
себя и себя в природе. В природе вне себя он ищет истины, в себе он ищет добра,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e – 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 смысле это есть форма целесообразного предмета в той мере, в которой он воспринимается без всякого представления о цели[30].

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[31].

Кроме Шиллера, наиболее замечательными из последователей Канта в области эстетики были Жан Пау[1] и Вильгельм Гумбольдт, хотя и ничего не прибавившие к определению красоты, но уяснившие различные виды ее, как драму, музыку, комическое и т. п.[32].

После Канта пишут об эстетике, кроме второстепенных философов, Фихте, Шеллинг и Гегель и их последователи. Но Фихте (1762–1814), сознание прекрасного вытекает из следующего. Мир, то есть 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 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[33].

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 природе, 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[34].

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, в котором согласованы все противоречия, есть высшая красота. Всякое произведение искусства есть повторение этой всемирной гармонии[35]. Высшее искусство есть искусство жизни[36].

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 мировоззрения, 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[37].

Из последователей Шеллинга самый заметный был Зольгер (1780–1819) («Vorlesungen über Aesthetik»[38]). 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[39].

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[40].

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 все 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 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 вовне, для сознания становится не только истинной, но и прекрасной. Прекрасное есть проявление идеи[41].

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 Fursichsein'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[42].

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[43].

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 личность, и потому высшее искусство есть то, которое имеет предметом высшую личность[44].

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 Герbart и, в особенности, Шопенгауэр.

По Герbartу (1766–1841), красоты самой в себе нет и не может быть, а есть только наше суждение, и надо найти основы этого суждения (aesthetisches Elementarurtheil[45]). 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle 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 выражают, как, например, радуга, которая прекрасна ради своей линии и красок, а никак не по отношению значения своего мифа, как Ирис или радуга Ноя[46].

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. 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[47].

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[48].

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[49].

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[50].

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[51].

По Бергману (1840) в его «Ueber das Schöne»[52] (1887), красоту определить объективно невозможно: красота познается субъективно, и потому задача эстетики состоит в том, чтобы определить, что кому нравится[53].

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[54].

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.

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[55].

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[56].

Швейцарец Pictet[57], писавший об искусстве, повторяет Гегеля и Платона, полагая красоту в непосредственном и свободном проявлении божественной идеи, проявляющей себя в чувственных образах.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyLe
Levéque – последователь Шеллинга и Гегеля. По Левеку, красота есть нечто невидимое, скрывающееся в природе. Сила или дух есть проявление упорядоченной энергии[58].

Такие же неопределенные суждения о сущности красоты высказывал и французский метафизик Ravaisson, который признает красоту конечную целью мира. «La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret»[59]. По его мнению, красота есть цель мира.

«Le monde entier est l'œuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses que par l'amour qu'elle met en elles»[60].

Я нарочно не перевожу этих метафизических выражений, потому что, как ни туманны немцы, – французы, когда они начитаются немцев и подражают им, далеко еще превосходят их, соединяя в одно разнородные понятия и безразлично подставляя одно под другое. Так, французский философ Renouvier, тоже рассуждая о красоте, говорит: «Ne craignons pas de dire, qu'une vérité, qui ne serait pas belle, n'est qu'un jeu logique de notre esprit et que la seule vérité solide et digne de ce nom c'est la beauté»[61].

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[62].

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[63].

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 единство сущности, разнообразие составляющих элементов и порядок, который вносит единство в разнообразие проявлений жизни[64].

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

«La psychologie de beau et de l'art», par Mario Pilo[65](1895). По Mario Pilo, красота есть произведение наших физических чувств, цель искусства есть наслаждение, но наслаждение это почему-то непременно считается высоконравственным.

Потом «Essais sur l'art contemporain», par H. Fierens Gevaert[66] (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 idéaliste et mystique»[67](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»[68] (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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой *tolstoy*le
которых исключение, по своей ясности и разумности, представляет книга Véron
«L'esthétique» (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 вонне сочетанием линий, форм, красок или последовательностью
жестов, звуков или слов, подчиненных известным ритмам[69].

В Англии за это время все чаще и чаще писатели об эстетике определяют красоту не
свойственными ей качествами, а вкусом, 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 the nature and principles of taste»[70]
(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»[71]
(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, Морлей, Грант-Аллен, Керд, Найт.

По Ч. Дарвину (1809–1883), «Descent of Man»[72] (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[73].

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[74].

По Todhunter'у («The Theory of the Beautiful»[75] 1872), красота есть
бесконечная привлекательность, которую мы познаем и разумом и энтузиазмом любви.
Признание же красоты красотой зависит от вкуса и не может быть ничем определено.
Единственное приближение к определению – это наибольшая культурность 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[76].

По Морлею (Morley, «Sermons preached before the University of Oxford»[77],
1876), красота находится в душе человека. Природа говорит нам о божественном, и
искусство есть это гиероглифическое выражение божественного[78].

По Гранту-Аллену («Physiological Aesthetics»[79], 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», то есть наиболее тонко воспитанным и наиболее
разборчивым людям (способным лучше оценивать). Эти люди образуют вкус будущего
поколения[80].

По Керду (Essay on Philosophy of Art»[81], 1883), красота дает нам средства

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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[82].

По Найту (Knight, «Philosophy of the Beautiful»[83], II, 1893), 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»[84], 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[85].

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.

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).

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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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 эстетика, как Véron и Sully,
пытающиеся совершенно обойтись без понятия красоты. Но такие эстетика имеют
очень мало успеха, и в большинстве как публики, так и художников и ученых твердо
держится понятие красоты так, как оно определяется в большинстве эстетик, то
есть 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 доставляет 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, то есть что мы признаем красотой 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, то есть 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 прочесть 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 эстетика
чувствовали недостаточность и шаткость такого 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 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
признаются искусством (Фидиас, Софокл, Гомер, Тициан, Рафаэль, Бах, Бетховен,
Дант, Шекспир, Гете 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 канонем искусства,
встречаются беспрепятственно в эстетической литературе. Читаю на днях очень
недурную книгу фолькельта.* Рассуждая о требованиях нравственного 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» Гете 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 нравственного, фолькельт ставит основой искусства
требование значительного (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, то есть 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 – все 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, то есть 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 рассуждение 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e 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 познается наслаждением, получаемым от нее, и что наслаждение искусством есть хорошее и важное дело. То есть что наслаждение хорошо потому, что оно наслаждение. 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

Что же такое искусство, если откинуть путающее все 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 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»[86].

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 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 производящему и приятное впечатление зрителям или слушателям без выгоды для них, может быть подведено показывание фокусов, гимнастических упражнений и другие деятельности, которые 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, 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 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle 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 зевают, 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 беззаботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т. п. Все это, если мальчик вновь при рассказе переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их пережить все, 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, испытав 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, – все 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e 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.

Как благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами, всякий человек может узнать все то, что в области мысли сделало для него все 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 все то, что пережило до него человечество, делается 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.

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.

Мы привыкли понимать под искусством только то, что мы читаем, слышим и видим в театрах, концертах и на выставках, здания, статуи, поэмы, романы... Но все 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. Все 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.

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.

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 допущено какое бы то ни было искусство.

Такие люди, отрицавшие всякое искусство, очевидно, были не правы, потому что

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle отрицали то, чего нельзя отрицать, – одно из необходимых средств общения, без которого не могло жить человечество. Но не менее не правы люди нашего европейского цивилизованного общества, круга и времени, допуская всякое искусство, лишь бы только оно служило красоте, то есть доставляло людям удовольствие.

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

Случилось это по следующим причинам.

Оценка достоинства искусства, то есть 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, 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 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. Все 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 чувство радости 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 все то, что передает чувства, усиливающие страсти тела, будет дурным искусством.

Всегда, во всякое время и во всяком человеческом обществе 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; все же остальное огромное поле искусства, посредством которого люди общались между собою, не оценивалось вовсе и отрицалось только тогда, когда 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 наслаждений, оно считало дурным и потому отвергало все 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 не извращенном, 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, – 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 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 все 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, 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 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 церковного 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 в него.

Высшие сословия средних веков по отношению к религии очутились в том же положении, в котором находились образованные римляне пред появлением христианства, то есть не верили более в то, во что верил народ; сами же не имели

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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 мифологии, 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 исповедовали, 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 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 нецерковные 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 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 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 «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 связная 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 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; признавать же нравственное, общественное учение Христа, как его признавали Франциск Ассизский, Хельчицкий и большинство сектантов, они не могли, потому что такое 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 мериласценики хорошего и дурного искусства, кроме личного наслаждения. Признав же мериласценики добра наслаждение, то есть 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
составилась теория искусства.

VII

С тех пор как люди высших классов потеряли веру в церковное христианство, мерилom хорошего и дурного искусства стала красота, то есть получаемое от искусства наслаждение, и соответственно этому взгляду на искусство составилась 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 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 отличено от понятия красивого (τὸ καλόν).

Высшее совершенство добра, не только не совпадающее с красотой, но большую часть противоположное ей, которое знали евреи еще во времена Исайи 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 (κάθεσσις[87]), 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 составное слово καλοκάγαθία (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 καλοκάγαθία – 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[88] 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»[89].

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; 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[90].

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 Баумгартеном. У греков (как в

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
этом может убедиться всякий, кто прочтет прекрасную книгу Bénard'a об Аристотеле
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 свойственной немцам внешнею педантической обстоятельностью и симметричностью
он придумал и изложил эту удивительную теорию. И ничья теория, несмотря на свою
поразительную неосновательность, не пришлось так по вкусу культурной толпе и не
принята была с такою готовностью и таким отсутствием критики. Теория эта так
пришлась по вкусу людей 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[91] – 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 проповедаются с страстным
увлечением, 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
полудиккий 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, то есть к богу.

Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
нашего сознания, понятие, не определяемое разумом.

Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет все 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 удаляемся 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.

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 совпадает 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 различие 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 предназначена быть, а пустой забавой праздных людей.

VIII

Но если искусство есть человеческая деятельность, имеющая 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 ничтожной деятельностью искусства, доставляющего только наслаждение?

Для того, чтоб ответить на этот вопрос, надо прежде всего поправить обычную ошибку, которую делают люди, приписывая 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 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 все 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 все 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, – все 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 все 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 полною уверенностью в его непогрешимости.

Искусство, которым мы обладаем, есть все 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 поняли 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 настоящее, истинное, единственное, все 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, двигая 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, – 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
которых искусством – тем искусством, которое у нас считается искусством, – будет возможно пользоваться 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 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, 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 искусству. 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 обратные 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, все то, что составляет цвет теперешнего искусства, то рабочий народ 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 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 неразрешима, 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 высокопрекрасного (по их понятиям), то есть наивысшего наслаждения искусством, могут быть только «schöne Geister», избранные, как называли это романтики, или «сверхчеловеки», 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 обществе.

IX

Безверие высших классов европейского мира сделало то, что на место той деятельности искусства, которая имела целью передавать те высшие чувства,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
вытекающие из религиозного сознания, до которых дошло 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 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.

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 им не испытанные еще ими чувства.

Так же сильно действует на людей взрослых и совершенно новое, еще никем не выраженное чувства. 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 предел, 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 все 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 возникнуть новые, не испытанные еще людьми, чувства. Из религиозного 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.

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, 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. Все исчерпано. Жизнь рабочего народа казалась ему так проста, что после народных рассказов Тургенева описывать там было уже нечего. Жизнь же богатых людей, 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 землей, с его путешествиями, общением с хозяевами, начальниками, товарищами, с людьми других исповеданий и народностей, с его борьбой 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 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: 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 разных возвеличивающих их видах. Потом все 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 raffinement vers la simplicité, l'adoration enfantine du mervilleux, la séduction malade de la rêverie, l'ébranlement des nerfs, surtout l'appel exaspéré de la sensualité» («Les jeunes», René Doumic)[92]. 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. Прелюбодеяние 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 все 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 кстати и некстати излюбленное понятие и слово «nu»[93]. Есть такой писатель Remy de Gourmont, которого печатают и считают талантливым. Чтобы иметь понятие о новых писателях, я прочел его роман «Les chevaux de Diomède»[94]. Это есть подряд 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»[95], то же в недавно попавшейся мне книге Huysmans «Certains»[96], которая должна быть критикой живописцев; то же за самыми редкими исключениями во всех французских романах. Это все произведения людей, больших эротической манией. Люди эти, очевидно, убеждены, что так как их вся жизнь сосредоточилась, вследствие их болезненного состояния, на размазывании

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
половых мерзостей, то и вся жизнь мира сосредоточена на том же. Этим же большим
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 все к передаче чувств тщеславия,
тоски жизни и, главное, половой похоти.

Х

Вследствие безверия людей высших классов искусство этих людей стало бедно по
содержанию. Но, кроме того, становясь все более и более исключительным, оно
становилось вместе с тем все 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, находящегося в
исключительных условиях, или даже для одного лица и его придворных, для папы,
кардинала, короля, герцога, 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 выразиться 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 эвфемизме, в мифологических и исторических напоминаниях,
входил все 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 неясность.

Théophile Gautier в своем предисловии к знаменитым «Fleurs du mal»[97] говорит,
что Бодлер сколь 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»[98], смысл которых надо
угадывать, как ребусы, и большинство которых остаются неразгаданными.

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

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
Où 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
Éparse au vent crispé du matin.
Qui va fleurant la menthe et le thum.
Et tout le reste est littérature.

<Поэтическое искусство
Музыки, музыки прежде всего!
Ритм полюби в ней – но свой, непослушный,
Странно-живой и неясно-воздушный,
Все отряхнувший, что грубо, мертво!
В выборе слов будь разборчивым строго!
Даже изысканным будь иногда:

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
Лучшая песня – в оттенках всегда!
В ней, сквозь туманность, и тонкости много.
Музыки, музыки вечно и вновь!
Пусть будет стих твой – мечтой окрыленной,
Пусть он из сердца стремится, влюбленный,
К новому небу, где снова любовь!
Пусть, как удача, как смелая греза,
Вьется он вольно, шая с ветерком,
С мятой душистой в венке полевым..
Все остальное – чернила и проза!
(Поль Верлен, Избранные стихотворения в переводах русских поэтов, СПб., 1911.
Перев. И. Тхоржевского)>

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.

...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).

<Я думаю, что нужен только намек. Созерцание предметов, образы, зарождающиеся из грез, вызванных этими предметами, – в этом пение. Парнасцы берут вещь целиком и показывают ее; поэтому у них недостает тайны; они отнимают у духа пленительную радость веры в то, что он как бы сам творит. Назвать предмет – значит уничтожить на три четверти наслаждение поэта, которое состоит в счастье постепенного угадывания; внушить – в этом высшая цель. Совершенное использование этой тайны и есть символ; едва намекать на предмет для того, чтобы показать душевное состояние или, наоборот, выбрать предмет и, раскрывая его, создать душевное состояние.

...Если посредственный ум и вдобавок литературно малообразованный случайно открывает книгу такого рода и пытается извлечь из нее удовольствие, то она оказывается плохо понятой, и тогда надо вещи поставить на свое место. В поэзии должна, быть всегда загадка, в этом цель литературы; нет никакой другой, как намекать на предмет

(«Исследование литературной эволюции», Июль Гюре, стр. 60–61).>

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

«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).

<Уже настало время покончить с этой пресловутой теорией неясности, которую новая школа возвела на высоту («Молодые», этюды и портреты Рене Думика).>

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.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Опираясь на Ницше и Вагнера, художники нового времени полагают, что им не нужно
быть понятыми грубыми массами, им достаточно вызвать поэтические состояния
наилучше воспитанных людей: «best nurtured men», как говорит английский эстетик.

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 Moréas, Charles Maurice, Henri de
Régnier, Charles Vignier, Adrien Romaille, René Ghil, Maurice Maeterlinck, C.
Albert Aurier, René de Gourmont, St. Pol Roux le Magnifique, Georges Rodenbach,
le comte Robert de Montesquiou Fézensac. Это символисты и декаденты. Потом идут
маги: Joséphin Peladan, Paul Adam, Jules Bois, M. Parus 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».

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'avance 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!
<Я тебя обожаю равно под покровом ночной темноты,
О сосуд моей скорби-тоски, о безмолвье великое. Ты
Мне милей и прекрасней все боле, чем мчишься скорей
От меня и меня избегаешь, краса моих грустных ночей...
Из моих ускользает объятий последняя синяя даль, –
Это ты иронично ее отодвигаешь все глубже, все вдаль...
Но иду я в атаку и лезу на штурм все смелей и смелей,
Словно к трупам гнилому громадная масса кишачих червей.
И я страстно люблю, и мороз проникает до мозга костей...
Ты среди ласк этих, тварь беспощадная, злая, прекрасней, милей!
(Шарль-Поль Бодлер, «Цветы зла», т. I, СПб., 1907, перев. Эллиса)>

Вот другое того же Бодлера:

Duëllum
Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont éclaboussé l'air de leurs et de sang.
– Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.
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 coeurs 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'ardeur de notre haine!

<Дуэль

Вот два соперника сошлись и устремились друг на друга.
Оружие скрестилось их, и искры сыплются. В крови
Окрасились клинки. Игра безумная идет из-за любви, –

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
Добычей победителю придется милая подруга.
Но вот сломались мечи... как наша юность дорогая!
Но не конец еще... Пусть у соперников разбит металл, –
За сталь отмстит кулак, их зубы, их отточенный кинжал.
О, бешенство сердец созревшей страсти! Ненависть слепая!
В овраг глубокий, темный, зло друг друга заключив в объятья,
Герои катятся; тела их рвут терновника кусты.
И кости их трещат, – и слышатся безумные проклятья...
Оврага бездна – ад героев тех, могила их мечты!
О женщина! О амазонка злая! мчись без угрызений
Чрез тот овраг, чрез вечный памятник позора вожделений!
(Шарль-Поль Бодлер, «Цветы зла», т. I, Спб., 1907, перев, Эллиса)>

Для того, чтобы быть точным, я должен сказать, что в сборнике есть стихотворения менее непонятные, но нет ни одного, которое 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».

L'Etranger

– 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?

– Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle,

– L'or?

– Je le hais, comme vous haissez Dieu.

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

– J'aime les nuages... les nuages qui passent., là-bas., j les merveilleux nuages!..

<Чужестранец

– Кого ты больше всего любишь, скажи, загадочный человек? Отца, мать, сестру или брата?

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

– Друзей?

– Смысл этого слова до сих пор остался неизвестен мне.

– Отчизну?

– Я не знаю, под какой широтой она находится.

– Красоту?

– я любил бы ее – божественной и бессмертной.

– Золото?

– Я ненавижу его, как вы ненавидите бога.

– Так что же ты любишь, удивительный чужестранец?

– Я люблю облака... летучие облака... в вышине... чудесные облака!

(Шарль-Поль Бодлер, «Стихотворения в прозе». Под ред. Л. Гуревич и С. Парнок, изд. «Посев», СПб., 1909)>

Пьеса «La soupe et les nuages» 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 mouvantes 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».

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?»

<Суп и облака

Моя маленькая сумасбродная возлюбленная подала мне обед, а я следил в открытое окно столовой за плавучими чертогами, воздвигаемыми господом богом из паров, за этими дивными сооружениями из неосязаемого. И, созерцая, думал: «Все эти фантастические призрачные красоты могут сравниться только с глазами моей прекрасной возлюбленной, этой маленькой сумасбродки, этого милого зеленоглазого чудовища».

Но тут я получил размашистый удар кулаком в спину и услышал хриловатый, пленительный для меня голос – голос истерический и как бы осипший от водки, голос моей маленькой возлюбленной: «Да скоро ли ты кончишь суп, черт бы тебя побрал, зевака эдакий! Звездочет!»

(Шарль-Поль Бодлер, «Стихотворения в прозе». Под ред. Л. Гуревич и С. Парнок, изд. «Посев», СПб., 1909)>

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 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.

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.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrationnelle femme, son
inévitabile et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il
ajouta:

«Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!»

<Галантный стрелок

Проезжая в коляске по лесу, он велел остановиться подле тира, говоря, что ему хотелось бы сделать несколько выстрелов, чтобы убить Время. Убивать это чудовище – не есть ли это самое обычное и самое законное занятие для каждого из нас? И он галантно предложил руку своей дорогой, обворожительной и невыносимой жене, этой загадочной женщине, которой он был обязан столькими наслаждениями, столькими страданиями, а быть может также, и значительной долей своего вдохновения.

Несколько пуль ударило далеко от намеченной цели; одна из них даже засела в потолок; и так как очаровательное создание безумно хохотало, насмехаясь над неловкостью своего супруга, – он вдруг круто повернулся к ней и сказал: «Посмотрите на эту куклу, вон там, направо, со вздернутым носиком и столь надменным видом. Так вот мой ангел, я представляю себе, что это вы». И, зажмурив глаза, он спустил курок. Кукла была обезглавлена. Тогда, наклонившись к дорогой, обворожительной и невыносимой жене своей, к неизбежной и безжалостной своей Музе, и почтительно целуя ее руку, он промолвил: «Ах, мой ангел! Как я вам благодарен за эту ловкость!»

(Шарль-Поль Бодлер, «Стихотворения в прозе». Под ред. Л. Гуревич и С. Парнок, изд. «Посев», СПб., 1909)>

Произведения другой знаменитости, Верлена, не менее вычурны и не менее непонятны. Вот, например, 1-я из отдела «Ariettes oubliées»[99].

Вот эта первая ariette[100].

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 ries 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 ce lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas.
<Ветер в долине прекращает свое дыхание.

(Фавар)

Это – экстаз утомленности,
Это – истома влюбленности,
Это – дрожанье лесов,
Ветра под ласкою млеющих,
Это – меж веток сереющих
Маленьких хор голосов.
Свежие, нежные трепеты!
Шепоты, щебеты, лепеты!
Кажется: травы в тиши
Ропщут со стоном томительным

Или в потоке стремительном

Глухо стучат голыши.

Чьи же сердца утомленные

Вылились в жалобы сонные?

Это ведь наши с тобой?

Это ведь мы с тобой, милая,

Тихие речи, унылые,

Шепчем в равнине ночной?

(Поль Верлен, Собрание стихов в переводе В. Брюсова, изд-во «Скорпион», М., 1911)>

Какой это *chœur des petites voix*?[101] и какой *cri doux l'herbe agitée expire*?[102] и какой смысл имеет все – остается для меня совершенно непонятно.

А вот другая *ariette*:

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.

Ce ciel est de cuivre,

Sans lueur aucune.

On croirait voir vivre

Et mourir la lune.

Corneille pousive

Et vous, les loups maigres,

Par ces bises aigres,

Quoi donc vous arrive?

Dans interminable

Ennui de la plaine,

La neige incertaine

Luit comme du sable.

<По тоске безмерной,

По равнине снежной,

Что блестит неверно,

Как песок прибрежный?

Нет на тверди медной

Ни мерцанья света.

Месяц глянул где-то

И исчез бесследно.

Как сквозь дым летучий,

На краю равнины

Видятся вершины

Бора, словно тучи.

Нет на тверди медной

Ни мерцанья света.

Месяц глянул где-то

И исчез бесследно.

Чу! кричат вороны!

Воет волк голодный,

Здесь, в степи холодной,

Властелин законный!

По тоске безмерной,

По равнине снежной,

Что блестит неверно,

Как песок прибрежный?

(Поль Верлен, Избранные стихотворения в переводах русских поэтов, СПб., 1911, Перев. В. Брюсова)>

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
Как это в медном небе живет и умирает луна и как это снег блестит, как песок?
Все 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» [103]. В этих стихотворениях самое большое место занимают очень плохие выражения самых пошлых католических и патриотических чувств. В них есть, например, такие 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.
<Лишь на одну тебя сыновне уповаю,
Мария, всепрощенья оплот,
Мать Франции самой, от коей каждый ждет,
Что вступится она за честь родного края.
(Перев. А. Эфрон)>

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, Lamartine, а главное Hugo, у которых недавно еще были так называемые парнасцы: Leconte de Lisle, Sully Prud'homme и др., могли приписать такое значение и считать великими этих двух стихотворцев, очень неискusstных 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 распущенности, 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 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 все ограниченнее и ограниченнее, дошло, наконец, до того, что художникам этих исключительных классов кажется, что все 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.

Вот, например, сонет Малларме:

(«Rap», 1895, № 1).

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyl

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,
Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
La franc enfant d'une sirène»
<Подавленное тучей, ты –
Гром в вулканической низине;
Что вторит с тупостью рабыни
Бесстыдным трубам высоты.
Смерть, кораблекрушение (ты –
Ночь, пенный вал, борьба в стремнине) –
Одно среди обломков, ныне
Свергаешь мачту, рвешь холсты.
Иль ярость оправдаешь рвеньем
К иным, возвышенным, крушеньям?
О, бездн тщета! и в волоске
Она любом; в том, как от взгляду,
В ревнивой, алчущей тоске,
Скрывает девочку-наяду.
(Перев. А. Эфрон)>

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.

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,
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...
Et s'il interroge encore
Sans me reconnaître,
Parlez-lui comme une soeur,
II 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?
Monterez-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...
<Когда влюбленный удалился
(Я слышал двери скрип),
Когда влюбленный удалился,
От счастья взор у ней светился,
Когда же он опять пришел
(Я видел лампы свет),
Когда же он опять пришел,
Другую женщину нашел.
И видел я: то смерть была
(Ее дыханье я узнал).
И видел я: то смерть была,
Она его к себе ждала.
(Морис Метерлинк, Двенадцать песен в переводе Г. Чулкова, изд. В. М. Саблина,
1905)>

Пришли и сказали
(О, как страшно, дитя!),
Пришли и сказали,
Что уходит он.
Вот зажгла я лампу
(О, как страшно, дитя!),
Вот зажгла я лампу
И пошла к нему!
Но у первой двери
(О, как страшно, дитя!),
Но у первой двери
Задрожал мой свет...
У второй же двери
(О, как страшно, дитя!),
У второй же двери
Зашептал мой свет.
И у третьей двери
(О, как страшно, дитя!),
И у третьей двери –
Умер свет.
А если он возвратится,
Что должна ему я сказать?
Скажи, что я и до смерти
Его продолжала ждать.
А если он спросит, где ты?
О, что я скажу в ответ!
Отдай ему этот перстень,
Ничего не сказав в ответ.
А если он удивится,
Почему так темно теперь?
Укажи погасшую лампу,
Укажи открытую дверь.
А если он спрашивать будет

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
О том, как свет угасал?
Скажи, что я улыбалась,
Чтоб только он не рыдал!
А если он не спросит,
Должна ли я говорить?
Взгляни на него с улыбкой
И позволь ему позабыть.
(Морис Метерлинк, Пеллеас и Мелизанда и стихи в переводе Валерия Брюсова, изд-во
«Скорпион», М., 1907)>

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

Прошу читателя не полениться прочесть выписанные мною в прибавлении 1-м образцы более известных и ценимых молодых поэтов: Griffin, Rénier, Moréas и Montesquiou. 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 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, драме.

Живопись не только не отстает в этом от поэзии, но идет впереди нее. Вот выписка из дневника любителя живописи, посетившего в 1894 году 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 Pissaro самая еще понятная, хотя рисунка нет, содержания нет и колорит самый невероятный. Рисунок так неопределенен, что иногда не поймешь, куда повернута рука или голова. Содержание большею частью «effets»: effet de brouillard, effet du soir, soleil couchant[104]. 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, основной тон vert de gris[105] и везде попадаются пятнышки этой краски: на лице, волосах, руках, платье. В той же галерее «Durand Ruel» другие картины Puvîs de Chavannes, Manet, Monet, Renoir, Sisley – это все 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 ни приближайся. Оттуда 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[106], 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 плавают не то корабль, 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, перед 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
это символ, что она изображает «La terre»[107], плавающее сердце в желтом море – это «Illusion»[108], а господин с пиявками – «Le mal»[109]. Тут же несколько импрессионистских картин: примитивные 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.

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, 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 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»[110]. 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 все это было серьезно.

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.

Вы читаете «Là-bas» Huysmans'a[111], или рассказы Киплинга, или «L'annonciateur» Villiers de l'Isle Adam'a[112] из его «Contes cruels»[113] и др., и все 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[114] и также большинство новых романов: слог очень размашистый, чувства как будто возвышенные, но никак нельзя понять, что, где и с кем происходит.

И таково все молодое искусство нашего времени.

Люди первой половины нашего века – ценители Гете, Шиллера, Мюссе, Гюго, Диккенса, Бетховена, Шопена, Рафаэля, Винчи, Микеланджело, Делароша, ничего не понимая в этом новейшем искусстве, часто прямо причисляют произведения этого искусства к безвкусуному безумию и хотят игнорировать его. Но такое отношение к новому искусству совершенно неосновательно, потому что, во-первых, это искусство все более и более распространяется и уже завоевало себе твердое место в обществе, – такое же, какое завоевал себе романтизм в 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: Гете, Шиллера, Гюго, романы Диккенса, музыку Бетховена, Шопена, картины Рафаэля, Микеланджело, Винчи и др.

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 единомышленников со мною людей произведений нового искусства потому только, что там нечего 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 увидел несправедливость осуждения нового искусства, когда раз при мне один поэт, сочиняющий непонятные стихи, с веселой самоуверенностью смеялся над непонятной музыкой, и скоро после этого музыкант, сочиняющий непонятные симфонии, с такою же самоуверенностью смеялся над 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, 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 все более и более исключительным, становилось все более и более непонятным для все 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 – все уменьшается и уменьшается.

Как только искусство высших классов выделилось из всенародного 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 количеству 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 разъяснить 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, все равно что сказать про какую-нибудь пищу, 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 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 разъяснений, а говорят, что для того, чтобы понять, надо читать, смотреть, слушать еще и еще раз те же произведения. Но это значит не разъяснять, 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.

Кроме того, нельзя говорить, что большинство людей не имеет вкуса для оценки высших произведений искусства. Большинство всегда понимало и понимает то, что и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 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 заразят 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 индийская архитектура и арабская сказка. Если меня мало трогает песня японца и роман китайца, то не потому, что я не понимаю этих произведений, 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.

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 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 религиозного сознания людей, то как же может быть непонятно чувство, основанное на религии, то есть 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 и высокое художественное произведение, но только не простым неизвращенным рабочим людям народа (этим понятно все 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, 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), 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 не способен

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 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 все 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*; [115] 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* [116], 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 непонятным каким-либо душевно здоровым людям, так нет никакой причины какому бы то ни было кружку извращенных людей не сочинять произведения, щекочущие их извращенные чувства и не понятные 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.

XI

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

Мало того, что, вследствие своего отделения от всенародного, искусство высших классов стало бедно содержанием и дурно по форме, то есть все 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 непрерывающих 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 чтоб 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,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 поэтическими сюжетами. Поэтическими 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; поэтическими 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*[117] 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*[118] (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично. Но все 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 поэтическими воспоминаниями прежних произведений и думает, что, перебирая эти воспоминания, он может произвести художественное впечатление. Но художественное впечатление, то есть 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.

Характерным образцом такого рода подделок под искусство в области поэзии может служить пьеса Ростана «*Princesse Loïtaine*», «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 поразительностью, эффектностью. 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 все декадентское искусство.

Четвертый прием – это занимательность, то есть 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, то есть 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 мерилем 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» Гете, 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, то есть похоже на произведение искусства, все равно что сказать про монету, что она хорошая, потому что похожа на настоящую. Так же мало подражательность, реалистичность, как это думают многие, может быть мерилем достоинства искусства. Подражательность не может быть мерилем 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

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, 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 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 пьяный 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 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[119]. 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 предметы 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 миросозерцания, чтобы он пережил чувство и имел желание и возможность передать его и при этом еще имел талантливость к какому-либо роду искусств. Все эти

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e условия, нужные для произведения истинного искусства, очень редко соединяются. Для того же, 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, холодным 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, руководясь 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, то есть выучиться описывать все, 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 переплетать действия лиц, чтобы на сцене не было ни одного длинного разговора, а было бы как можно больше суеты и движения. Если писатель умеет это делать, то может писать не переставая драматические произведения одно за другим, избирая сюжеты из уголовной хроники или из последнего занимающего общество вопроса, вроде 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: коронацию, стачку, турецко-греческую войну, бедствия голода; или, что самое обыкновенное, изображая все, что кажется красиво: от голой женщины до медных тазов.

Для произведения музыкального искусства талантливому человеку еще менее нужно того, что составляет сущность искусства, то есть 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 быстро двигают те, которые дошли в

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
этом до высшей степени совершенства; потом надо узнать, как писали в старину многоголосную музыку, что называется научиться контрапункту, фуге, потом выучиться оркестровать, то есть 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, то есть брать чужие темы и перерабатывать их контрапунктом и фугой в определенных формах, либо, самое обыкновенное, фантастическую музыку, то есть брать случайно подвертывающиеся под руку сочетания звуков и нагромождать на эти случайно подвернувшиеся звуки всякого рода усложнения и украшения.

Так во всех областях искусства производятся 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 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 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 ослабилась 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 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 городской публикой – потребителями искусства.

В этой профессиональности первое условие распространения поддельного, фальшивого искусства,

Второе условие – это возникшая в последнее время художественная критика, то есть оценка искусства не всеми, и главное, не простыми людьми, а учеными, то есть извращенными и вместе с тем самоуверенными людьми.

Один мой приятель, выражая отношение критиков к художникам, полушутя определил его так: критики – это глупые, рассуждающие об умных. Определение это как ни односторонне, неточно и грубо, все-таки заключает долю правды и несравненно 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, 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, 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 художественная 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, то есть авторитет людей, считающихся образованными, 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 особым 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 Гете, 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 не нужными произведениями. Главный вред критиков состоит в том, что, будучи людьми, лишенными способности заразиться искусством (а таковы все критики: если бы они не были лишены этой способности, они не могли бы братья за невозможное толкование художественных произведений), критики обращают преимущественное внимание и восхваляют рассудочные, выдуманые произведения, и их-то выставляют за образцы, достойные подражания. Вследствие этого они с такою уверенностью расхваливают греческих трагиков, Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира, Гете (почти всего подряд); 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.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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 Микеланджело с его нелепым «Страшным судом»; в музыке – всего Баха и всего Бетховена с его последним периодом, стали возможны в наше время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювис де Шаваны, Клингеры, Бёклины, Штуки, Шиейдеры, в музыке – Вагнеры, Листы, Берлиозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся эта огромная масса ни на что не нужных 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 писать уже совсем выдуманные, недоделанные и потому часто бессмысленные, непонятные в музыкальном смысле произведения. Я знаю, что музыканты канты 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 отделять и потому пускал в свет эти произведения, представляющие художественный бред. Критика же, раз признав его 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 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 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.

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 искусства, и обучение это не только не содействует распространению истинного искусства, но, напротив, распространяя подделку 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 Брюллова 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, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, чуть-чуть тронули, и все изменилось», сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть», сказал Брюллов, 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, то есть производило заражение, нужно соблюдение трех главных условий (кроме этих условий, есть еще много условий для музыкального совершенства: нужно, чтобы переход от одного звука к другому был отрывистый или слитный, чтобы звук равномерно усиливался или ослаблялся, чтобы он сочетался с таким, а не другим звуком, чтобы звук имел тот, а не другой тембр, и еще многое другое). Но возьмем три главных условия – высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет не выше, не ниже того, который должен быть, то есть 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. Все это находит только чувство. И потому школы могут научить тому, что нужно для того, чтобы делать нечто похожее на искусство, но никак не искусству.

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-восьми-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,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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 все более и более ценимых и признаваемых не только немцами, но и французами и англичанами за самое высшее, открывшее новые горизонты искусство.

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

Соединение драмы с музыкой, придуманное в XV веке в Италии для восстановления воображаемой древнегреческой драмы с музыкой, есть искусственная форма, имевшая и имеющая успех только среди высших классов, и то только тогда, когда даровитые музыканты, как Моцарт, Вебер, Россини и 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 требованиям поэзии и сливалась с нею. Но каждое искусство имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область, и потому, если соединить в одно целое проявления не только многих, но только двух искусств, драматического и музыкального, то требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого, как это и происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось или, скорее, уступало место музыкальному. Но Вагнер хочет, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись во всей силе. Но это невозможно, потому что всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение задушевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее. Таково произведение музыки и таково же произведение драматического искусства, если оно истинное искусство. И потому для того, чтобы произведение одного искусства совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое.

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

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

Кроме того, одно из главных условий художественного творчества есть полная

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyLe
свобода художника от всякого рода предвзятых требований. Необходимость же
приноровить свое музыкальное произведение к произведению поэзии или наоборот
есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность
творчества, и потому такого рода произведения, приноровленные одно к другому,
как всегда были, так и должны быть произведениями не искусства, а только подобию
его, как музыка в мелодрамах, подписи под картинами, иллюстрации, либретто в
операх.

Таковы и произведения Вагнера. И подтверждение этого видно в том, что в новой
музыке Вагнера отсутствует главная черта всякого истинного художественного
произведения – цельность, органичность, такая, при которой малейшее изменение
формы нарушает значение всего произведения. В настоящем художественном
произведении – стихотворении, драме, картине, песне, симфонии – нельзя вынуть
один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в
другое, не нарушив значение 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, малозначительных мест, имеющих самостоятельный музыкальный смысл,
можно делать всякого рода перемещения, переставлять то, что было впереди, назад
и наоборот, не изменяя этим музыкального смысла. Не изменяется же при этом смысл
музыки Вагнера потому, что он лежит в словах, а не в музыке.

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

Но Вагнер не только музыкант, он и поэт, или то и другое вместе, и потому для
того, чтобы судить о Вагнере, надо знать и его текст, тот самый текст, которому
должна служить музыка. Главное поэтическое произведение Вагнера есть поэтическая
обработка «Нибелунгов». Произведение это получило в наше время такое огромное
значение, имеет такое влияние на все то, что выдается теперь за искусство, что
необходимо всякому человеку нашего времени иметь понятие о нем. Я внимательно
прочел четыре книжечки, в которых напечатано это произведение, и составил из
него краткое извлечение, которое прилагаю во втором прибавлении [120], и очень
советую читателю, если он не читал самый текст, что было бы лучше всего,
прочитать хоть мое изложение, чтобы составить себе понятие об этом удивительном
произведении. Произведение это есть образец самой грубой, доходящей даже до
смешного, подделки под поэзию.

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

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

Я немного опоздал, но мне сказали, что коротенький 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 сопутствовала этим странным испускаемым им звукам. По либретто
можно было узнать, что актер этот должен изображать могучего карлика, живущего в

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

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

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

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

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

Что бы он подумал, если б узнал все те труды, которые положены на это представление, и видел бы ту публику, тех сильных мира сего, которых он привык

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e уважать, старых, плешивых, с седыми бородами людей, которые битых шесть часов сидят молча, внимательно слушая и глядя на все эти глупости. Но, не говоря о взрослом рабочем человеке, трудно себе представить даже и ребенка старше семи лет, который мог бы заняться этой глупой, нескладной сказкой.

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

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

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

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

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

Вот эта-то поэтичность, подражательность, поразительность и занимательность доведены в этих произведениях, благодаря и особенностям таланта Вагнера и тому выгодному положению, в котором он находился, до последней степени совершенства и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle действуют на зрителя, загипнотизировывая его, вроде того, как загипнотизировался бы человек, который в продолжение нескольких часов слушал бы произносимый с большим ораторским искусством бред сумасшедшего.

Говорят: вы не можете судить, не видав произведений Вагнера в 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, поприсутствуйте на нескольких сеансах, то есть посидите в молчании в темноте несколько часов сряду в обществе полусумасшедших людей и повторите это раз десять, и вы увидите все, что мы видим.

Да как же не увидеть? Только поставьте себя в такие условия – увидишь, что хочешь. Еще короче можно достигнуть этого, напившись вина или накурившись опиуму. То же самое и при слушании опер Вагнера. Посидите в темноте в продолжение четырех дней в сообществе не совсем нормальных людей, подвергая свой мозг самому сильному на него воздействию через слуховые нервы самых рассчитанных на раздражение мозга звуков, и вы наверное придете в ненормальное состояние и придете в восхищение от нелепости. Но для этого не нужно и четырех дней, достаточно тех пяти часов одного дня, во время которых продолжается одно представление, как это было в Москве. Достаточно не только пяти часов, достаточно и одного часа для людей, не имеющих ясного представления о том, чем должно быть искусство, и вперед составивших себе мнение о том, что то, что они увидят, прекрасно и что равнодушие и неудовлетворение этим произведением будут служить доказательством их необразованности и отсталости.

Я наблюдал публику того представления, на котором я присутствовал. Люди, руководившие всей публикой и дававшие ей тон, были люди, уже вперед загипнотизированные и вновь подпавшие знакомому гипнозу. Эти-то, загипнотизированные люди, находясь в ненормальном состоянии, были в полном восхищении. Кроме того, все художественные критики, лишенные способности заражаться искусством и потому всегда особенно дорожащие произведениями, в которых все есть дело рассудка, какова опера Вагнера, тоже глубокомысленно одобряли произведение, дающее обильную пищу умствованию. А за этими двумя отделами людей шла та большая, с извращенной и отчасти атрофированной способностью заражаться искусством, равнодушная к нему городская толпа с князьями, богачами и меценатами во главе, всегда, как плохие гончие собаки, примыкая к тем, кто громче и решительнее высказывает свое мнение.

«О да, разумеется, какая поэзия! Удивительно! Особенно птицы!» – «Да, да, я совсем побежден», повторяют эти люди на разные голоса то самое, что они только что услышали от людей, мнение которых им кажется заслуживающим доверия.

Если и есть люди, оскорбленные бессмыслицей и фальшью, то эти люди робея молчат, как робеют и молчат трезвые среди пьяных.

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

XIV

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 потому 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 все то, что считается искусством, и хорошим, и всем искусством в нашем обществе, не только не есть настоящее и хорошее искусство, и не есть все 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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, скульптурах, симфониях, операх, оперетках, балетах и пр., которые выдаются за произведения искусства, едва ли одно из сотни тысяч произошло от испытанного его автором чувства; все 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 120000, 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 все 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 музыкантами; 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.

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 неиспорченным 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle атрофировано чувство, воспринимающее искусство, и в оценке художественных произведений они должны руководиться рассуждением и изучением, и эти рассуждение 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 все одно и то же, что они видят гораздо лучше в действительности; и главное – считают обязательным восхищаться всем этим, воображая, что все это – предметы искусства, и тут же проходят не только 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 все то, что понимают другие в этой сонате и других вещах последнего периода Бетховена, я, будучи очень восприимчив к музыке, 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 осложнениями и украшениями, и того же Бетховена первого 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 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-я же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая.

Для своей работы над искусством я усердно и с большим 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 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 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 все 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 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 Academy 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, 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 все 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, малоизвестного живописца – прекрасное, истинное произведение искусства.

Я, помню, видел представление Гамлета Росси, и самая трагедия и актер, игравший главную роль, считаются нашими критиками последним словом драматического искусства. А между тем я все время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобию 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 все ближе и ближе к преследуемым. Олененок измучен и жмет 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, жмет 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, критикуют все 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 слыхали никаких

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 душой с другим человеком и составляет сущность искусства, и что поэтому люди эти 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 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, 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 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 большого 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 все 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 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. 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, то есть 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, то есть 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 чувство, которое, как ему кажется, он уже давно знает и испытывает и которому теперь только нашел выражение.

Более же всего увеличивается степень заразительности искусства степень 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 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 заключает в себя первое, потому что если художник искренен, то он выскажет 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, непрерывно 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 выражено или если оно не произошло от внутренней потребности 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, то есть независимо от того, передает ли оно хорошие или дурные чувства.

Но чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

XVI

Чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

Искусство, вместе с речью, есть одно из орудий общения, а потому и прогресса, то есть движения вперед человечества к совершенству. Речь делает возможным для людей последних живущих поколений знать все то, что узнавали опытом и размышлением предшествующие поколения и лучшие передовые люди современности; искусство делает возможным для людей последних живущих поколений испытывать все те чувства, которые до них испытывали люди и в настоящее время испытывают лучшие передовые люди. И как происходит эволюция знаний, то есть более истинные нужные

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle знания вытесняют и заменяют знания ошибочные и ненужные, так точно происходит эволюция чувств посредством искусства, вытесняя чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей более добрыми, более нужными для этого блага. В этом назначение искусства. И потому по содержанию своему искусство тем лучше, чем более исполняет оно это назначение, и тем хуже, чем менее оно исполняет его.

Оценка же чувств, то есть признание тех или других чувств более или менее добрыми, то есть 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.

Религиозное сознание в обществе все 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 все 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 и поощрялось искусство, передававшее чувства красоты, силы, мужества (Гезиод, Гомер, Фидиас), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства грубой чувственности, 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); все же остальное искусство – рассказы, песни, пляски, украшения домов, утвари, одежды, – которое не было противно религиозному сознанию, не создавалось и не осуждалось вовсе. Так расценивалось 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 мнимообразованных кругах нашего времени. Люди, не признающие 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 жизнь людей, несогласную с ним.

Если в человечестве совершается прогресс, то есть 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
совершается и в наше время, – то должна быть и религия нашего времени. Так что, нравится это так называемым образованным людям нашего 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, сознано, 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 все 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 руководящую 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 ценя 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 искусства они поставили искусство ничтожное, имеющее целью только наслаждение людей, то есть 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 особенно важное и ценное, выделили самое ничтожное, большую 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, 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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 все жизнепонимание людей и все внутреннее устройство их жизни. Правда, что жизнь человечества, как и отдельного человека, движется равномерно, но среди этого равномерного движения есть как бы поворотные пункты, которые резко отделяют предыдущую жизнь от последующей. 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 греков или римлян. Одно и то же искусство переносилось в другие условия и годилось новым народам. Но христианский идеал изменил, перевернул все 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 властвующие 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 отрицание искусства, и они отчаянно держатся за старое искусство. А между тем это старое искусство, в наше время не имея более источника в религиозном сознании, потеряло все 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 все искусство патристическое, с своими гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство церковное, то есть искусство известных культов со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное, таково все 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.

Христианское хорошее искусство нашего времени может быть не понято 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle сословия, не одной национальности, не одного религиозного культа, то есть не передавать чувства, которые доступны только известным образом воспитанному человеку, или только дворянину, купцу, или только 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, то есть искусство нашего времени, должно быть кафолично в прямом значении этого слова, то есть 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 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, 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, 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, то есть христианское искусство, основываясь на религиозном сознании, требующем единения людей, исключает из области хорошего по содержанию искусства все 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 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 все большему и большему 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 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 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 pauvres gens» V. Hugo и его «Misérables» [121], на повести, рассказы, романы Диккенса: «Taie of two cities», «Crames» [122] и др., на «Хижину дяди Тома», на Достоевского, преимущественно его «Мертвый дом», на «Адам Бид» Джоржа Элиота.

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 картины, 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 балконе стоит кормилица с ребенком и мальчик. Они любят 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. Есть еще приближающиеся к этому роду картины, с уважением и любовью изображающие рабочего труженика. Таковы картины Милле, в особенности его рисунок – отдыхающий копач; в этом же роде картины Jules Breton, 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'a – подпись смертного приговора. Картин и этого рода очень мало. Заботы о технике и красоте большею частью затемняют чувство. Так, например, картина «Pollice verso» [123] Жерома не столько выражает чувство ужаса пред совершающимся, сколько увлечение красотой зрелища.

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, 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 все остальное, – все это чувства, доступные и русскому мужику, и китайцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному; и все это написано так воздержно, без излишних 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, 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: «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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
удовлетворяющие требованиям всемирности. Даже и те, которые есть, испорчены
большою 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 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. Ничтожные исключительные мелодии, чтобы сделать их привлекательными, загромождаются 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 [124].

Хотя в живописи повторяется то же, что в поэзии и музыке, то есть 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 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 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 не чем иным, как заражением одним человеком другого или 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, которые нравятся всем. И таковы преимущественно все орнаменты. Пейзаж очень исключительной местности, genre [125] 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 ценен много выше исключительных, претенциозных картин и изваяний.

Так что есть только два рода хорошего христианского искусства; все же остальное, не подходящее под эти два рода, должно 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e сословию богатых праздных людей, – чувства аристократической чести, пресыщенности, тоски, пессимизма и утонченные 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 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. Все, 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 произведением 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 принадлежит ли оно к христианскому житейскому всемирному искусству? И не могу не ответить отрицательно, потому что не 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 Гете, 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.

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.

Все лучшее, сделанное в искусстве человечеством, остается для людей, лишившихся способности заражаться искусством, чуждым и заменяется фальшивыми подделками под искусство 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, воспитываются 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, невознаграждаемая трата на это ненужное и дурное дело жизни 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 десять, двенадцать, четырнадцать 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 все доброе способные дети с ранних лет посвящаются тому, чтобы в продолжение десяти, пятнадцати лет по шесть, восемь, десять часов в день одни – играть гаммы, другие – вывертывать члены, ходить на носках и поднимать ноги выше головы, третьи – петь сольфеджи, четвертые, всячески ломаясь, – произносить стихи, пятые – рисовать с бюстов, с голой природы, 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 ноги за шею, но не менее жалостно смотреть на десятилетних детей, дающих концерты, и еще более на десятилетних гимназистов, знающих наизусть исключения латинской грамматики... Но мало того, что люди эти уродуются физически и умственно, – они уродуются и нравственно, делают не способными ни на что, действительно нужное людям. Занимая в обществе роль

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
потешателей богатых людей, они теряют чувство человеческого достоинства, до такой степени развигают 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 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.

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 профессуемым 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 гимнастикой мускулами и ослабленной энергией жизни, нельзя было бы, если бы не 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 продолжать свою жизнь и все 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 неспорченный человек не может не уважать потому, что к ней влечет его все 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 пятьдесят 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 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 не был богатырь или полководец, но был частный человек и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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, Чингисхан или Наполеон были велики, он понимает, потому что и тот 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 долито происходить и в голове бретонского, нормандского крестьянина, который узнает о постанровке памятника, «une statue», такой же как богородице, Бодлеру, когда он прочтет или расскажут ему содержание «Fleurs du mal», или – еще удивительнее – Вердену, когда он узнает про ту жалкую, 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 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, все 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, вроде Оскара Уайльда, разбирают 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 by Ragnar Redbeard, Chicago[126] 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 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 Vogué.) Земля с ее сокровищами – «добыча смелого».

Автор, очевидно, сам, независимо от Ницше, пришел бессознательно к тем выводам, которые исповедуют новые художники.

Изложенные в форме учения, положения эти поражают нас. В сущности же, положения эти включены в идеал искусства, служащего красоте. Искусство наших высших

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle классов воспитало в людях этот идеал сверхчеловека, в сущности старый идеал Нерона, Стеньки Разина, Чингис-хана, Робер Макера, Наполеона и всех их соумышленников, приспешников и льстецов, и всеми своими силами утверждает его в них.

Вот в этом-то замещении идеала нравственности идеалом красоты, то есть 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 европейского общества, прямо развращает людей посредством заражения их самыми дурными и вредными для человечества чувствами суеверия патриотизма, а главное – сладострастия.

Посмотрите внимательно на причины невежества народных масс, 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, 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.

Искусство же служит в наше время главной причиной развращения 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.

И что же? Все 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 раздирающими 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 пакостные оперы, оперетки, песни, романсы, которыми кишит 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 всякому 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 искусством, но, напротив, все усилия людей, желающих жить хорошо, должны быть

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e 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 решали все церковные христианские и магометанские учителя человечества, то есть 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. Все, 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, 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 все 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, то есть 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 доступным 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 коммуны, признают ли этим назначением всемирную федерацию, 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 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, все 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.

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 все более и более создается людьми и все чаще и чаще среди нашего извращенного общества выражается отчасти и в науке и в искусстве. С начала нынешнего столетия

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
появляются все 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 Лепаж, 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 все чаще и чаще встречаются попытки народных изданий книг и картин, общедоступных концертов, театров. Все 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.

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 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 чувства, не согласные 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 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, 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 проституция.

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.

ХІХ

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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyLe
нового искусства будущего не может быть и не будет. Наше исключительное искусство высших классов христианского мира пришло к тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда. Искусство это, раз отступив от главного требования искусства (того, чтобы оно было руководимо религиозным сознанием), становясь все более и более исключительным и потому все более и более извращаясь, сошло на нет. Искусство будущего – то, которое действительно будет, – не будет продолжением теперешнего искусства, а возникнет на совершенно других, новых основах, не имеющих ничего общего с теми, которыми руководится теперешнее наше искусство высших классов.

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

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

Деятельность художественная будет тогда доступна для всех людей. Доступна же сделается 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 сделается 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 разумеют те усложнения искусства, которые теперь считаются достоинством; но если под техникой разумеют ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведений искусства, то техника не только не ослабеет, как это показывает все народное искусство, но в сотни раз усовершенствуется, если даже не будет и профессиональных школ и если бы даже и в народных школах не преподавались основания рисования и музыки. Она усовершенствуется потому, что все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут, не нуждаясь, как теперь, сложного технического обучения и имея образцы истинного искусства, новые образцы настоящего искусства, которые будут, как всегда, 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, в сотни раз вознаградится тем обучением, которое художник будет получать от многочисленных

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle образцов распространенного в обществе хорошего искусства.

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

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

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

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

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

Людям нашего круга, не знающим и не могущим или не 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 наверно среди слушателей его лекций о спектральном анализе звезд Млечного Пути очень много людей, особенно женщин, таких, которые не знают хорошенько того, отчего бывают день и ночь, зима и лето. Умный астроном, улыбаясь, ответил мне: «Да, это хорошо бы было, но это очень трудно. Читать о спектральном анализе Млечного Пути гораздо легче».

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

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

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

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

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 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, приготавливает 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, то есть 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 этого.

И потому люди науки нашего времени утверждают, что они равномерно изучают все, но так как всего слишком много (все – это бесконечное количество предметов) и равномерно изучать всего нельзя, то это только утверждается в теории; в действительности же изучается не все 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 праздной любознательности, 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle 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 нарушения его незаконна и бесполезна. Другой же отдел – науки опытной, включающей 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 нагроможденные 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, икс-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 возможность воспользоваться энергией водопада и заставить эту силу работать на фабриках, или тому, что мы пробили 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 необходимой и к которой не переставая готовимся.

Если же мы теперь умеем привить предохранительный 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 1/10 тех сил, которые тратятся теперь на предметы простого любопытства и практического применения, тратились на истинную науку, учреждающую

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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 воспитанных на фабриках худосочных, горбчатых детей, не было бы, как теперь, смертности 50 процентов 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 страдания, 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 массового убийства людей. Нам кажется, что наука только тогда наука, когда человек в лаборатории переливает из стклянки в стклянку жидкости, разлагает спектр, режет лягушек и морских свинок, разводит на особенном научном жаргоне смутные, самому ему полупонятные теологические, философские, 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 мирозерцания, а многие теологи заняты тем, чтобы опровергнуть эти сочинения и опять снова и снова изошрять 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 все более сосредоточиваться в руках малого числа владельцев, как это, например, утверждают современные марксисты. Точно так же, казалось 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, зловерность 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.

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 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,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e 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, 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 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.

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, все равно, что придумывать средство накачивания кислорода в легкие человека, 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 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. Все равно как вместо того, чтобы вывести человека из запертого на чистый воздух, придумывают 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 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 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 переоценка всех тех

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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 вразрез с ними, двигали истинную науку жизни.

Науки же математические, астрономические, физические, химические и биологические так же, как технические и врачебные, 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 не нужных знаний, а будет стройным органическим целым, имеющим определенное, понятное всем людям и разумное назначение, а именно: вводить в сознание людей те истины, которые вытекают из религиозного сознания нашего времени.

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 сожителство 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.

Все 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), все 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 перед 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 пользованием 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и
установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, то есть 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.

Прибавления

Прибавление I

L'Accueil

Si tu veux que ce soir, à l'âtre je t'accueille,
Jette d'abord la fleur, qui do 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 Régner, «Les jeux rustiques et divins»)

<Свидание

Коль хочешь ты побыть у очага со мною,
То брось цветок, что мнешь небрежною рукою:
Печалит он меня, вотще благоухая;
И не гляди назад – там только ночь глухая...
Ты мне нужна иной – забывшей и леса,
И перекличку птиц, и ветер – голоса,
Что утоляют боль и гонят прочь тревоги.
Хочу, чтоб ты вошла и встала на пороге
Одна, горда, бледна и тьмой окружена,
Как если б я был мертв – иль ты обнажена.
(Анри де Ренье, «Игры сельские и божественные», перев. А. Эфрон)>,

V

«Oiseau bleu couleur du temps»

Sais-tu l'oubli
D'un vain doux rêve,
Oiseau moqueur
De la forêt?
Le jour pâlit,
La nuit se lève,
Et dans mon coeur
L'ombre a pleuré;
O, chante-moi
Ta folle gamme,
Car j'ai dormi
Ce jour durant;
La lâche émoi
Où fut mon âme
Sanglote emmi
Le jour mourant.
Sais-tu le chant
De sa parole
Et de sa voix,
Toi qui redis
Dans le couchant
Ton air frivole
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»)

<V
«Синяя птица цвета времени»

Лесной певец,
Дрозд-пересмешник!
Слышал ли ты?
Я ей не мил!
Уж дню конец,
Уснул орешник,
Свои мечты
Я схоронил...
О пробуди
Задорной гаммой
Ты душу мне –
Ведь ей невмочь!
Сам посуди –
С той встречи самой
Я как во сне –
На сердце ночь...
А если вдруг
Тот голос нежный,
Чьи клятвы – ложь,
Слышал и ты,
Пернатый друг,
Что так прилежно
С утра поешь
До темноты,
О, для меня
Напев дразнящий
Ты слов ее
Вновь повтори,
На склоне дня,
Среди летящих
В небытие
Лучах зари.

(Франсис Вьеле-Гриффен, «Поэмы и стихотворения», перев. А. Эфрон)>

IX
Enone, 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,
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, Enone, cet Amour.
Mais, laisse, les oiseaux du printemps sont partis,

Et je vois les rayons du soleil amortis.
Époue, 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»)

<IX

Энона, возлюбив в тебе свою мечту,
И красоту души, и тела красоту,
И сердцем и умом я вознестись хотел
К тому, чему в веках не сотворен предел,
Чему начала нет, к чему хвала, хула
Не льнут, в чем не найти ни хлада, ни тепла
И что ни свету дня, ни мраку не подвластно.
Гармонию меж злом, таящимся в природе,
Мечтал я отыскать – и тем, что в ней прекрасно;
Не так ли музыкант, что в чаще звуков бродит,
В разноголосье их мелодию находит?
Но дерзости былой нет ныне и следа:
Пронзившая меня Венераина стрела
Не мужеством любви – и в этом вся беда, –
Но слабостью ее мне послана была.
Я знаю двух Венер – одна из них богиня,
Другая же – любви несмелая рабыня.
А что же мальчуган, охотник шаловливый,
Набивший свой колчан премудростью игривой,
Над факелом своим слепящий балагур,
Блестящий мотылек, порхающий меж роз,
Причина многих зол и осушитель слез?
Он тоже грозный бог, Энона, бог – Амур...
Довольно! Вешних птиц умолкли голоса,
Бледнеет солнца луч и меркнут небеса...
Послушай, боль моя, ты олицетворенье
Достойной красоты и гордого смиренья:
Вчера я заглянул в тот стынувший вдали
Пруд и увидел в нем свое отображенье
Сказало мне оно, что дни мои прошли.
(Жан Мореас, «Вдохновенный пилигрим», перев. А. Эфрон)>

XVI

Berceuse d'Ombre
Des formes, des formes, des formes
Blanche, bleue, et rosé, et d'or
Descendront du haut des ormes
Sur l'enfant qui si rendort.
Des formes!
Des plumes, des plumes, des plumes
Pour composer un doux nid.
Midi sonne: les enclumes
Cessent; la rumeur finit...
Des plumes!
Des rosés, des rosés, des rosés!
Pour embaumer son sommeil
Vos pétales sont moroses
Près du sourire vermeil.
O rosés!
Des ailes, des ailes, des ailes
Pour bourdonner à son front.
Abeilles et demoiselles,
Des rythmes qui berceront.
Des ailes!
Des branches, des branches, des branches
Pour tresser un pavillon
Par où des clartés moites franches
Descendront sur l'oisillon.
Der branches!

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyl

Des songes, des songes, des songes,
Dans ses pensers entr'ouverts
Glissez un peu de mensonges
A voir la vie au travers.
Des songes!
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
Non anges...

(Comte Robert de Montesquieu, «Les Hortensias bleux»)

<XVI

Колыбельная теней
О краски, и краски, и краски,
Вся радуга форм и вещей
Слетает с деревьев, словно в сказке,
Дитя, к колыбели твоей.
О, краски!
О перья, и перья, и перья,
Чтоб гнездышко ими устлать...
Пусть звуки не ломаются в двери,
Дитя собирается спать.
О, перья!
О розы, и розы, и розы,
Чей запах – садов торжество...
Ваш пурпур печален, как слезы,
В сравненье с улыбкой его.
О, розы!
О взлеты, и взлеты, и взлеты
Стрекоз и мохнатых шмелей –
Слагайтесь в дремотные ноты,
Чтоб мог он уснуть поскорей!
О, взлеты!
О ветки, и ветки, и ветки,
Сплетайтесь в прозрачный шатер,
Который бы доброй насадкой
Над птенчиком крылья простер.
О, ветки!
О грезы, и грезы, и грезы,
Пошлите свой сладкий обман
Рассудку его, чтоб на грозы
Мирские взирал сквозь туман,
Сквозь грезы...
О феи, и феи, и феи,
Свивайтесь в тончайшей из прях
Для спящего – прихоть, затею,
Фантазию, призрак, мираж.
О, феи!
О крылья, о ангелов крылья!
Коль с нами здесь быть не хотят,
Коль наши напрасны усилья,
Пусть дети от нас улетят
На крыльях!
(Граф Робер де Монтескье, «Голубые гортензии», перев. А. Эфрон)>

Прибавление II

Вот содержание «Кольца Нибелунгов».

В первой части рассказывается о том, что русалки, дочери Рейна, стерегут зачем-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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
им надо бы скрывать, а именно, что, кто откажется от любви, тот может украсть
стерегомое 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 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 все, чтобы себя погубить: надевает шлем, превращается в дракона, а потом в жабу. Жабу боги ловят, снимают с нее шлем и уводят с собою Альбериха.

Четвертая сцена состоит в том, что боги приводят к себе Альбериха и велют ему приказать своим карликам принести им все золото. Карлики приносят. Альберих отдает все 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 колья в рост Фреи 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 *Vorspiel*[127], 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 мул: 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.

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 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.

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.

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. Приходит 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e узнает тайные мысли людей и язык 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-ем 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 копьё Вотана, которое было могущественнее всего. Зигфрид 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 приворотный напиток, от которого он забывает все 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 копьё 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, 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 все, 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 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.

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 цензурю 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 находил 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 все 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 comptons sans votre hôte*[128]. 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 жалованье за то, чтобы уничтожить все то, что может не понравиться его начальству, – вычеркнул из книги все 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 я считаю одним из самых неверных и вредных церковных догматов. Исправив все 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.

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 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 учреждения, 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.

17 марта

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»[129] 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 хотел 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[130], 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 невероятное 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 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.

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 произведения. Из этих трех условий: 1) правильного, то есть нравственного, отношения автора к предмету, 2) ясности изложения или красоты формы, что одно и то же, и 3) искренности, то есть 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, то есть нравственного, отношения к описываемым предметам. Судя по тому, что я прочел, я убедился, что Мопассан обладал талантом, то есть даром внимания, открывающим ему в предметах и явлениях жизни те свойства их, которые не видны другим людям; обладал тоже прекрасной формой, то есть выражал ясно, просто и красиво то, что хотел сказать; обладал и тем условием достоинства художественного произведения, без которого художественное произведение не производит действия, – искренностью, то есть 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, то есть 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»[131], 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 champagne»[132], в котором представляется в виде самой милой и забавной шутки подробное описание того, как два катавшиеся в лодке с голыми руками господина одновременно соблазнили: один – старую мать, а другой –

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
молодую девушку, ее дочь.

Сочувствие автора, очевидно, все время до такой степени на стороне этих двух негодяев, что он не то что игнорирует, но прямо не видит того, что должны были почувствовать 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 описана только одна самая ничтожная сторона предмета: удовольствие, полученное негодяями.

В этом же томике есть рассказ «histoire d'une fille de ferme»[133], 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 которыми 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, какую 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»[134], и в рассказах Мопассана, так же как 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 «Le petite Fadette» и в «La Mare aux diables»[135], 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[136] 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 Тургеневым 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»[137] и превосходный, по описанию ночи, рассказ «Sur l'eau»[138].

«Мало ли в наше время, когда так много охотников писать, людей с талантом, не знающих, к чему приложить его, или смело прикладывающих его к тому, что вовсе не должно и не нужно описывать», – думал я. И так и сказал Тургеневу. И так и забыл про Мопассана.

Первое, что после этого попало мне из писаний Мопассана, было «Une vie»[139], которую мне кто-то посоветовал прочесть. Эта книга сразу заставила меня переменить мнение о Мопассане, и с этих пор я уже с интересом читал все 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»[140] Гюго. В романе этом, кроме замечательной силы таланта, то есть 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, то есть нравственное, отношение автора к предмету, 2) красота формы и 3) искренность, то есть любовь к тому, что описывает автор. Тут уже смысл жизни не представляется автору в похождениях

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой *tolstoy1e* различных распутников и распутниц, тут содержание составляет, как и говорит заглавие, описание жизни загубленной, невинной, готовой на все 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 все 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 памятны 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 все хорошее дочь, их взаимные отношения, их первое путешествие; их слуги, соседи, расчетливый 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 имением, его столкновение с тестем, уступчивость добрых и победа наглости, отношение к соседям. Все это – сама жизнь со всею ее сложностью и разнообразием. Но мало того, что все это живо и прекрасно описано, во всем этом сердечный, патетический тон, 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, страдает 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 аббата, оставленная жена стала вновь матерью, подробности, разрушающие все 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 увидел из-за него уже не талантливый 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 «*Veil ami*»[141].

«*Veil 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 «*Veil 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 – не только недоумение, но негодование автора перед благодеянием 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 все 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 негодяя с молодой чистой девушкой, дочью 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*[142] автор, видны те же серьезные запросы автора от жизни.

Прочтите разговор старого поэта с *Duroy*[143], когда они после обеда выходят, кажется, от Вальтеров. Старый поэт обнажает жизнь перед своим молодым собеседником и показывает ее такую, какая она есть, с вечным неизбежным

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой `tolstoy` спутником и концом ее – смертью.

«Она уже держит меня, *la gueuse*[144], – говорит он про смерть, – она уж повышатала 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. Отнимает ее, 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 полой похотливой энергии и силы, что он и слышит и не слышит, и понимает и не понимает слов старого поэта. Он слышит и понимает, 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-Orion*»[145] 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 все рассудочное желание автора быть беспристрастно объективным, негодяй *Paul*, очевидно, пользуется всем сочувствием автора. И от этого история любви этого *Paul*, его старания соблазнить и успех в этом производят фальшивое впечатление. Читатель не знает, чего хочет автор: показать ли всю пустоту и подлость *Paul*, 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*.

В следующих за этим романах: «*Pierre et Jean*»[146], «*Fort comme la mort*»[147] и «*Notre sœur*»[148] 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, тем более такой привлекательный, как Мопассан. С одной стороны, успех первых романов, похвалы газетные, лесть общества, в особенности женщин, с другой, – все более и более увеличивающиеся размеры вознаграждений, никогда все-таки не успевающие 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 все, что написано раз установившимся в публике именем. Все эти соблазны так велики, что, очевидно, одурманивают автора: он поддается им и хотя продолжает по форме так же, иногда еще лучше, отделять свои романы и даже любит то, что он описывает, но любит то, что он описывает, уже не потому, что оно добро и нравственно, то есть любимо всеми, и ненавидит то, что описывает, не потому, что оно зло и ненавидимо всеми, а только потому, что одно нравится, а другое случайно не нравится ему.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
На всех романах Мопассана, начиная с «*Veil ami*», уже лежит эта печать поспешности и, главное, выдуманности. С этого времени Мопассан уже не делает того, что он делал в своих 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, то есть придумывает наиинтереснейшие и наипатетичнейшие или наисовременнейшие лица и положения и составляет из них роман, украшая его всеми теми 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 cœur*».

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 непонятным, каким образом все мужья всегда дураки, *socus* и *ridicules*[149] а все любовники, которые в конце концов женятся и делают мужьями, не только не *ridicules* и не *socus*, 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, глубоко безнравственных 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 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 cœur*» – 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, 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 все хорошее, и существо это для чего-то приносится в жертву: 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 тем, что, как скоро оно понято людьми, оно, рано или поздно, но будет уничтожено.

В следующем романе «*Veil 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-где попадаются пятна чувственности, портящие роман, в «*Veil 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. Поразительным 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. А оба романа построены на разврате, обмане и лжи, которые приводят действующих лиц к трагическим положениям.

В последнем романе «Notre sœur» 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 наимприятнейшим образом пользоваться этим счастьем.

Еще более поразительно это безнравственное отношение к жизни в полуромане «Yvette» [150]. 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 скабресный вздор, которому она научилась в обществе матери, и повторяет его, как попугай, не понимая его, воображая себе, что девушка 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 глубоко трогательное 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 разрушает другое. И весь роман распадается, рассыпается, как непромешанный хлеб.

Во всех романах своих после «Ve l 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 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 картину, изображавшую религиозную процессию. Все 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.

– Что же, вы ненавидите эти обряды?

– Ни то, ни другое, – с улыбкой сострадания к моей глупости отвечал современный высококультурный 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 la forme qui vous conviendra le mieux d'après votre tempérament»[151].

Удовлетворяя этому-то требованию избранных умов, и писал Мопассан свои романы, наивно воображая, что то, что считается 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 apparaît 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 grande 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»[152].

(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», в которой показал, что половое общение с женщиной есть служение этой красоте, то есть высокое и хорошее дело. В драме этой, поразительной своей бездарностью и в особенности грубостью в разговорах Дарси с Аббессою, из которых с первых слов видно, о какой любви говорит этот господин с будто бы невинной и высоконравственной девушкой, несколько 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.

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.

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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e привел Мопассана к ряду ошибок и к все 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 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, то есть 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 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 все 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 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 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 теории, решил, что этого отношения автора к жизни совсем не нужно, и стал писать только для того, чтобы *faire quelque chose de beau*[153], 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 cœur*» 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 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 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 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 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, откроет, 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 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyl
случилось с Мопассаном.

Едва ли был другой такой писатель, столь искренно считавший, что все 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»)[154], моряк с сестрой («Le port»)[155], «Оливковое поле», «La petite Roque»[156], англичанку «Miss Harriet»[157], «Monsieur Parent»[158], «L'armoire»[159] (девочка, заснувшая в шкафе), свадьбу в «Sur l'eau»[160] и последнее выражение всего: «Un cas de divorce»[161]. 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 сильным, развенчивании половой любви виден этот нравственный рост автора; он виден во всех тех все 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 «Noël»[162] – и не удовлетворяет требованиям разума и любви, видит, что есть какой-то другой мир или хотя требования такого другого мира в душе человека.

Он мучался 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»[163].

Явление, более всего мучившее Мопассана, к которому он возвращается много раз, есть мучительное состояние одиночества, духовного одиночества человека, той преграды, которая 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 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 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, высокоодаренные люди, пророки, как их называют, которые объясняли людям этот смысл и значение их жизни, и всегда 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[164], папа, догмат бессеменного зачатия и т. п., или оставаться жить, руководясь поучениями Ренана и ему подобных, то есть 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, каким 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.

Вроде 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 грязь вместо воды, которая, не переставая, течет там, позади этой грязи. В этом положении был Мопассан. Он не мог поверить; 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 двойном еще отраженном наслаждении, в изображении этой любви и возбуждении ее в других. Все 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 все 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 все кончится, все становится ужасным, отвратительным, видны размазанные румяна, белила, пот, вонь, безобразие. Где же то, чему я служил? Где же красота? А она – все. 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 все 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 все песок.

Мопассан дождал 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

Предисловие к «Крестьянским рассказам» С. Т. Семенова

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 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. Это последнее достоинство мне кажется всегда самым важным в художественном произведении. Оно дает художественному произведению его силу, делает художественное произведение заразительным, то есть вызывает в зрителе, слушателе и читателе те чувства, которые испытывает художник.

И этим-то достоинством в высшей степени обладает Семенов.

Есть известный рассказ Флобера, переведенный Тургеневым, – «Юлиан Милостивый».* Последний, долженствующий быть самым трогательным, эпизод рассказа состоит в том, что Юлиан ложится на одну постель с прокаженным и согревает его своим телом. Прокаженный этот – Христос, который уносит с собой Юлиана на небо. Все это описано с большим мастерством, но я всегда остаюсь совершенно холоден при чтении этого рассказа. Я чувствую, что автор сам не сделал бы и даже не желал бы сделать того, что сделал его герой, и потому и мне не хочется этого сделать, и я не испытывал никакого волнения при чтении этого удивительного подвига.

Но вот Семенов описывает самую простую историю, и она всегда умиляет меня. В Москву приходит деревенский парень* искать места и по протекции земляка-кучера, живущего у богатого купца, получает тут же место помощника дворника. Место это прежде занимал старик. Купец, по совету своего кучера, отказал этому старику и на место его принял молодого парня. Парень приходит вечером, чтобы стать на место, и со двора слышит в дворницкой жалобы старика на то, что его без всякой вины с его стороны разочли, только чтобы дать его место молодому. Парню вдруг становится жалко старика, совестно за то, что он вытеснил его. Он задумывается, колеблется и, наконец, решается отказаться от места, которое ему так нужно и приятно было.

Все это рассказано так, что всякий раз, читая этот рассказ, я чувствую, что автор не только желал бы, но и наверное поступил бы так же в таком же случае, и чувство его заражает меня, и мне приятно, и кажется, что я сделал или готов был сделать что-то доброе.

Искренность – главное достоинство Семенова. Но, кроме нее, у него и содержание всегда значительно: значительно и потому, что оно касается самого значительного сословия России – крестьянства, которое Семенов знает, как может знать его только крестьянин, живущий сам деревенскою тягловою жизнью. Значительно еще содержание его рассказов потому, что во всех главный интерес их не во внешних событиях, не в особенностях быта, а в приближении или в отдалении людей от

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle идеала христианской истины, который твердо и ясно стоит в душе автора и служит ему верным мерилom и оценкой достоинства и значительности людских поступков.

форма рассказов совершенно соответствует содержанию: она серьезна, проста, подробности всегда верны: нет фальшивых нот. В особенности же хорош, часто совершенно новый по выражениям, но всегда безыскусственный и поразительно сильный и образный язык, которым говорят лица рассказов.

23 марта

Предисловие к роману В. фон Поленца «Крестьянин»

В прошлом году мой знакомый, вкусу которого я доверяю, дал мне прочесть немецкий роман «Бютнербауэр» фон Поленца. Я прочел и был удивлен тому, что такое произведение, появившееся года два тому назад, никому почти не известно.

Роман этот не есть одна из тех подделок под художественные произведения, которые в таком огромном количестве производятся в наше время, а настоящее художественное произведение. Роман этот не принадлежит ни к тем, не представляющим никакого интереса описаниям событий и лиц, искусственно соединенных между собою только потому, что автор, выучившись владеть техникой художественных описаний, желает написать новый роман; ни к тем, облеченным в форму драмы или романа, диссертациям на заданную тему, которые также в наше время сходят в публике за художественные произведения; не принадлежит и к произведениям, называемым декадентскими, особенно нравящимся современной публике именно тем, что, будучи похожими на бред безумного, они представляют из себя нечто вроде ребусов, отгадывание которых составляет приятное занятие и вместе с тем считается признаком утонченности.

Роман этот [не] принадлежит ни к тем, ни к другим, ни к третьим, а есть настоящее художественное произведение, в котором автор говорит про то, что ему нужно сказать, потому что он любит то, про что говорит, и говорит не рассуждениями, не туманными аллегориями, а тем единственным средством, которым можно передать художественное содержание: поэтическими образами, – и не фантастическими, необыкновенными и непонятными образами, без внутренней необходимости соединенными между собой, а изображением самых обыкновенных, простых лиц и событий, связанных между собою внутренней художественной необходимостью.

Но мало того, что роман этот есть настоящее художественное произведение, он еще и прекрасное художественное произведение, соединяющее в себе в высокой степени все три главные условия настоящего хорошего произведения искусства.

Во-первых, содержание его важно, касаясь жизни крестьянства, то есть большинства людей, стоящих в основе всякого общественного устройства и переживающих в наше время, не только в Германии, но и во всех европейских странах, тяжелое изменение своего векового, древнего устройства. (Замечательно, что почти в одно время с «Бютнербауэром» вышел очень недурной, написанный на ту же тему, хотя и гораздо менее художественный, французский роман René Bazin «La terre qui meurt»*[165].)

Во-вторых, роман этот написан с большим мастерством и прекрасным немецким языком, особенно сильным, когда автор заставляет говорить свои лица грубым, мужественным рабочим платдейч.*

И, в-третьих, роман этот весь проникнут любовью к тем людям, которых автор заставляет действовать.

В одной из глав описывается, например, как, после проведенной в пьянстве с товарищами ночи, муж уже утром возвращается домой и стучится в дверь. Жена выглядывает в окно, узнает его, осыпает его бранью и нарочно медлит впустить. Когда же она, наконец, открывает ему, муж вваливается и хочет войти в большую горницу, но жена не пускает его, чтобы дети не видели отца пьяным, и толкает его назад. Но он ухватывается за притолки и борется с ней. Обыкновенно смирный человек, он вдруг страшно раздражается (повод к раздражению тот, что она накануне вынула у него из кармана деньги, которые ему подарили господа, и спрятала их) и в остервенении набрасывается на нее и схватывает ее за волосы, требуя своих денег.

– Не дам, ни за что не дам! – повторяет она на его требования отдать деньги,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
стараясь освободиться от него.

Тогда он, не помня себя от злобы, бьет ее по чем попало.

– Умру, а не дам, – говорит она.

– Не дашь! – кричит он, сбивает ее с ног и сам падает на нее, продолжая требовать свои деньги. Не получая ответа, он в безумной пьяной злобе хочет задушить ее. Но вид крови, которая сочится из-под ее волос и течет по лбу и носу, останавливает его: ему становится страшно того, что он сделал, и он оставляет ее и, шатаясь, добирается до своей постели и валится на нее.

Сцена правдивая и ужасная. Но автор любит своих героев и прибавляет одну маленькую подробность, которая вдруг освещает все таким ярким лучом света, что заставляет читателя не только пожалеть, но и полюбить этих людей, несмотря на всю их огрубелость и жестокость. Избитая жена опоминается, поднимается с полу, вытирает подолом окровавленную голову, ощупывает члены и, отворив дверь к кричащим детям, успокаивает их, потом ищет глазами мужа. Он как повалился, так и лежит на кровати, но голова его свесилась с изголовья и наливается кровью. Жена подходит к нему и бережно поднимает его голову, кладет на подушку и потом уже оправляет одежду и отделяет горсть выдернутых волос.

Десятки страниц рассуждений не скажут всего того, что сказала эта подробность. Тут сразу открывается для читателя и сознание, воспитанное преданием супружеского долга, и торжество выдержанного решения – не отдавать нужные не ей, а семье, деньги; тут и обида, и прощение за побои, тут и жалость, и если не любовь, то воспоминание любви к мужу, отцу своих детей. Но этого мало. Такая подробность, освещая внутреннюю жизнь этой жены и этого мужа, освещает для читателя внутреннюю жизнь миллионов таких же мужей и жен, и прежде живших и теперь живущих; внушает не только уважение и любовь к этим задавленным трудом людям, но и заставляет задуматься о том, почему и за что эти сильные и телом и душою люди, с такими возможностями хорошей, любовной жизни, так заброшены, забиты и невежественны.

И такие истинно художественные черты, раскрываемые только любовью к тому, о чем пишет автор, встречаются в каждой главе этого романа.

Роман этот, несомненно, прекрасное произведение искусства, с чем согласится всякий, кто прочтет его. А между тем роман этот появился три года тому назад, и хотя он и был у нас переведен в «Вестнике Европы», он прошел совершенно незамеченным и в России и в Германии. Я спрашивал нескольких, встреченных за последнее время, литературных немцев про этот роман, – они слышали имя Поленца, но не читали его романа, хотя все читали последние романы Золя, и рассказы Киплинга, и драмы Ибсена, и д`Анунцио, и даже Метерлинка.

Лет 20 тому назад Мэтью Арнольд написал прекрасную статью о назначении критики.* По его мнению, назначение критики в том, чтобы находить во всем том, что было где бы и когда бы то ни было писано, самое важное и хорошее и обращать на это важное и хорошее внимание читателей.

Такая критика в наше время затопления людей газетами, журналами, книгами и развития рекламы, мне кажется, не только необходима, но от того, появится ли и получит ли авторитет такая критика, зависит вся будущность просвещения образованного класса нашего европейского мира.

Перепроизводство всяких предметов бывает вредно; перепроизводство же предметов, составляющих не цель, а средство, когда люди это средство считают целью, – особенно вредно.

Лошади и экипажи, как средства передвижения, одежды и дома, как средства защиты от перемен погоды, хорошая пища, как средство поддержания сил организма, очень полезны. Но как только люди начинают смотреть на обладание средствами как на цель, считая хорошим иметь как можно больше лошадей, домов, одежд, пищи, – так предметы эти становятся не только не полезными, но прямо вредными. Так это случилось с книгопечатанием в достаточном кругу людей нашего европейского общества. Книгопечатание, несомненно полезное для больших малообразованных масс народа, в среде достаточных людей уже давно служит главным орудием распространения невежества, а не просвещения.

Убедиться в этом очень легко. Книги, журналы, в особенности газеты стали в наше время большими денежными предприятиями, для успеха которых нужно наибольшее число потребителей. Интересы же и вкусы наибольшего числа потребителей всегда низки и грубы, и потому для успеха произведений печати нужно, чтобы произведения отвечали требованиям большого числа потребителей, то есть чтобы касались низких интересов и соответствовали грубым вкусам. И пресса вполне удовлетворяет этим требованиям, имея полную возможность этого, так как в числе работников прессы людей с такими же низкими интересами и грубыми вкусами, как и публика, гораздо больше, чем людей с высокими интересами и топким вкусом. А так как при распространении книгопечатания и приемах торговли журналами, газетами и книгами эти люди получают хорошее вознаграждение за поставляемые ими и отвечающие требованиям массы произведения, то и является то ужасное, все увеличивающееся и увеличивающееся, наводнение печатной бумаги, которая уже одним своим количеством, не говоря о вреде содержания, составляет огромное препятствие для просвещения.

Если в наше время умному молодому человеку из народа, желающему образоваться, дать доступ ко всем книгам, журналам, газетам и предоставить его самому себе в выборе чтения, то все вероятно за то, что он в продолжение 10 лет, неустанно читая каждый день, будет читать всё глупые и безнравственные книги. Попасть ему на хорошую книгу так же маловероятно, как найти замеченную горошину в мере гороха. Хуже же всего при этом то, что, читая все плохие сочинения, он будет все более и более извращать свое понимание и вкус; так что, когда он и попадет на хорошее сочинение, он уже или вовсе не поймет его, или поймет его превратно.

Кроме того, благодаря случайности или мастерству рекламы, некоторые плохие произведения, как, например, «The Christian» Hall Caine'a[166], фальшивый по содержанию и не художественный роман, который был продан в количестве миллиона экземпляров, – получают, подобно «Одолю»* или Pears soap[167], не оправдываемую своими достоинствами большую известность. Эта же большая известность заставляет все большее и большее количество людей читать такие книги, и слава ничтожной, часто вредной, книги, как снежный ком, все вырастает и вырастает, и в головах огромного большинства людей, тоже как снежный ком, образуется все большая и большая путаница понятий и совершенная неспособность понимания достоинств литературных произведений. И потому, по мере все большего и большего распространения газет, журналов и книг, вообще книгопечатания, все ниже и ниже спускается уровень достоинства печатаемого и все больше и больше погружается большая масса так называемой образованной публики в самое безнадежное, довольное собой и потому неисправимое невежество.

На моей памяти, за 50 лет, совершилось это поразительное понижение вкуса и здравого смысла читающей публики. Проследить можно это понижение по всем отраслям литературы, но укажу только на некоторые, более заметные и мне знакомые примеры. В русской поэзии, например, после Пушкина, Лермонтова (Тютчев обыкновенно забывается), поэтическая слава переходит сначала к весьма сомнительным поэтам Майкову, Полонскому, Фету, потом к совершенно лишенному поэтического дара Некрасову, потом к искусственному и прозаическому стихотворцу Алексею Толстому, потом к однообразному и слабому Надсону, потом к совершенно бездарному Апухтину, а потом уже все мешается, и являются стихотворцы, им же имя легион, которые даже не знают, что такое поэзия и что значит то, что они пишут и зачем они пишут.

Другой поразительный пример английских прозаиков. От великого Диккенса спускается сначала к Джорж Элиоту, потом к Теккерю. От Теккеря к Трлопу, а потом уже начинается безразличная фабрикация Киплингов, Голькенов, Ройдер Гагартов и т. п. То же еще поразительнее в американской литературе: после великой плеяды – Эмерсона, Торо, Лойеля, Уитиера и др. вдруг все обрывается, и являются прекрасные издания с прекрасными иллюстрациями и с рассказами и романами, которые невозможно читать по отсутствию в них всякого содержания.

В наше время невежество образованной толпы дошло уже до того, что все настоящие великие мыслители, поэты, прозаики, как древности, так и XIX века, считаются отсталыми, не удовлетворяющими уже высоким и утонченным требованиям новых людей. На все это смотрят или с презрением, или с снисходительной улыбкой. Последним словом философии в наше время признается безнравственная, грубая, напыщенная, бессвязная болтовня Ницше; бессмысленный, искусственный набор слов, соединенных размером и рифмой, разных декадентских стихотворений считается поэзией высшего

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
разбора; на всех театрах даются пьесы, смысл которых никому, не исключая и
автора, неизвестен, и в миллионах экземпляров печатаются и распространяются, под
видом художественных произведений, романы, не имеющие в себе ни содержания, ни
художественности.

– Что мне читать, чтобы дополнить свое образование? – спрашивает молодой человек
или девушка, окончившие высшую школу.

О том же спрашивает выучившийся читать и понимать читанное человек из народа,
ищущий истинного просвещения.

Для ответа на такие вопросы, разумеется, недостаточна наивная попытка опроса
выдающихся людей: какие сто книг они считают лучшими?*

Не помогает этому тоже существующее в нашем европейском обществе, всеми
молчаливо признанное, подразделение всех писателей на разряды: первого, второго,
третьего и т. д. сорта, на гениальных, очень талантливых, талантливых и просто
хороших. Такое деление не только не помогает истинному пониманию достоинств
литературы и отысканию хорошего среди моря дурного, но еще более мешает этому.
Не говоря уже о том, что самое деление это на разряды очень часто неверно и
держится только потому, что очень давно сделано и всеми принято, – не говоря об
этом, такое деление вредно потому, что у писателей, признаваемых первосортными,
есть очень плохие вещи и у писателей самого последнего разбора – вещи
превосходные. Так что человек, который будет верить делению писателей на разряды
и тому, что в первосортном писателе все прекрасно, а в писателях низшего разряда
или вовсе неизвестных все слабо, только запутается в своем понимании и лишится
многого полезного и истинно просветительного.

Ответить на важнейший в наше время вопрос ищущего образования юноши
образованного сословия или человека из народа, ищущего просвещения, может только
настоящая критика, – не та критика, которая существует теперь и которая
поставляет себе задачей восхвалять произведения, получившие известность, и под
эти произведения придумывать оправдывающие их туманные философско-эстетические
теории, и не та критика, которая занимается тем, чтобы более или менее остроумно
осмеивать плохие или чужого лагеря произведения, и еще менее та критика, которая
процветала и процветает у нас и задается целью по типам, изображаемым у
нескольких писателей, определять направление движения всего общества или вообще
по поводу литературных произведений высказывать свои экономические и
политические мысли.

Ответить на этот огромной важности вопрос: что читать из всего того, что
написано? – может только настоящая критика, та, которая, как говорит Мэтью
Арнольд, поставит себе целью выдвигать и указывать людям все, что есть самого
лучшего как в прежних, так и в современных писателях.

От того, появится или нет такая критика, бескорыстная, не принадлежащая ни к
какой партии, понимающая и любящая искусство, и установится ли ее авторитет
настолько, что он будет сильнее денежной рекламы, – зависит, по моему мнению,
решение вопроса о том, погибнут ли последние проблески просвещения в нашем, так
называемом образованном, европейском обществе, не распространяясь на массы
народа, или возродится оно, как оно возродилось в средние века, и
распространится на большинство народа, лишенного теперь всякого просвещения.

Неизвестность среди публики прекрасного романа Поленца, точно так же, как и
многих других, тонущих в море печатного хлама, хороших произведений, – тогда как
бессмысленные, ничтожные и даже просто гадкие произведения литературы
обсуждаются на все лады, неизменно восхваляются и расходятся в миллионах
экземпляров, – вызвала во мне эти мысли, и я пользуюсь случаем, который едва ли
еще мне представится, чтобы, хоть вкратце, высказать их.

О Шекспире и о драме
(Критический очерк)

I

Статья г-на Э. Кросби об отношении Шекспира к рабочему народу навела меня на
мысль высказать и мое, давно установившееся, мнение о произведениях Шекспира,
совершенно противоположное тому, которое установилось о нем во всем европейском
мире. Вспоминая всю ту борьбу, сомнения, притворства, усилия настроить себя,
которые я переиспытал вследствие моего полного несогласия с этим всеобщим

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle поклонением, и полагая, что многие переживали и переживают то же самое, я думаю, что не бесполезно определенно и откровенно высказать это мое несогласное с большинством мнение, тем более что выводы, к которым я пришел, разбирая причины этого моего несогласия с установившимся общим мнением, мне думается, не лишены интереса и значения.

Несогласие мое с установившимся о Шекспире мнением не есть следствие случайного настроения или легкомысленного отношения к предмету, а есть результат многократных, в продолжение многих лет упорных попыток согласования своего взгляда с установившимися на Шекспира взглядами всех образованных людей христианского мира.

Помню то удивление, которое я испытал при первом чтении Шекспира. Я ожидал получить большое эстетическое наслаждение. Но, прочтя одно за другим считающиеся лучшими его произведения: «Короля Лира», «Ромео и Юлию», «Гамлета», «Макбета», я не только не испытал наслаждения, но почувствовал неотразимое отвращение, скуку и недоумение о том, я ли безумен, находя ничтожными и прямо дурными произведения, которые считаются верхом совершенства всем образованным миром, или безумно то значение, которое приписывается этим образованным миром произведениям Шекспира. Недоумение мое усиливалось тем, что я всегда живо чувствовал красоты поэзии во всех ее формах; почему же признанные всем миром за гениальные художественные произведения сочинения Шекспира не только не нравились мне, но были мне отвратительны? Долго я не верил себе и в продолжение пятидесяти лет по несколько раз принимался, проверяя себя, читать Шекспира во всех возможных видах: и по-русски, и по-английски, и по-немецки в переводе Шлегеля, как мне советовали; читал по несколько раз и драмы, и комедии, и хроники и безошибочно испытывал все то же: отвращение, скуку и недоумение. Сейчас, перед писанием этой статьи, 75-летним стариком, желая еще раз проверить себя, я вновь прочел всего Шекспира от «Лира», «Гамлета», «Отелло» до хроник Генрихов, «Троила и Крессиды», «Бури» и «Цимбелина» и с еще большей силой испытал то же чувство, но уже недоумения, а твердого, несомненного убеждения в том, что та непрерываемая слава великого, гениального писателя, которой пользуется Шекспир и которая заставляет писателей нашего времени подражать ему, а читателей и зрителей, извращая свое эстетическое и этическое понимание, отыскивать в нем несуществующее достоинство, есть великое зло, как и всякая неправда.

Хотя я и знаю, что большинство людей так верят в величие Шекспира, что, прочтя это мое суждение, не допустят даже возможности его справедливости и не обратят на него никакого внимания, я все-таки постараюсь, как умею, показать, почему я полагаю, что Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем.

Возьму для этого одну из наиболее восхваляемых драм Шекспира – «Короля Лира», в восторженном восхвалении которой сходится большинство критиков.

«Трагедия Лира заслуженно превозносится между драмами Шекспира, – говорит доктор Джонсон. – Может быть, нет ни одной драмы, которая бы так сильно приковывала к себе внимание, которая сильно волновала бы наши страсти и возбуждала наше любопытство».

«Мы желали бы обойти эту драму и ничего не сказать о ней, – говорит Газлит, – потому что все, что мы скажем о ней, будет не только недостаточно, но много ниже того понимания, которое мы составили о ней. Пытаться дать описание самой драмы или того впечатления, которое она производит на душу, – настоящая дерзость (*mère impertinence*), тем не менее мы все-таки должны сказать о ней что-нибудь. Итак, мы скажем, что это лучшее шекспировское произведение, то, которое он больше всех других принимал к сердцу (*he was the most in earnest*)».

«Если бы оригинальность вымысла не была общим отпечатком всех пьес Шекспира, – говорит Галлам, – так что признание одного произведения наиболее оригинальным было бы осуждением других, мы могли бы сказать, что высшие стороны гения Шекспира всего ярче проявились в «Лире». Драма эта отстывает более, чем «Макбет», «Отелло» и даже «Гамлет», от правильного образца трагедии, но фабула ее лучше построена, и она проявляет столько же почти сверхчеловеческого вдохновения, как и те».

«Король Лир» может быть признан самым совершенным образцом драматического искусства всего мира», – говорит Шелли.*

«Мне не хотелось бы говорить о шекспировском «Артуре», говорит Свинбурн.* – Есть в мире произведений Шекспира одно или два лица, для которых никакие слова недостаточны. Такое лицо – Корделия. Место, которое занимают такие лица в нашей душе и в нашей жизни, не может быть передаваемо. Место, отведенное для них в тайнике нашего сердца, непроницаемо для света и шума ежедневной жизни. Есть часовни в соборах высшего человеческого искусства, как и в его внутренней жизни, не созданные для того, чтобы быть открытыми для глаз и ног мира. Любовь, смерть, воспоминание в молчании охраняют для нас некоторые любимые имена. Это высшая слава гения, конечно, чудо и величайший дар поэзии, что оно может прибавить к числу этих хранимых в нашем сердце воспоминаний новые имена поэтических произведений».

«Lear c'est l'occasion de Cordelia, – говорит Victor Hugo.* – La maternité de la fille sur le père; sujet profond; maternité vénérable entre toutes, si admirablement traduite par la légende de cette romaine, nourrice, au fond d'un cachot, de son père vieillard. La jeune mamelle près de la barbe blanche, il n'est point de spectacle plus sacré. Cette mamelle filiale, c'est Cordelia.

Une fois cette figure rêvée et trouvée, Shakespeare, a créé son drame... Shakespeare, portant Cordelia dans sa pensée, a créé cette tragédie comme un Dieu, qui ayant une aurore à placer, ferait tout exprès un monde pour l'y mettre»[168].

«В Лире Шекспир до самого дна измерил взором пучину ужасов, и при этом зрелище душа его не знала ни трепета, ни головокружения, ни слабости, – говорит Брандес.* – Что-то вроде благоговения охватывает вас на пороге этой трагедии – чувство, подобное тому, какое вы испытываете на пороге Сикстинской капеллы с плафонного живописью Микеланджело. Разница лишь в том, что здесь чувство гораздо мучительнее, вопль скорби слышнее и гармония красоты гораздо резче нарушается диссонансами отчаяния».

Таковы суждения критиков об этой драме, и потому считаю, что я не ошибаюсь, избирая ее как образец лучших драм Шекспира. Постараюсь как можно беспристрастнее изложить содержание драмы и потом показать, почему эта драма не есть верх совершенства, как определяют ее ученые критики, а есть нечто совершенно иное.

II

Начинается драма Лира сценой разговора двух придворных, Кента и Глостера. Кент, указывая на присутствующего молодого человека, спрашивает Глостера, не сын ли это его. Глостер говорит, что он много раз уже краснел, признавая молодого человека сыном, теперь же перестал. Кент говорит, что не понимает слов Глостера.

Тогда Глостер в присутствии этого сына говорит: «Вы не понимаете, а мать этого сына поняла и округлилась в животе и получила сына для колыбели прежде, чем мужа для постели. У меня есть другой, законный, – продолжает Глостер, – но хотя этот выскочил раньше времени, мать его была хороша собой и there was good sport at his making[169], и потому я признаю и этого выб...ка».

Таково вступление. Не говоря о пошлости этих речей Глостера, они, кроме того, и неуместны в устах лица, долженствующего изображать благородный характер. Нельзя согласиться с мнениями некоторых критиков, что эти слова Глостера сказаны для того, чтобы показать то презрение людей, от которого страдает незаконнорожденный Эдмунд. Если бы это было так, то, во-первых, не нужно было заставлять отца высказывать это презрение людей, а во-вторых, Эдмунд в своем монологе о несправедливости презирающих его за его незаконнорожденность должен был бы упомянуть об этих словах отца. Но этого нет. И потому эти слова Глостера в самом начале пьесы, очевидно, имеют целью только сообщение в забавном виде зрителю того, что у Глостера есть законный и незаконный сын.

Вслед за этим трубят трубы, и входит король Лир с дочерьми и зятьями и говорит речь о том, что он по старости лет хочет устраниться от дел и разделить королевство между дочерьми. Для того же, чтобы знать, сколько дать какой дочери, он объявляет, что той из дочерей, которая скажет ему, что она любит его больше других, он даст большую часть. Старшая дочь, Гонерила, говорит, что нет слов для выражения ее любви, что она любит отца больше зрения, больше пространства, больше свободы, любит так, что это мешает ей дышать. Король Лир тотчас же по

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
карте отделяет этой дочери ее часть с полями, лесами, реками, лугами и спрашивает вторую дочь. Вторая дочь, Регана, говорит, что ее сестра верно выразила ее чувства, но недостаточно. Она, Регана, любит отца так, что все ей противно, кроме его любви. Король награждает и эту дочь и спрашивает меньшую, любимую, которой, по его выражению, интересуются вина Франции и молоко Бургундии, то есть за которую сватаются король Франции и герцог Бургундский, спрашивает Корделию, как она любит его? Корделия, олицетворяющая собою все добродетели, так же, как старшие две, олицетворяющие все пороки, совершенно неуместно, как будто нарочно, чтобы рассердить отца, говорит, что хотя она и любит и почитает отца и благодарна ему, она, если выйдет замуж, то не вся ее любовь будет принадлежать отцу, но будет любить и мужа. Услыхав эти слова, король выходит из себя и тотчас же проклинает любимую дочь самыми страшными и странными проклятиями, как, например, то, что он будет любить того, кто ест своих детей, так же, как он теперь любит ту, которая некогда была его дочерью. «The barbarous Schythian or lie that makes his générations messes to gorge his appetite, shall to my bosom be as well neighboured, pitied and relieved, as thou, my sometime daughter» [170].

Придворный Кент заступает за Корделию и, желая образумить короля, укоряет его за его несправедливость и говорит разумные речи о вреде лести. Лир, не слушая Кента, под угрозой смерти изгоняет его, и, призвав двух женихов Корделии: короля Франции и герцога Бургундского, предлагает им, одному за другим, взять Корделию без приданого. Герцог Бургундский прямо говорит, что без приданого он не возьмет Корделию. Король французский берет ее без приданого и уводит ее. После этого старшие сестры тут же, разговаривая между собой, готовятся к тому, чтобы обижать награвившего их отца. На этом кончается первая сцена.

Не говоря уже о том напыщенном, бесхарактерном языке короля Лира, таком же, каким говорят все короли Шекспира, читатель или зритель не может верить тому, чтобы король, как бы стар и глуп он ни был, мог поверить словам злых дочерей, с которыми он прожил всю их жизнь, и не поверить любимой дочери, а проклясть и прогнать ее; и потому зритель или читатель не может и разделять чувства лиц, участвующих в этой неестественной сцене.

Вторая сцена «Лира» открывается тем, что Эдмунд, незаконный сын Глостера, рассуждает сам с собой о несправедливости людской, дающей права и уважение законному и лишаящий прав и уважения незаконного, и решается погубить Эдгара и занять его место. Для этого он подделывает письмо к себе Эдгара, в котором Эдгар будто бы хочет убить отца. Выждав приход отца, Эдмунд как будто против своей воли показывает ему это письмо, и отец тотчас же верит тому, что его сын Эдгар, которого он нежно любит, хочет убить его. Отец уходит, приходит Эдгар, и Эдмунд внушает ему, что отец за что-то хочет убить его, и Эдгар тоже тотчас верит и бежит от отца.

Отношения между Глостером и его двумя сыновьями и чувства этих лиц так же или еще более неестественны, чем отношения Лира к дочерям, и потому зритель еще менее, чем в отношении Лира и его дочерей, может перенестись в душевное состояние Глостера и его сыновей и сочувствовать им.

В четвертой сцене к королю Лиру, поселившемуся уже у Гонерилы, является изгнанный им Кент, переодетый так, что Лир не узнает его. Лир спрашивает: «Кто ты?» На что Кент почему-то отвечает в шутовском, совсем не свойственном его положению тоне: «Я честный малый и такой же бедный, как король». – «Если ты для подданного так же беден, как король для короля, то ты очень беден», – говорит Лир. «Твой возраст?» – спрашивает король. «Не настолько молод, чтоб любить женщину, и не настолько стар, чтобы покориться ей». На это король говорит, что если ты не разонравился мне после обеда, то я позволю тебе служить мне.

Речи эти не вытекают ни из положения Лира, ни из отношения его к Кенту, а вложены в уста Лиру и Кенту, очевидно, только потому, что автор считает их остроумными и забавными.

Приходит дворецкий Гонерилы, грубит Лиру, за что Кент сбивает его с ног. Король, все не узнавая Кента, дает ему за это деньги и оставляет его в своем услужении. После этого приходит шут, и начинаются совершенно не соответствующие положению, ни к чему не ведущие, продолжительные, должностные быть забавными разговоры шута и короля. Так, например, шут говорит: «Дай мне яйцо, и я дам тебе две crowns». Король спрашивает: «Какие же это будут crowns?» – «А две половины яйца.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Я разрежу яйцо, – говорит шут, – и съем желток. Когда ты разрубил посредине свою crown (корону), – говорит шут, – и обе отдал, тогда ты на своей спине нес через грязь своего осла, а когда ты отдал свою золотую crown (корону), то мало было ума в твоей плешивой crown (голове). Если я, говоря это, говорю свое, то пусть высекут того, кто так думает».

В таком роде идут продолжительные разговоры, вызывающие в зрителе и читателе ту тяжелую неловкость, которую испытываешь при слушании несмешных шуток.

Разговоры эти перебиваются приходом Гонерилы. Гонерила требует от отца, чтоб он уменьшил свою свиту: вместо ста придворных удовольствовался бы пятьюдесятью. Услышав это предложение, Лир входит в какой-то странный, неестественный гнев и спрашивает: знает ли кто его? «Это не Лир, – говорит он. – Разве Лир так ходит, так говорит? Где его глаза? Сплю я или бодрствую? Кто мне скажет: кто я? Я тень Лира» и т. п.

При этом шут не перестает вставлять свои несмешные шутки. Приходит муж Гонерилы, хочет успокоить Лира, но Лир проклинает Гонерилу, призывая на нее или бесплодие, или рождение такого уродо-ребенка, который отплатил бы ей насмешкой и презрением за ее материнские заботы и этим показал бы ей весь ужас и боль, причиняемую детской неблагодарностью.

Слова эти, выражающие верное чувство, могли бы быть трогательны, если бы сказано было только это; но слова эти теряются среди длинных высокопарных речей, которые, не переставая, совершенно некстати произносит Лир. То он призывает почему-то туманы и бури на голову дочери, то желает, чтобы проклятия пронзили все ее чувства, то обращается к своим глазам и говорит, что если они будут плакать, то он вырвет их, с тем чтобы они солеными слезами пропитали глину, и т. п.

После этого Лир отсылает Кента, которого все не узнает, с письмом к другой дочери и, несмотря на то отчаяние, которое он только что выражал, разговаривает с шутком и вызывает его на шутки. Шутки продолжают быть несмешными и, кроме неприятного чувства, похожего на стыд, который испытываешь от неудачных острот, вызывают и скуку своей продолжительностью. Так, шут спрашивает короля: знаешь ли ты, зачем у человека нос посажен на середине лица? Лир говорит, что не знает. «А затем, чтобы с каждой стороны было по глазу, чтобы можно было высмотреть то, чего нельзя пронюхать».

– Можешь ли сказать, как улитка делает свою раковину? – еще спрашивает шут.

– Нет.

– И я не могу, а знаю, для чего у улитки домик.

– А для чего?

– Чтобы прятать в него голову. А не для того, конечно, чтобы отдавать его своим дочерям и оставить без покрывки свои рожки.

– Готовы ли лошади? – говорит Лир.

– Твои ослы побежали за ними. А почему семизвездие состоит только из семи звезд?

– Потому что их не восемь, – говорит Лир.

– Из тебя вышел бы славный шут, – говорит шут и т. д.

После этой длинной сцены приходит джентльмен и объявляет, что лошади готовы. Шут говорит:

– She that is a maid now and laughs at my departure, shall not be a maid long unless things be eut shorter[171], – и уходит.

Вторая сцена второго действия начинается тем, что злодей Эдмунд уговаривает брата при входе отца делать вид, что он бьется с ним на шпагах. Эдгар соглашается, хотя совершенно непонятно, зачем ему нужно делать это. Отец застаёт сыновей дерущимися, Эдгар убегает, а Эдмунд царапает себе до крови руку и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e внушает отцу, что Эдгар делал заклинания с целью убить отца и уговаривал Эдмунда помочь ему, но что он, Эдмунд, откажется от этого, и тогда Эдгар будто бы бросился на него и ранил его в руку. Глостер всему верит, проклинает Эдгара и все права старшего и законного сына передает незаконному Эдмунду. Герцог, узнав про это, также награждает Эдмунда.

Во второй сцене перед дворцом Глостера новый слуга Лира, Кент, все не узнаваемый Лиром, без всякого повода начинает ругать Освальда (дворецкого Гонерилы) и говорит ему: «Ты холоп, плут, лизоблюд, низкий, гордый, мелкий, нищий, трехкодежный, стофунтовый, гнилой, шерстяно-чулковой холоп, сын выродившейся суки» и т. п., и, обнажая меч, требует, чтобы Освальд дрался с ним, говоря, что он сделает из него a sor o' the moonshine [172], – слова, которых не могли объяснить никакие комментаторы. И когда его останавливают, он продолжает говорить самые странные ругательства, например, то, что его, Освальда, сделал портной, потому что каменотес или живописец не могли бы сделать его таким гадким, хотя бы два часа над этим работали. Говорит еще, что если только ему позволят, то он растолчет этого негодяя Освальда в замазку и смажет ею стены нужника.

И таким образом Кент, которого никто не узнает, хотя и король, и герцог Корнвальский, и присутствующий Глостер должны все хорошо знать его, буянит в виде нового слуги Лира до тех пор, пока его схватывают и набивают на него колодки.

Третья сцена происходит в лесу. Эдгар, убягая от преследований отца, скрывается в лесу и рассказывает публике о том, какие бывают сумасшедшие, блаженные, которые ходят голые, всовывают себе в тело занозы, булавки, кричат дикими голосами и просят милостыню, и говорит, что он хочет принять вид такого сумасшедшего, чтобы избавиться от преследований. Рассказав это публике, он уходит.

Четвертая сцена опять против замка Глостера. Приходят Лир и шут. Лир видит Кента в колодках и, все не узнавая его, возгорается гневом на тех, кто смел так оскорбить его посланного, и требует к себе герцога и Регану. Шут говорит свои прибаутки. Лир с трудом сдерживает свой гнев. Приходят герцог и Регана. Лир жалуется на Гонерилу, но Регана оправдывает свою сестру, Лир проклинает Гонерилу. Когда же Регана говорит ему, что ему лучше бы вернуться назад к сестре, он возмущается и говорит: «Что же, мне просить у нее прощенье?» – и становится на колени, показывая, как бы было неприлично, если бы он униженно выпрашивал из милости у дочери пищи и одежды, и проклинает самыми странными проклятиями Гонерилу и спрашивает, кто посмел набить колодки на его посланного? Прежде чем Регана может ответить, приезжает Гонерила. Лир еще больше раздражается и проклинает вновь Гонерилу, и когда ему говорят, что колодки велел набить герцог, он ничего не говорит, потому что тут же Регана говорит ему, что она не может принять его теперь, что пусть он воротится к Гонериле и через месяц она примет его, но не с сотней, а с пятьюдесятью слугами. Лир опять проклинает Гонерилу и не хочет к ней идти, все надеясь, что Регана примет его со всей сотней слуг, но Регана говорит, что она примет его только с двадцатью пятью, и тогда Лир решает идти назад к Гонериле, которая допускает пятьдесят. Когда же Гонерила говорит, что и двадцать пять много, Лир говорит длинное рассуждение о том, что лишнее и достаточное суть понятия условные, что оставить человеку только то, что нужно, и он ничем не отличится от животного. При этом Лир, то есть скорее актер, играющий Лира, обращается к нарядной даме в публике и говорит, что и ей не нужны ее наряды: они не согревают ее. Вслед за этим он входит в бешеный гнев, говорит, что сделает что-то ужасное, чтобы отомстить дочерям, но плакать не будет, и уходит. Слышна начинающаяся буря.

Таково второе действие, наполненное неестественными событиями и еще более неестественными, не вытекающими из положений лиц, речами, кончающееся сценой Лира с дочерьми, которая могла бы быть сильною, если бы она не была пересыпана самыми нелепо напыщенными, неестественными и, сверх того, совершенно не идущими к делу речами, вложенными в уста Лира. Чрезвычайно трогательны были бы колебания Лира между гордостью, гневом и надеждой на уступки дочери, если бы они не были испорчены теми многословными нелепостями, которые произносит Лир о том, что он развелся бы с мертвой матерью Реганы, если бы Регана не была ему рада, или о том, что он призывает ядовитые туманы на голову дочери, или о том, что так как силы неба старые, то они должны покровительствовать старцам, и многое другое.

Третье действие начинается громом, молнией, бурей, какой-то особенной бурей, которой никогда не бывало, по словам действующих лиц. В степи джентльмен рассказывает Кенту, что Лир, выгнанный дочерьми из жилья, бежит один по степи, рвет на себе волосы и кидает их на ветер. С ним только шут. Кент же рассказывает джентльмену, что герцоги поссорились между собою и что французское войско высадилось в Дувре, и, рассказав это, посылает джентльмена в Дувр к Корделии.

Вторая сцена третьего действия происходит в степи же, но не в том месте, где встретился Кент с джентльменом, а в другом. Лир ходит по степи и говорит слова, которые должны выражать его отчаяние: он желает, чтобы ветры так дули, чтобы у них (у ветров) лопнули щеки, чтоб дождь залил все, а молнии спалили бы его седую голову и чтоб гром расплющил землю и истребил все семена, которые делают неблагодарного человека. Шут подговаривает при этом еще более бессмысленные слова. Приходит Кент. Лир говорит, что почему-то в эту бурю найдут всех преступников и обличат их. Кент, все не узнаваемый Лиром, уговаривает Лира укрыться в хижину. Шут говорит при этом совершенно неподходящее к положению пророчество, и они все уходят.

Третья сцена переносится опять в замок Глостера. Глостер рассказывает Эдмунду о том, что французский король уже высадился с войском на берег и что он хочет помочь Лиру. Узнав это, Эдмунд решается обвинить своего отца в измене, чтобы получить его наследство.

Четвертая сцена опять в степи перед хижинкой. Кент зовет Лира в хижину, но Лир отвечает, что ему незачем укрываться от бури, что он не чувствует ее, так как в душе у него буря, вызванная неблагодарностью дочерей, заглушает все. Верное чувство это, опять выраженное простыми словами, могло бы вызвать сочувствие, но среди напыщенного неперестающего бреда его трудно заметить, и оно теряет свое значение.

Хижина, в которую вводят Лира, оказывается тою самой, в которую вошел Эдгар, переодетый в сумасшедшего, то есть голый. Эдгар выходит из хижины, и, хотя все знают его, никто не узнает его, так же как не узнают Кента, и Эдгар, Лир и шут начинают говорить бессмысленные речи, продолжающиеся с перерывами на шести страницах. В середине этой сцены приходит Глостер и тоже не узнает ни Кента, ни своего сына Эдгара и рассказывает им о том, как его сын Эдгар хотел убить его.

Сцену эту перебивает сцена опять в замке Глостера, во время которой Эдмунд выдает своего отца, и герцог обещает отомстить Глостеру. Действие опять переносится к Лиру. Кент, Эдгар, Глостер, Лир и шут находятся на ферме и разговаривают. Эдгар говорит: «Фратерето зовет меня и говорит, что Нерон удит рыбу в темном озере»... Шут говорит: «Скажи мне, дядя, кто сумасшедший: дворянин или мужик?» Лир, лишившийся рассудка, говорит, что сумасшедший – король. Шут говорит: «Нет, сумасшедший – мужик, который позволил сыну сделаться дворянином». Лир кричит: «Чтоб тысячи горячих копий вонзились в их тело». А Эдгар кричит, что злой дух кусает его в спину. На это шут говорит прибаутку о том, что нельзя верить смиренности волка, здоровью лошади, любви мальчика и клятве распутницы. Потом Лир воображает, что он судит дочерей. «Ученый правовед, – говорит он, обращаясь к голому Эдгару, – садися здесь, а ты, премудрый муж, вот тут. Ну, вы, лисицы-самки». На это Эдгар говорит: «Вон стоит он, вон глазами как сверкает. Госпожа, вам мало, что ли, глаз здесь на суде. Приплыви ко мне, Бесси, красотка». Шут же поет: «У Бесси-красотки с дыркой лодка, и не может сказать, отчего нельзя ей пристать». Эдгар опять говорит свое. Кент уговаривает Лира прилечь, но Лир продолжает свой воображаемый суд.

«– Свидетелей сюда! – кричит он. – Садися здесь, – говорит он (Эдгару), – ты, облеченный в мантию судьи, и место занимай свое. И ты (шуту)... Одно ведь правосудия ярмо лежит на нем и на тебе; так рядом садися с ним же на скамью судьи. И ты в числе судей – садися и ты, – обращается он к Кенту.

– Пур, кошка-то сера! – кричит Эдгар.

– Ее прежде, ее в суд. Это Гонерила! – зовет Лир. – Клянусь я здесь, перед этим высоким собранием, она была своего отца, бедного короля.

– Подойдите сюда, мистрис, ваше имя Гонерила? – говорит шут, обращаясь к скамейке.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
– Вот и другая, – кричит Лир. – Остановить ее. Мечей! Огня! Оружия! Здесь
подкуп, плут судья. Зачем ты упустил ее?» и т. д.

Бред этот кончается тем, что Лир засыпает, и Глостер уговаривает Кента (все не узнавая его) унести короля в Дувр, и Кент с шутом уносят Лиру.

Сцена переносится в замок Глостера. Глостера самого хотят обвинить в измене, приводят и вяжут. Регана рвет его за бороду. Герцог Корнвальский вырывает ему один глаз и растаптывает. Регана говорит, что еще один глаз цел и что этот целый глаз смеется над другим глазом. Раздави и его. Герцог хочет сделать это, но какой-то слуга почему-то вдруг заступает за Глостера и ранит герцога. Регана убивает слугу. Слуга, умирая, говорит Глостеру, что у него есть один глаз, чтоб видеть, как злодей наказан. Герцог говорит: «А чтоб он не увидел, мы вырвем и его», – и вырывает и второй глаз и бросает на пол. При этом Регана говорит, что Эдмунд выдал отца, и тогда Глостер сразу понимает, что он обманут и что Эдгар не хотел убивать его.

Этим кончается третье действие.

Четвертое действие опять в степи. Эдгар все в виде юродивого говорит искусственным языком о превратностях судьбы, о выгодах низкой доли. Потом к нему в степь, почему-то в то самое место, где он находится, приходит ослепленный Глостер, его отец, ведомый стариком, и говорит тем особенным шекспировским языком, главная особенность которого в том, что мысли зарождаются или из созвучия слов, или из контрастов, тоже о превратностях судьбы. Он говорит старику, чтобы он оставил его; старик же говорит, что без глаз нельзя ходить одному, потому что не видно дороги. Глостер говорит, что у него нет дороги и потому ему не нужны глаза. И рассуждает о том, что он споткнулся, когда у него были глаза, что нам недостатки часто спасительны. «О милый Эдгар, – прибавляет он, – пища гнева твоего обманутого отца, если бы только мне ошупью увидеть тебя, я сказал бы, что у меня опять глаза». Эдгар, голый в виде безумного, слышит это, но не открывается отцу, а заменяет старика поводыря и разговаривает с отцом, который не узнает его по голосу и считает юродивым. Глостер пользуется случаем сказать остроту, что нынче безумные водят слепых, и старательно прогоняет старика, очевидно, не из мотивов, которые могли быть свойственны в эту минуту Глостеру, а только затем, чтобы, оставшись наедине с Эдгаром, проделать сцену воображаемого прыгивания с утеса. Эдгар, несмотря на то, что только что увидел ослепленного отца и узнал, что отец раскаивается в том, что изгнал его, говорит совсем ненужные прибаутки, которые мог знать Шекспир, прочтя их в книге Гаренета, но которые Эдгару неоткуда было узнать и, главное, совсем несвойственно говорить в том положении, в котором он находится. Он говорит:

– Пять духов разом сидело в бедном Томе: дух сладострастия – Обидикут, князь немоты – Гоббидидэнц, Магу – воровства, Модо – убийства и флиббертиджиббет – кривляний и корчей. Теперь они все сидят в горничных и разных служанках.

Услыхав эти слова, Глостер дает Эдгару кошелек и при этом говорит, что его, Глостера, несчастье делает счастье этого нищего. «Небеса всегда так поступают, – говорит он. – Если прельщенный и роскошный не хочет видеть, потому что не чувствует, пусть он почувствует тотчас власть небес. Так что раздача должна уничтожать излишество, и каждый поэтому должен иметь достаточно».

Произнеся эти слова, слепой Глостер требует, чтобы Эдгар вел его к известному ему утесу над морем, и они удаляются.

Вторая сцена четвертого действия перед дворцом Альбанского герцога. Гонерила не только злодейка, но и распутница. Она презирает мужа и открывается в своей любви к злодею Эдмунду, наследовавшему титул отца Глостера. Эдмунд уходит, и происходит разговор Гонерилы с мужем. Герцог Альбанский, единственное лицо с человеческими чувствами, еще прежде недовольный обращением жены с отцом, теперь решительно заступает за Лиру, но выражает свои чувства такими словами, которые подрывают доверие к его чувствам. Он говорит, что медведь стал бы лизать почтительность Лиры, что если небеса не пошлют своих видимых духов, чтобы укротить эти подлые обиды, то люди будут пожирать друг друга, как морские чудовища, и т. п.

Гонерила не слушается его, и тогда он начинает ругать ее. «Взгляни ты только, дьявол, на себя, – говорит он. – И демона ужасный вид не так ужасен в нем, как в

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
женщине». – «Дурак, безмозглый!» – говорит Гонерила. «Если уже захотела сама
стать дьяволом, – продолжает герцог, – то по крайней мере хоть ради стыда не
делай ты свое лицо чудовища лицом. О, если бы я считал приличным дать волю
полную моим рукам и сделать то, на что толкает их моя бунтующая в жилах кровь,
все тело бы твое я изорвал и вывернул бы все кости у тебя. Но женщина ты с виду,
хоть и дьявол!»

После этого входит вестник и объявляет, что Корнвальский герцог, раненный слугой
в то время, как он вырывал глаза Глостеру, умер. Гонерила рада, но уже вперед
боится, что Регана, теперь вдова, отнимет у нее Эдмунда. Этим кончается вторая
сцена.

Третья сцена четвертого действия представляет лагерь французов. Из разговора
Кента с джентльменом читатель или зритель узнает, что короля французского нет в
лагере, а что Корделия получила письмо Кента и очень огорчилась тем, что она
узнала об отце. Джентльмен говорит, что ее лицо напоминало дождь и солнце: «Her
smiles and tears were like a better day; those happy smiles that played on her
ripe lip seemed not to know what guests were in her eyes; which parted thence
as pearls from diamonds dropped»[173] и т. д. Джентльмен говорит, что Корделия
желает видеть отца, но Кент говорит, что Лир стыдится видеть дочь, которую он
так обидел.

В четвертой сцене Корделия, разговаривая с врачом, рассказывает о том, что
видели Лира, как он, совсем сумасшедший, надев для чего-то на голову венок из
разных сорных трав, где-то блуждает, и что она послала солдат разыскивать его,
причем говорит, что пусть все тайные врачебные силы земли брызнут в него в ее
слезах и т. п.

Ей говорят, что на них идут силы герцогов, но она занята только отцом, и уходит.

В пятой сцене четвертого действия, у замка Глостера, Регана разговаривает с
Освальдом, дворецким Гонерилы, который везет письмо Гонерилы к Эдмунду, и
объявляет ему, что она тоже любит Эдмунда, и так как она вдова, то ей лучше
выйти за него замуж, чем Гонериле, и просит Освальда внушить это сестре. Кроме
того, она говорит ему, что было очень неразумно ослепить Глостера и оставить его
живым, и потому советует Освальду, если он встретит Глостера, убить его, обещая
ему за это большую награду.

В шестой сцене являются опять Глостер с неузнанным им сыном Эдгаром, который в
виде крестьянина ведет слепого отца к утесу. Глостер идет по ровному, но Эдгар
уверяет его, что они с трудом взбираются на крутую гору. Глостер верит. Эдгар
говорит отцу, что слышен шум моря. Глостер верит и этому. Эдгар останавливается
на ровном месте и уверяет отца, что он вззошел на утес и что под ним страшный
обрыв, и оставляет его одного. Глостер, обращаясь к богам, говорит, что он
страхивает с себя свое горе, так как он не мог бы долгие нести его, не осуждая
их, богов, и, сказав это, прыгает на ровном месте и падает, воображая, что он
спрыгнул с утеса. Эдгар при этом говорит сам себе еще более запутанную фразу: I
know not how conceit may rob the treasury of life, wheii life itself yields to
the theft: had lie been where he thought, by this, had thought been past[174], и
подходит к Глостеру под видом опять другого человека и удивляется, как он не
убился, упав с такой ужасной высоты. Глостер верит, что он упал, и собирается
умереть, но чувствует, что он жив, и сомневается в том, что он упал с такой
высоты. Тогда Эдгар уверяет его, что он действительно спрыгнул с ужасной высоты,
и говорит ему, что тот, кто был с ним наверху утеса, был дьявол, так как у него
глаза были, как два полные месяца, было сто носов и рога, которые вились, как
волны. Глостер верит этому и убеждается, что его отчаяние было делом дьявола, и
потому решает, что отныне он не будет больше отчаиваться, а будет спокойно
ожидать смерти. В это время приходит Лир, для чего-то весь покрытый дикими
цветами. Он сошел с ума и говорит еще более бессмысленные речи, чем прежде,
говорит о чеканке денег, об луке, кому-то дает аршин, потом кричит, что видит
мышь, которую хочет заманить куском сыра, потом вдруг спрашивает пароль у
проходящего Эдгара, и Эдгар тотчас же отвечает ему словами: душистый майоран.
Лир говорит: проходи! – и слепой Глостер, не узнавший ни сына, ни Кента, узнает
голос короля.

Король же после своих бессвязных речей вдруг начинает говорить иронические речи,
сначала о том, как льстецы говорили на все, как богословы, и да и нет и уверяли
его, что он все может, а когда он попал в бурю без приюта, он увидел, что это

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle неправда; потом, что так как вся тварь блудит и незаконный сын Глостера обошелся лучше с отцом (хотя Лир по ходу драмы не мог ничего знать об обхождении Эдмунда с Глостером), чем с ним его дочери, то пусть процветает разврат, тем более что ему, как королю, нужны солдаты. И при этом обращается к воображаемой лицемерной нравственной даме, которая притворяется холодной и вместе с тем, как животное в руйке, бросается на похоть. Все женщины только до пояса подобны богам, а ниже – дьяволы, и, говоря это, Лир кричит и плюет от ужаса. Монолог этот, очевидно, рассчитан на обращение актера к зрителям и, вероятно, производит эффект на сцене, но ничем не вызван в устах Лира, так же как и то, что на желание Глостера поцеловать его руку он вытирает ее, говоря: *it smells of mortality*[175]. Потом идет речь о слепоте Глостера, что дает возможность игры слов о зрении, о слепом Купидоне и о том, как говорит Лир, что у него нет глаз в голове и денег в кошельке, так что глаза в тяжелом положении, а кошелек в легком. Потом Лир говорит монолог о неправде судов, который совершенно неуместен в устах сумасшедшего Лира. После этого приходит джентльмен с солдатами, посланный Корделией за Лиром. Лир продолжает сумасшествовать и убегает. Джентльмен, посланный за Лиром, не бежит за ним, а продолжительно рассказывает Эдгару о положении войск французских и британских.

Приходит Освальд и, увидав Глостера, желая получить обещанную Реганой за убийство Глостера награду, нападает на него, но Эдгар своей дубиной убивает Освальда, который, умирая, передает Эдгару, своему убийце, для получения им награды письмо Гонерилы к Эдмунду. В письме Гонерила обещается убить мужа и выйти замуж за Эдмунда. Эдгар вытаскивает за ноги мертвое тело Освальда и потом возвращается и уводит отца.

Седьмая сцена четвертого действия происходит в палатке французского лагеря. Лир спит на постели, входят Корделия и Кент, все еще переодетый. Лира будят музыкой, он просыпается и, увидав Корделию, не верит тому, что она живой человек, думает, что это виденье, не верит тому, что он сам жив. Корделия уверяет его, что она его дочь, просит благословить ее. Он становится на колени перед ней, просит прощенье, сознает себя старым, глупым, говорит, что он готов принять яд, который она, вероятно, уже приготовила для него, потому что убежден, что она ненавидит его. «Если старшие сестры, которым я сделал добро, возненавидели меня, – говорит он, – то как же может она, которой он сделал зло, не ненавидеть его». Потом он понемногу опоминается и перестает бредить. Дочь предлагает ему пройтись. Он соглашается и говорит: «Будь снисходительна: забудь, прости. Я стар и глуп». Они уходят. Оставшиеся на сцене джентльмен и Кент разговаривают с тем, чтобы объяснить зрителю, что Эдмунд начальствует войсками и скоро должно начаться сражение между защитниками Лира и врагами. И кончается четвертое действие.

В этом четвертом действии сцена Лира с дочерью могла бы быть трогательна, если бы ей не предшествовал в продолжение трех актов скучный, однообразный бред Лира и, кроме того, если бы это была последняя сцена, выражающая его чувства; но сцена эта не последняя.

В пятом действии повторяется опять прежний напыщенно холодный, придуманный бред Лира, уничтожающий и то впечатление, которое могла бы произвести предшествующая сцена.

Первая сцена пятого действия представляет сначала Эдмунда и Регану, ревнующую его к сестре и предлагающую себя. Потом приходит Гонерила, ее муж и солдаты. Герцог Альбанский хотя и жалеет Лира, но считает своим долгом сражаться с французами, вступившими в пределы его отечества, и готовится к битве. Приходит Эдгар, все еще переодетый, отдает герцогу Альбанскому письмо и говорит, что если герцог победит, то пусть протрубят в трубу, и тогда (за 800 лет до Р. Х.) явится рыцарь, который докажет справедливость содержания письма.

Во второй сцене Эдгар входит с отцом, сажает отца у дерева, а сам уходит. Слышен шум битвы, вбегает Эдгар и говорит, что сражение проиграно. Лир и Корделия в плену. Глостер опять отчаивается. Эдгар, все не открываясь отцу, говорит ему, что не надо отчаиваться, и Глостер тотчас же соглашается с ним.

Третья сцена открывается торжественным шествием победителя Эдмунда. Лир и Корделия – пленники. Лир, хотя теперь уже не сумасшедший, говорит все такие же безумные, не идущие к делу слова, как, например, то, что он в тюрьме будет с Корделией петь, она будет просить благословенья, а он будет становиться на колени (становление на колени повторяется третий раз) и просить прощенья. Он

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e говорит еще, что в то время, как они будут жить в тюрьме, мимо них пройдут разговоры, секты и волнения сильных мира, что он с нею жертва, на которую боги прольют фимиам, что если и пожар с небес их выжжет, как лисиц из леса, он не будет плакать и что скорее проказа пожрет его глаза с мясом и кожей, чем заставит их плакать, и т. п.

Эдмунд велит увести в тюрьму Лира с дочерью и, поручив капитану что-то дурное сделать с ними, спрашивает его: исполнит ли он? Капитан говорит, что он не может возить возов, не может есть сухой овес, но может сделать все, что делают люди. Приходят герцог Альбанский, Гонерила и Регана. Герцог Альбанский хочет заступиться за Лира, но Эдмунд не позволяет. Вступаются сестры и начинают браниться, ревнуя друг к другу Эдмунда. Тут все так запутывается, что трудно следить за ходом действия. Герцог Альбанский хочет арестовать Эдмунда и говорит Регане, что Эдмунд уже давно сошелся с его женой и что поэтому Регана должна оставить претензии на Эдмунда, а если хочет выходить замуж, то выходила бы за него, герцога Альбанского.

Сказав это, герцог Альбанский вызывает Эдмунда, велит трубить и, если никто не явится, хочет биться с ним.

В это время Регана, которую, очевидно, отравила Гонерила, корчится от боли. Трубят в трубы, и входит Эдгар в забрале, скрывающем его лицо, и, не называя себя, вызывает Эдмунда. Эдгар ругает Эдмунда, Эдмунд обращает на голову Эдгара все его ругательства. Они дерутся, и Эдмунд падает. Гонерила в отчаянии.

Герцог Альбанский показывает Гонериле ее письмо. Гонерила уходит.

Эдмунд, умирая, узнает, что его противник его брат. Эдгар поднимает забрало и говорит нравоучение о том, что за зачатие незаконного сына Эдмунда отец заплатил своим зрением. После этого Эдгар рассказывает герцогу Альбанскому свои похождения и то, что он только теперь, перед уходом на бой, открыл все отцу, и отец не выдержал и умер от волнения. Эдмунд еще не умер и спрашивает, что еще было.

Тогда Эдгар рассказывает, что в то время, как он сидел над трупом отца, пришел человек и крепко обнял его и так закричал, что чуть не прорвал небо, бросился на труп отца и рассказал ему самую жалостную историю о Лире и о себе и что, рассказывая это, струны жизни его стали трещать, но в это время затрубили второй раз, и Эдгар оставил его. И это был Кент. Не успел Эдгар рассказать эту историю, как вбегают джентльмен с окровавленным ножом и кричит: помогите! На вопрос: кто убит, джентльмен говорит, что убита Гонерила, которая отравила свою сестру. Она призналась в этом. Входит Кент, и в это время вносят трупы Гонерилы и Реганы. Эдмунд при этом говорит, что, видно, сестры сильно любили его, так как одна отравилась, а другая потом убила из-за него, и при этом признается, что он велел убить Лира и повесить Корделию в тюрьме, представив ее смерть самоубийством, но теперь желает остановить это дело, и, сказав это, умирает. Его выносят.

Вслед за этим входит Лир с мертвой Корделией на руках, несмотря на то, что ему больше восьмидесяти лет и он больной. И начинается опять ужасный бред Лира, от которого становится стыдно, как от неудачных острот. Лир требует, чтобы все выли, и то думает, что Корделия умерла, то – что она жива. «Если бы у меня, – говорит он, – были все ваши языки и глаза, я так употребил бы их, что небеса треснули бы». Потом рассказывает, что он убил раба, который повесил Корделию, потом говорит, что его глаза плохо видят, и тут же узнает Кента, которого не узнавал все время.

Герцог Альбанский говорит, что он отречется от власти, пока жив Лир, и наградит Эдгара и Кента и всех верных ему. В это время приносят известие, что Эдмунд умер, и Лир, продолжая безумствовать, просит расстегнуть ему пуговицу, то самое, о чем он просил еще бегая по степи, благодарит за это, велит всем смотреть куда-то и на этих словах умирает. В заключение герцог Альбанский, оставшийся живым, говорит: «Мы должны повиноваться тяжести печального времени и высказать то, что мы чувствуем, а не то, что мы должны сказать. Самый старый перенес больше всех; мы, молодые, не увидим столько и не проживем так долго». Под похоронный марш все уходят. Конец пятого действия и драмы.

III

Такова эта знаменитая драма. Как ни нелепа она представляется в моем пересказе, который я старался сделать как можно беспристрастнее, смело скажу, что в подлиннике она еще много нелепее. Всякому человеку нашего времени, если бы он не находился под внушением того, что драма эта есть верх совершенства, достаточно бы было прочесть ее до конца, если бы только у него достало на это терпения, чтобы убедиться в том, что это не только не верх совершенства, но очень плохое, неряшливо составленное произведение, которое если и могло быть для кого-нибудь интересно, для известной публики, в свое время, то среди нас не может вызывать ничего, кроме отвращения и скуки. Точно такое же впечатление получит в наше время всякий свободный от внушения читатель и от всех других восхваляемых драм Шекспира, не говоря уже о нелепых драматизированных сказках «Перикла», «Двенадцатой ночи», «Бури», «Цимбелина», «Троила и Крессиды».

Но таких свежих людей, не настроенных на поклонение Шекспиру, уже нет в наше время в нашем христианском обществе. Всякому человеку нашего общества и времени с первых времен его сознательной жизни внушено, что Шекспир гениальнейший поэт и драматург и что все его сочинения – верх совершенства. И потому, как это ни кажется мне излишним, я постараюсь показать на избранной мною драме «Король Лир» все недостатки, свойственные и всем другим драмам и комедиям Шекспира, вследствие которых они не только не представляют образцов драматического искусства, но не удовлетворяют самым первым, признанным всеми, требованиям искусства.

Условия всякой драмы, по законам, установленным теми самыми критиками, которые восхваляют Шекспира, заключаются в том, чтобы действующие лица были, вследствие свойственных их характерам поступков и естественного хода событий, поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства.

В драме «Король Лир» действующие лица по внешности действительно поставлены в противоречие с окружающим миром и борются с ним. Но борьба их не вытекает из естественного хода событий и из характеров лиц, а совершенно произвольно устанавливается автором и потому не может производить на читателя той иллюзии, которая составляет главное условие искусства. Лиру нет никакой надобности и повода отречься от власти. И также нет никакого основания, прожив всю жизнь с дочерьми, верить речам старших и не верить правдивой речи младшей; а между тем на этом построена вся трагичность его положения.

Так же неестественна второстепенная и точно такая же завязка: отношений Глостера с своими сыновьями. Положение Глостера и Эдгара вытекает из того, что Глостер точно так же, как и Лир, сразу верит самому грубому обману и даже не пытается спросить обманутого сына, правда ли то, что на него возводится, а проклинает и изгоняет его.

То, что отношения Лира к дочерям и Глостера к сыну совершенно одинаковы, даже еще сильнее дает чувствовать, что и то и другое выдумано нарочно и не вытекает из характеров и естественного хода событий. Так же неестественно и очевидно выдумано то, что Лир во все время не узнает старого слугу Кента, и потому отношения Лира к Кенту не могут вызвать сочувствия читателя или зрителя. То же самое, и еще в большей степени, относится и к положению никем не узнаваемого Эдгара, который водит слепого отца и уверяет его, что он спрыгнул с утеса, когда Глостер прыгает на ровном месте.

Положения эти, в которые совершенно произвольно поставлены лица, так неестественны, что читатель или зритель не может не только сочувствовать их страданиям, но даже не может интересоваться тем, что читает или видит. Это первое.

Второе то, что все лица как этой, так и всех других драм Шекспира живут, думают, говорят и поступают совершенно несоответственно времени и месту. Действие «Короля Лира» происходит за 800 лет до рождения Христа, а между тем действующие лица находятся в условиях, возможных только в средние века: в драме действуют короли, герцоги, войска, и незаконные дети, и джентльмены, и придворные, и доктора, и фермеры, и офицеры, и солдаты, и рыцари с забралами, и т. п.

Может быть, такие анахронизмы, которыми полны все драмы Шекспира, не вредили возможности иллюзии в XVI и начале XVII века, но в наше время уже невозможно с

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
интересом следить за ходом событий, которые знаешь, что не могли совершаться в
тех условиях, которые с подробностью описывает автор.

Выдуманность положений, не вытекающих из естественного хода событий и свойств характеров, и несоответственность их времени и месту усиливается еще теми грубыми прикрасами, которые постоянно употребляются Шекспиром в тех местах, которые должны казаться особенно трагичными. Необычайная буря, во время которой Лир бежит по степи, или травы, которые он для чего-то надевает себе на голову, так же как Офелия в «Гамлете», или как наряд Эдгара, или речи шута, или выход замаскированного всадника Эдгара, – все эти эффекты не только не усиливают впечатления, но производят обратное действие. Man sieht die Absicht und man wird verstimmt[176], как говорит Гете. Часто бывает даже то, что при этих явно умышленных эффектах, как, например, при вытаскивании за ноги трупов полдюжины убитых, которыми кончаются все драмы Шекспира, вместо страха и жалости становится смешно.

IV

Но мало того, что действующие лица Шекспира поставлены в трагические положения, невозможные, не вытекающие из хода событий, несвойственные и времени и месту, – лица эти и поступают не свойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно. Обыкновенно утверждается, что в драмах Шекспира особенно хорошо изображены характеры, что характеры Шекспира, несмотря на свою яркость, многосторонни, как характеры живых людей, и, кроме того, что, выражая свойства известного человека, они выражают и свойства человека вообще. Принято говорить, что характеры Шекспира есть верх совершенства. Утверждается это с большой уверенностью и всеми повторяется, как непререкаемая истина. Но сколько я ни старался найти подтверждение этого, в драмах Шекспира я всегда находил обратное.

С самого начала при чтении какой бы то ни было драмы Шекспира я тотчас же с полной очевидностью убеждался, что у Шекспира отсутствует главное, если не единственное средство изображения характеров, «язык», то есть то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком. У Шекспира нет этого. Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди.

Никакие живые люди не могут и не могли говорить того, что говорит Лир, что он в гробу развелся бы с своей женой, если бы Регана не приняла его, или что небеса прорвутся от крика, что ветры лопнут, или что ветер хочет сдуть землю в море, или что кудрявые воды хотят залить берег, как описывает джентльмен бурю, или что легче нести свое горе и душа перескакивает много страданий, когда горе имеет дружбу, и перенесение (горя) – товарищество, что Лир обездетен, а я обезотечен, как говорит Эдгар, и т. п. неестественные выражения, которыми переполнены речи всех действующих лиц во всех драмах Шекспира.

Но мало того, что все лица говорят так, как никогда не говорили и не могли говорить живые люди, они все страдают общим воздержанием языка.

Влюбленные, готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу предметах, руководясь больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями.

Говорят же все совершенно одинаково. Лир бредит точно так, как, притворяясь, бредит Эдгар. Так же говорят и Кент и шут. Речи одного лица можно вложить в уста другого, и по характеру речи невозможно узнать того, кто говорит. Если и есть различие в языке, которым говорят лица Шекспира, то это только различные речи, которые произносит за свои лица Шекспир же, а не его лица.

Так, Шекспир говорит за королей всегда одним и тем же дутым, пустым языком. Также одним и тем же шекспировским фальшиво-сентиментальным языком говорят его, долженствующие быть поэтическими, женщины – Юлия, Дездемона, Корделия, Имоджена, Марина. И также совершенно одинаково говорит то же только Шекспир за своих злодеев: Ричарда, Эдмунда, Яго, Макбета, высказывая за них те злобные чувства, которые злодеи никогда не высказывают. И еще больше одинаковы речи сумасшедших с страшными словами и речи шутов с несмешными остротами.

Так что языка живых лиц, того языка, который в драме есть главное средство

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
изображения характеров, нет у Шекспира. (Если средством выражения характеров могут быть и жесты, как в балете, то это только побочное средство.) Если же лица говорят что попало и как попало, и все одним и тем же языком, как это происходит у Шекспира, то теряется даже и действие жестов. И потому, что бы ни говорили слепые хвалители Шекспира, у Шекспира нет изображения характеров.

Те же лица, которые в его драмах выделяются как характеры, суть характеры, заимствованные им из прежних сочинений, послуживших основой его драм, и изображаются большей частью не драматическим способом, состоящим в том, чтобы заставить каждое лицо говорить своим языком, а эпическим способом – рассказа одних лиц про свойства других.

Совершенство, с которым Шекспир изображает характеры, утверждается преимущественно на основании характеров Лира, Корделии, Отелло, Дездемоны, Фальстафа, Гамлета. Но все эти характеры, так же как и все другие, принадлежат не Шекспиру, а взяты им из предшествующих ему драм, хроник и новелл. И все характеры эти не только не усилены им, но большей частью ослаблены и испорчены. Так это поразительно в разбираемой драме «Король Лир», взятой им из драмы «King Lear» неизвестного автора. Характеры этой драмы, как самого Лира, так и в особенности Корделии, не только не созданы Шекспиром, но поразительно ослаблены и обезличены им в сравнении с старой драмой.

В старой драме Лир отказывается от власти, потому что, овдовев, он думает только о спасении души. Дочерей же он спрашивает об их любви к нему для того, чтобы посредством придуманной им хитрости удержать на своем острове свою любимую меньшую дочь. Старшие две сосватаны, меньшая же не хочет выходить не любя ни за одного из ближних женихов, которых Лир предлагает ей, и он боится, чтобы она не вышла за какого-нибудь короля вдали от него.

Хитрость, придуманная им, как он говорит придворному Периллусу (Кенту у Шекспира), состоит в том, что, когда Корделия скажет, что она любит его больше всех или так же, как и старшие сестры, он скажет ей, чтоб она в доказательство своей любви вышла замуж за принца, которого он укажет на своем острове.

Всех этих мотивов поступка Лира нет у Шекспира. Потом, когда, по старой драме, Лир спрашивает дочерей о любви к нему, и Корделия говорит не так, как у Шекспира, что она не всю любовь отдает отцу, а будет любить и мужа, если выйдет замуж, что совершенно неестественно, а просто говорит, что она не может словами выражать свою любовь, а надеется, что дела ее докажут это, Гонерила и Регана делают замечания о том, что ответ Корделии не ответ и что отцу нельзя спокойно перенести такого равнодушия. Так что, по старой драме, есть, чего нет у Шекспира, объяснение гнева Лира, вызвавшего обделение меньшей дочери. Лир раздосадован неудачей своей хитрости, ядовитые же слова старших дочерей еще больше раздражают его. После раздела королевства между двумя старшими дочерьми в старой драме идет сцена Корделии с Галльским королем, рисующая вместо безличной шекспировской Корделии очень определенный и привлекательный характер, правдивый, нежный и самоотверженный, меньшей дочери.

В то время как Корделия, не тужа о том, что лишена доли наследства, сидит, горя о том, что лишилась любви отца, намереваясь добыть пропитание своим трудом, приходит Галльский король, желающий под видом странника высмотреть себе невесту из дочерей Лира. Он спрашивает Корделию, отчего она грустна. Она рассказывает ему свое горе. Галльский король, под видом странника, пленившись ею, сватает ее за Галльского короля, но Корделия говорит, что она пойдет только за того, кого она полюбит. Тогда странник предлагает ей руку и сердце, и Корделия признается, что полюбила странника, и соглашается, несмотря на ожидающие ее бедность и лишения, выйти за него. Тогда странник открывается ей, что он и есть Галльский король, и Корделия выходит за него.

Вместо этой сцены у Шекспира Лир предлагает двум женихам Корделии взять ее без приданого, и один грубо отказывается, другой же неизвестно почему берет ее.

После этого в старой драме, так же как и у Шекспира, Лир подвергается оскорблениям Гонерилы, к которой он переехал, но переносит он эти оскорбления совсем иначе, чем у Шекспира: он считает, что своим поступком с Корделией он заслужил это, и смиренно покоряется.

Так же, как у Шекспира, в старой драме заступившийся за Корделию и за это

изгнанный придворный Периллус-Кент приходит к нему, но не переряженный, а просто верный слуга, который не оставляет в нужде своего короля и уверяет его в своей любви. Лир говорит ему то, что, по Шекспиру, он говорит Корделии в последней сцене, а именно, что если дочери, которым он сделал добро, ненавидят его, то тот, кому он не делал добра, не может любить его. Но Периллус-Кент уверяет короля в своей любви к нему, и Лир успокаивается и идет к Регане. В старой драме нет никаких бурь и выдергивания седых волос, а есть убитый горем, ослабевший и смирившийся старик Лир, изгнанный и другой дочерью, которая даже хочет убить его. Изгнанный старшими дочерьми, Лир, по старой драме, как к последнему средству спасения, идет с Периллусом к Корделии. Вместо неестественного изгнания Лира в бурю и бегания его по степи, в старой драме Лир с Периллусом во время своего путешествия во Францию очень естественно доходят до последней степени нужды, продают свои платья, чтобы заплатить за переезд через море, и в одежде рыбаков, изнуренные холодом и голодом, приближаются к дому Корделии.

И опять вместо ненатурального, как у Шекспира, совокупного бреда Лира, шута и Эдгара, в старой драме представляется естественная сцена встречи дочери с отцом. Корделия, несмотря на свое счастье, все время грустившая об отце и просившая бога простить сестер, сделавших ему столько зла, встречает отца, дошедшего до последней степени нужды, и тотчас же хочет открыться ему, но муж не советует ей этого делать, чтобы не взволновать слабого старца. Она соглашается и, не открываясь отцу, берет его к себе и неузнаваемая им ухаживает за ним. Лир понемногу оживает, и тогда дочь спрашивает его о том, кто он и как жил прежде.

If from the first, говорит Лир, I should relate the cause,

I would make a heart of adamant to weep.

And thou poor soui,

kind-hearted as thou art

Dost weep already, are I do begin.

Cordelia. For Gods love tell it and when you have done.

I'll tell the reason, why I weep so soon.

«Если б я рассказал с самого начала, – говорит Лир, – то заплакал бы человек и с каменным сердцем. Ты же, бедняжка, так умильна, что плачешь уже сейчас, прежде чем я начал».

«Нет, ради бога, расскажи, – говорит Корделия, – и когда ты кончишь, я скажу тебе, отчего я плачу прежде еще, чем услышала то, что ты скажешь».

И Лир рассказывает все, что он потерпел от старших дочерей, и говорит, что теперь он хочет прибегнуть к той, которая была бы права, если присудила бы его к смерти.

«Если же она, – говорит он, – примет меня любовно, то это будет божье и ее дело, а не моя заслуга». На это Корделия говорит: «О, я наверное знаю, что твоя дочь с любовью примет тебя». – «Как же ты можешь знать это, не зная ее?»-говорит Лир. «Я знаю потому, – говорит Корделия, – что далеко отсюда у меня был отец, который поступил со мной так же дурно, как ты с ней. И все-таки, если бы я увидела только его седую голову, я на коленях поползла бы ему навстречу». – «Нет, этого не может быть, – говорит Лир, – потому что нет на свете более жестоких детей, чем мои». – «Не осуждай всех за грехи других, – говорит Корделия и становится на колени. – Вот смотри, отец милый, – говорит она, – смотри на меня, это я, любящая дочь твоя». Отец узнает ее и говорит: «Не тебе, а мне надо на коленях просить твоего прощенья за все мои грехи перед тобой».

Есть ли что-нибудь подобное этой прелестной сцене в драме Шекспира?

Как ни странно покажется это мнение поклонникам Шекспира, но и вся эта старая драма без всякого сравнения во всех отношениях лучше переделки Шекспира. Лучше она потому, что, во-первых, нет в ней совершенно излишних и только отвлекающих внимание лиц – злодея Эдмунда и безжизненных Глостера и Эдгара; во-вторых, потому, что нет в ней совершенно фальшивых эффектов бегания Лира по степи,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
разговоров с шутом и всех этих невозможных переодеваний и неузнаваний и повальных смертей; главное же, потому, что в этой драме есть простой, естественный и глубоко трогательный характер Лира и еще более трогательный, определенный и прелестный характер Корделии, чего нет у Шекспира, и потому, что есть в старой драме, вместо размазанных у Шекспира сцен свидания Лира с Корделией ненужным убийством Корделии, восхитительная сцена примирения Лира с Корделией, подобной которой нет ни одной во всех драмах Шекспира.

Старая драма кончается также более натурально и более соответственно нравственному требованию зрителя, чем у Шекспира, а именно тем, что король французский побеждает мужей старших сестер, и Корделия не погибает, а возвращает Лира в его прежнее состояние.

Так это в разбираемой драме Шекспира, взятой Шекспиром из драмы «King Lear».

То же самое и с Отелло, взятым из итальянской новеллы, то же и с знаменитым Гамлетом. То же с Антонием, Брутом, Клеопатрой, Шейлоком, Ричардом и всеми характерами Шекспира, которые все взяты из каких-нибудь предшествующих сочинений. Шекспир, пользуясь характерами, которые уже даны в предшествующих драмах или новеллах, хрониках, жизнеописаниях Плутарха, не только не делает их более правдивыми и яркими, как это говорят его хвалители, но, напротив, всегда ослабляет их и часто совершенно уничтожает их, как в «Лире», заставляя свои действующие лица совершать несвойственные им поступки, главное же – говорить несвойственные ни им, ни каким бы то ни было людям речи. Так, в «Отелло», несмотря на то, что это едва ли не то что лучшая, а наименее плохая, загроможденная напыщенным многословием драма Шекспира, характеры Отелло, Яго, Кассио, Эмилии у Шекспира гораздо менее естественны и живы, чем в итальянской новелле. У Шекспира Отелло одержим падучею болезнью, вследствие которой на сцене с ним делается припадок. Потом у Шекспира убийству Дездемоны предшествует странная клятва становящихся на колени Отелло и Яго, и, кроме того, Отелло у Шекспира негр, а не мавр. Все это исключительно напыщенно, неестественно и нарушает цельность характера. И всего этого нет в новелле. Также более естественными в новелле, чем у Шекспира, представляются поводы к ревности Отелло. В новелле Кассио, зная, чей платок, идет к Дездемоне, чтобы отдать его, но, подходя к двери заднего хода дома Дездемоны, видит приходящего Отелло и убегает от него. Отелло видит убегающего Кассио, и это более всего поддерживает его подозрения. Этого нет у Шекспира, а между тем эта случайность более всего объясняет ревность Отелло. У Шекспира ревность эта основана только на всегда удающихся махинациях Яго и коварных речах его, которым слепо верит Отелло. Монолог же Отелло над спящей Дездемоной о том, как он желает, чтобы она убитой была такой же, как живой, что он и мертвою будет любить ее, а теперь хочет надышаться ее благовоением и т. п., совершенно невозможен. Человек, готовящийся к убийству любимого существа, не может говорить таких фраз и еще менее может после убийства говорить о том, что теперь солнце и месяц должны затмиться и земля треснуть, и не может, какой бы он ни был негр, обращаться к дьяволам, приглашая их жечь его в горячей сере и т. п. И, наконец, как ни эффектно его самоубийство, которого нет в новелле, оно совершенно разрушает представление об определенном характере. Если он действительно страдает от горя и раскаяния, то он, имея намерение убить себя, не может говорить фраз о своих заслугах, о жемчужине и о слезах, которые он проливает, как льется камедь с деревьев Аравии, и еще менее о том, как турок бранил итальянца и как он вот так за это наказал его. Так что, несмотря на сильно выраженные в Отелло движения чувства, когда под влиянием намеков Яго в нем поднимается ревность и потом в его сценах с Дездемоной, представление о характере Отелло постоянно нарушается фальшивым пафосом и несвойственными речами, которые он произносит.

Так это для главного лица – Отелло. Но, несмотря на невыгодные изменения, которым оно подверглось в сравнении с тем лицом, с которого он взят из новеллы, лицо это все-таки остается характером. Все же остальные лица уже совершенно испорчены Шекспиром.

Яго у Шекспира сплошной злодей, обманщик, вор, корыстолюбец, обирающий Родриго и всегда успевающий во всех самых невозможных замыслах, и потому лицо совершенно не живое. Мотив его злодейства, по Шекспиру, есть, во-первых, обида за то, что Отелло не дал ему места, которого он желал; во-вторых, то, что он подозревает Отелло в связи с его женою, в-третьих, то, что, как он говорит, он чувствует какую-то странную любовь к Дездемоне. Мотивов много, но все они неясны. В новелле же мотив один, простой, ясный: страстная любовь к Дездемоне, перешедшая

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e в ненависть к ней и к Отелло после того, как она предпочла ему мавра и решительно оттолкнула его. Еще более неестественно совсем ненужное лицо Родриго, которого Яго обманывает, обирает, обещая ему любовь Дездемоны и заставляя исполнять все, что он велит: напоить Кассио, раздражить его, потом убить. Эмилия же, высказывающая все то, что вздумается автору вложить в ее уста, уже не имеет никакого подобия живого лица.

«Но Фальстаф, удивительный Фальстаф, – скажут хвалители Шекспира. – Про этого уже нельзя сказать, чтобы это не было живое лицо и чтобы оно, будучи взято из комедии неизвестного автора, было ослаблено».

Фальстаф, как и все лица Шекспира, взят из драмы или комедии неизвестного автора, написанной на действительно существовавшего сэра Олдкестля, бывшего другом какого-то герцога. Олдкестль этот был один раз обвинен в вероотступничестве и выручен своим приятелем герцогом, в другой же раз он был осужден и сожжен на костре за свои несогласные с католичеством религиозные верования. На этого-то Олдкестля и была написана в угоду католической публике неизвестным автором комедия или драма, осмеивавшая и выставившая этого мученика за веру дрянным человеком, собутыльником герцога, и из этой-то комедии взята Шекспиром не только сама личность Фальстафа, но и комическое отношение к нему. В первых пьесах Шекспира, где являлось это лицо, оно и называлось Олдкестлем. Потом же, когда во времена Елисаветы опять восторжествовало протестантство, неловко было выводить с насмешкой мученика за борьбу с католичеством, да и родственники Олдкестля протестовали, и Шекспир переименовал имя Олдкестля на имя Фальстафа, тоже исторического лица, известного тем, что он убежал с поля сражения под Азинкуром.

Фальстаф действительно вполне естественное и характерное лицо, но зато это едва ли не единственное естественное и характерное лицо, изображенное Шекспиром. Естественно же и характерно это лицо потому, что оно из всех лиц Шекспира одно говорит свойственным его характеру языком. Говорит же он свойственным его характеру языком потому, что говорит тем самым шекспировским языком, наполненным несмешными шутками и незабавными каламбурами, который, будучи несвойственен всем другим лицам Шекспира, совершенно подходит к хвастливому, изломанному, развращенному характеру пьяного Фальстафа. Только поэтому лицо это действительно представляет из себя определенный характер. К сожалению, художественность этого характера нарушается тем, что лицо это так отвратительно своим обжорством, пьянством, распутством, мошенничеством, ложью, трусостью, что трудно разделять чувство веселого комизма, с которым относится к нему автор. Так это для Фальстафа.

Но ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете, и ни на одной из пьес Шекспира так поразительно не заметно то слепое поклонение Шекспиру, тот нерассуждающий гипноз, вследствие которого не допускается даже мысли о том, чтобы какое-нибудь произведение Шекспира могло быть не гениальным и чтобы какое-нибудь главное лицо его в драме могло бы не быть изображением нового и глубоко понятого характера.

Шекспир берет очень недурную в своем роде старинную историю о том: Avec quelle ruse Amleth qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon, son frère et autre occurrence de son histoire[177], или драму, написанную на эту тему лет 15 прежде его, и пишет на этот сюжет свою драму, вкладывая совершенно некстати (как это и всегда он делает) в уста главного действующего лица все свои, казавшиеся ему достойными внимания мысли. Вкладывая же в уста своего героя эти мысли: о бренности жизни (могильщик), о смерти (to be or not to be[178]), те самые, которые выражены у него в 66-м сонете (о театре, о женщинах), он нисколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи, и, естественно, выходит то, что лицо, высказывающее все эти мысли, делается фонографом Шекспира, лишается всякой характерности, и поступки и речи его не согласуются.

В легенде личность Гамлета вполне понятна: он возмущен делом дяди и матери, хочет отомстить им, но боится, чтобы дядя не убил его так же, как отца, и для этого притворяется сумасшедшим, желая выждать и высмотреть все, что делается при дворе. Дядя же и мать, боясь его, хотя и допытываются, притворяется ли он, или точно сумасшедший, и подсылают ему девушку, которую он любил. Он выдерживает характер, потом видится один на один с матерью, убивает подслушивающего

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle придворного и обличает мать. Потом его отправляют в Англию. Он подменивает письма и, возвратившись из Англии, мстит своим врагам, сжигая их всех.

Все это понятно и вытекает из характера и положения Гамлета. Но Шекспир, вставляя в уста Гамлета те речи, которые ему хочется высказать, и заставляя его совершать поступки, которые нужны автору для приготовления эффектных сцен, уничтожает все то, что составляет характер Гамлета легенды. Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т. п. Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер.

Но так как признается, что гениальный Шекспир не может написать ничего плохого, то ученые люди все силы своего ума направляют на то, чтобы найти необычайные красоты в том, что составляет очевидный, режущий глаза, в особенности резко выразившийся в Гамлете, недостаток, состоящий в том, что у главного лица нет никакого характера. И вот глубокомысленные критики объявляют, что в этой драме в лице Гамлета выражен необыкновенно сильно совершенно новый и глубокий характер, состоящий именно в том, что у лица этого нет характера и что в этом-то отсутствии характера и состоит гениальность создания глубокомысленного характера. И, решив это, ученые критики пишут томы за томами, так что восхваления и разъяснения величия и важности изображения характера человека, не имеющего характера, составляют громадные библиотеки. Правда, некоторые из критиков иногда робко высказывают мысль о том, что есть что-то странное в этом лице, что Гамлет есть неразъяснимая загадка, но никто не решается сказать того, что царь голый, что ясно как день, что Шекспир не сумел, да и не хотел придать никакого характера Гамлету и не понимал даже, что это нужно. И ученые критики продолжают исследовать и восхвалять это загадочное произведение, напоминая знаменитый камень с надписью, найденный Пиквиком у порога фермера и разделивший мир ученых на два враждебных лагеря.

Так что ни характеры Лира, ни Отелло, ни Фальстафа, ни тем менее Гамлета никак не подтверждают существующее мнение о том, что сила Шекспира состоит в изображении характеров.

Если в драмах Шекспира и встречаются лица, имеющие некоторые характерные черты – большей частью второстепенные лица, как Полоний в «Гамлете», Порция в «Венецианском купце», – то эти несколько живых характеров среди 500 и более второстепенных лиц и полное отсутствие характеров в главных лицах никак не доказывают того, чтобы достоинство драм Шекспира состояло в изображении характеров.

То, что Шекспиру приписывается великое мастерство изображения характеров, происходит оттого, что у Шекспира действительно есть особенность, могущая при поверхностном наблюдении при игре хороших актеров представляться умением изображать характеры. Особенность эта заключается в умении Шекспира вести сцены, в которых выражается движение чувств. Как ни неестественны положения, в которые он ставит свои лица, как ни несвойствен им тот язык, которым он заставляет говорить их, как ни безличны они, самое движение чувства: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств выражаются часто верно и сильно в некоторых сценах Шекспира и в игре хороших актеров вызывают, хотя на короткое время, сочувствие к действующим лицам.

Шекспир, сам актер и умный человек, умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств, происходящие в действующих лицах. Так, во многих местах лица Шекспира вместо слов только восклицают, или плачут, или в середине монолога часто жестами проявляют тяжесть своего состояния (так, Лир просит расстегнуть ему пуговицу), или в минуту сильного волнения по несколько раз переспрашивают и заставляют повторять то слово, которое поражает их, как это делают Отелло, Макдуф, Клеопатра и др. Подобные умные приемы изображения движения чувства, давая возможность хорошим актерам проявить свои силы, часто принимались и принимаются многими критиками за умение изображать характеры. Но как ни сильно может быть выражено в одной сцене движение чувства, одна сцена не может дать характера лица, когда это лицо после верного восклицания или жеста начинает продолжительно говорить не своим языком, но по произволу автора ни к чему не нужные и не соответствующие его характеру речи.

V

«Ну, а глубокомысленные речи и изречения, произносимые действующими лицами Шекспира? – скажут хвалители Шекспира. – Монолог Лира о наказании, речь Кента о лести, речь Эдгара о своей прежней жизни, речи Глостера о превратности судьбы и в других драмах знаменитые речи Гамлета, Антония и другие?»

Мысли и изречения можно ценить, отвечу я, в прозаическом произведении, в трактате, собрании афоризмов, но не в художественном драматическом произведении, цель которого вызвать сочувствие к тому, что представляется. И потому речи и изречения Шекспира, если бы они и содержали очень много глубоких и новых мыслей, чего нет в них, не могут составлять достоинства художественного поэтического произведения. Напротив, речи эти, высказанные в несвойственных условиях, только могут портить художественные произведения.

Художественное, поэтическое произведение, в особенности драма, прежде всего должно вызывать в читателе или зрителе иллюзию того, что переживаемое, испытываемое действующими лицами переживается, испытывается им самим. А для этого столь же важно драматургу знать, что именно заставить делать и говорить свои действующие лица, сколько и то, чего не заставить их говорить и делать, чтобы не нарушать иллюзию читателя или зрителя. Речь, как бы они ни были красноречивы и глубокомысленны, вложенные в уста действующих лиц, если только они излишни и несвойственны положению и характерам, разрушают главное условие драматического произведения – иллюзию, вследствие которой читатель или зритель живет чувствами действующих лиц. Можно, но нарушая иллюзии, не досказать многого – читатель или зритель сам доскажет, и иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее – все равно что, толкнув, рассыпать составленную из кусков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря, – внимание читателя или зрителя отвлекается, читатель видит автора, зритель – актера, иллюзия исчезает, и вновь восстановить иллюзию иногда бывает уже невозможно. И потому без чувства меры не может быть художника и, в особенности, драматурга. Шекспир же совершенно лишен этого чувства.

Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно. Я не привожу новых примеров этого, потому что полагаю, что человека, который сам не видит этого поражающего недостатка во всех произведениях Шекспира, не убедят никакие примеры и доказательства. Достаточно прочесть одного «Лира», с его сумасшествием, убийствами, выкалыванием глаз, прыжком Глостера, отравлениями, ругательствами, не говоря уже о «Перикле», «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре» (все произведения зрелого периода), чтобы убедиться в этом. Только человек, совершенно лишенный чувства меры и вкуса, мог написать «Тита Андроника», «Троила и Крессида» и так безжалостно изуродовать старую драму «King Leir».

Гервинус старается доказать*, что Шекспир обладал чувством красоты, *Schonheit's Sinn*, но все доказательства Гервинуса доказывают только то, что он сам, Гервинус, совершенно был лишен его. У Шекспира все преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления.

Что бы ни говорили, как бы ни восхищались произведениями Шекспира, какие бы ни приписывали им достоинства, несомненно то, что он не был художником и произведения его не суть художественные произведения. Без чувства меры никогда не было и не может быть художника, так, как без чувства ритма не может быть музыканта.

«Но надо не забывать время, когда Шекспир писал свои произведения, – говорят его хвалители. – Это было время жестоких и грубых нравов, время модного тогда эвфуизма, то есть искусственного способа выражения, время чуждых нам форм жизни. И потому для суждения о Шекспире нужно иметь в виду то время, когда он писал. И в Гомере, так же как и в Шекспире, есть много чуждого нам, но это не мешает нам ценить красоты Гомера», говорят эти хвалители. Но при сравнении Шекспира с Гомером, как это делает Гервинус, особенно ярко выступает то бесконечное расстояние, которое отделяет истинную поэзию от подобию ее. Как ни далек от нас Гомер, мы без малейшего усилия переносимся в ту жизнь, которую он описывает. А переносимся мы, главное, потому, что, какие бы чуждые нам события ни описывал Гомер, он верит в то, что говорит, и серьезно говорит о том, что говорит, и потому никогда не преувеличивает, и чувство меры никогда не оставляет его. От

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
этого-то и происходит то, что, не говоря уже об удивительно ясных, живых и прекрасных характерах Ахиллеса, Гектора, Приама, Одиссея и вечно умиляющих сценах прощанья Гектора, посланничества Приама, возвращения Одиссея и др., вся «Илиада» и особенно «Одиссея» так естественна и близка нам, как будто мы сами жили и живем среди богов и героев. Но не то у Шекспира. С первых же слов его видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и приувеличение выражений. Сейчас видно, что он не верит в то, что говорит, что оно ему не нужно, что он выдумывает те события, которые описывает, и равнодушен к своим лицам, что он задумал их только для сцены и потому заставляет их делать и говорить только то, что может поразить его публику, и потому мы не верим ни в события, ни в поступки, ни в бедствия его действующих лиц. Ничто не показывает так ясно того полного отсутствия эстетического чувства в Шекспире, как сравнение его с Гомером. Произведения, которые мы называем произведениями Гомера, – произведения художественные, поэтические, самобытные, пережитые автором или авторами.

Произведения же Шекспира, заимствованные, внешним образом, мозаически, искусственно склеенные из кусочков, выдуманные на случай сочинения, совершенно ничего не имеющие общего с искусством и поэзией.

VI

Но, может быть, высота мирозерцания Шекспира такова, что если он и не удовлетворяет требованиям эстетики, он открывает нам такое новое и важное для людей мирозерцание, что ввиду важности этого открываемого им мирозерцания становятся незаметны все его недостатки как художника? Так и говорят хвалители Шекспира. Гервинус прямо говорит, что, кроме того значения Шекспира в области драматической поэзии, в которой, по его мнению, он то же, что «Гомер в области эпоса, Шекспир, как редчайший знаток человеческой души, представляет из себя учителя самого бесспорного этического авторитета и избраннейшего руководителя в мире и жизни».

В чем же состоит этот бесспорный этический авторитет избраннейшего учителя в мире и жизни? Гервинус посвящает этому разъяснению конечную главу второго тома, около пятидесяти страниц.

Этический авторитет этот самого высокого учителя жизни, по мнению Гервинуса, состоит в следующем. Исходная точка нравственного мирозерцания Шекспира, говорит Гервинус, та, что человек одарен силами деятельности и силами определения этой деятельности. И потому, прежде всего, по Гервинусу, Шекспир считает хорошим, должным для человека то, чтобы он действовал (как будто человек может не действовать). Die thatkraftigen Männer: Fortinbras, Volingbrocke, Alciviades, Octavius spielen hier die gegensätzlichen Rollen gegen die verschiedenen Thatlosen; nicht ihre Charaktere verdienen ihnen Allen ihr Glück und Gedeihen etwa durch eine grosse Ueberlegenheit ihrer Natur, sondern trotz ihrer geringeren Anlage stellt sich ihre Thatkraft an sich über die Unthätigkeit der anderen hinaus, gleichviel aus wie schöner Quelle diese Pas-sivität, aus wie schleicher jene Thatigkeit flosse, то есть люди деятельные, как Фортинбрас, Воленброкке, Алкивиад, Октавий, говорит Гервинус, противопоставляются Шекспиром различным лицам, не проявляющим активной деятельности. При этом счастье и успех, по Шекспиру, достигаются людьми, обладающими таким деятельным характером, совсем не благодаря большому превосходству их натуры; напротив того, несмотря на меньшие их дарования, способность к деятельности сама по себе дает им всегда преимущество перед бездеятельностью, совершенно независимо от того, вытекает ли бездеятельность одних из прекрасных, а деятельность других – из дурных побуждений.

«Деятельность есть добро, недеятельность – зло. Деятельность превращает зло в добро», говорит, по Гервинусу, Шекспир. Шекспир предпочитает александровский (Македонского) принцип диогеновскому, говорит Гервинус. Иными словами, Шекспир, по Гервинусу, смерть и убийство из честолюбия предпочитает воздержанию и мудрости.

По Гервинусу, Шекспир считает, что человечеству не нужно ставить себе идеалы, а нужна только во всем здоровая деятельность и золотая середина. Так, Шекспир до такой степени проникнут этой мудрой умеренностью, что он, по словам Гервинуса, позволяет себе отрицать даже христианскую мораль, предлагающую преувеличенные требования человеческой природе. Шекспир, как говорит Гервинус, не одобрял того, чтобы пределы обязанностей превышали намерения природы. Он учит золотой середине

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle между языческой ненавистью к врагам и христианской любовью к ним. (Стр. 561 и 562: «Насколько Шекспир был проникнут основным своим принципом разумной умеренности, – говорит Гервинус, – может быть более всего видно из того, что он осмеливался высказываться даже против христианских правил, побуждающих человеческую природу к чрезмерному напряжению своих сил. Он не допускал, чтобы границы обязанностей шли дальше предначертаний природы. Поэтому он проповедовал разумную и свойственную человеку середину между христианскими и языческими предписаниями, – с одной стороны, любви к врагам, а с другой – ненависти к ним. То, что можно слишком много сделать добра (перейти разумные границы добра), убедительно доказывается словами и примерами Шекспира. Так, чрезмерная щедрость губит Тимона, в то время как Антонию умеренная щедрость создает почет. Нормальное честолюбие делает Генриха V великим, тогда как оно губит Перси, у которого оно зашло слишком высоко. Чрезмерная добродетель ведет Анджемо к гибели, и если в окружающих их излишняя строгость оказывается вредной и не может предупредить преступления, то и то божеское, что имеется у человека – милосердие, если оно чрезмерно, может создать преступление».)

Шекспир учил, говорит Гервинус, что можно слишком много делать добра.

Он учит (по Гервинусу), что мораль, так же как и политика, такая материя, в которой, вследствие сложности случаев и мотивов, нельзя установить какие-либо правила. (Стр. 563: «С точки зрения Шекспира (и в этом он сходится с Бэконом и Аристотелем), нет положительных религиозных и нравственных законов, которые могли бы создать подходящие для всех случаев предписания для правильных нравственных поступков».)

Яснее всего выражает Гервинус всю нравственную теорию Шекспира тем, что Шекспир не пишет для тех классов, которым годятся определенные религиозные правила и законы (то есть для 0,999 людей), но для образованных, которые усвоили себе здоровый жизненный такт и такое самочувствие, при котором совесть, разум и воля, соединяясь воедино, направляются к достойным жизненным целям. Но и для этих счастливых, по мнению Гервинуса, учение это может быть опасно, если его взять частями, надо взять все. (Стр. 584: «Есть классы людей, – говорит Гервинус, – нравственность которых лучше всего охраняется положительными предписаниями религии и государственного права; для таких лиц творения Шекспира недоступны. Они понятны и доступны только для образованных, от которых можно требовать, чтобы они усвоили себе здоровый жизненный такт и то самосознание, при котором врожденные, управляющие нами силы совести и разума, соединяясь с нашей волей, ведут нас к определенному достижению достойных жизненных целей. Но даже и для таких образованных людей учение Шекспира не всегда может быть безопасно... Условие, при котором учение его совершенно безвредно, есть то, чтобы оно было принято все совершенно полностью, во всех частях, без какого бы то ни было исключения. Тогда оно не только не опасно, но самое ясное, безупречное, а потому и наиболее достойное доверия из всех нравственных учений».)

Для того же, чтобы взять все, надо понимать, что, по его учению, безумно и вредно индивидууму восставать или стараться разрушать пределы раз установленных религиозных и государственных форм. (Стр. 556: «Для Шекспира была бы ужасна самостоятельная и независимая личность, которая с сильным духом боролась бы против всякого закона в политике и морали и переступила бы через союз религий и государства, уже тысячелетиями поддерживающий общество. Ибо, по его воззрениям, практическая мудрость людей не имела бы более высокой цели, как вносить в общество наибольшую естественность и свободу, но именно поэтому следует свято и нерушимо блюсти естественные законы общества, уважать существующий порядок вещей и, постоянно просматривая его, внедрять разумные его стороны, не забывая природы из-за культуры и наоборот».) Собственность, семейство, государство – священны. Стремление же к признанию равенства людей – безумие. Осуществление его привело бы человечество к величайшей беде. (Стр. 571 и 572: «Никто более Шекспира не боролся против преимущества чина и положения, но мог ли этот свободомыслящий человек примириться с тем, чтобы преимущества богатых и образованных были уничтожены для того, чтобы уступить место бедным и невеждам. Как мог такой человек, который так красноречиво влечет к чести, допустить, чтобы вместе с положением и отличиями за заслуги было подавлено всякое стремление к великому, а с уничтожением всяких ступеней «заглохли побуждения ко всяким высоким планам». Если же бы действительно прекратилось воздействие на людей коварно добытого почета и ложной власти, то мог ли поэт допустить самое ужасное из всех насилий – власть невежественной толпы? Он видел, что благодаря этому ныне проповедуемому равенству все может перейти в насилие, а насилие – в произвол, а произвол – в

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e несдерживаемые страсти, которые изорвут мир, как волк добычу, и в конце концов мир поглотит сам себя. А если даже это и не случится с человечеством при достижении им равенства, если любовь народностей и вечный мир не есть то невозможное «ничто», как выразился об этом Алонзо в «Буре», если, напротив, возможно действительное достижение стремлений к равенству, то поэт считал бы, что наступили старость и отживание мира, а потому и людям деятельным не стоило бы жить».)

Таково мировоззрение Шекспира по разъяснению величайшего его знатока и хвалителя.

Другой же новейший хвалитель Шекспира, Брандес, прибавляет к этому еще следующее:

«Конечно, никто не может сохранить своей жизни совершенно чистой от неправды, от обмана и от нанесения вреда другим. Но неправда и обман не всегда бывают пороком, и даже вред, причиняемый другим людям, – не непременно порок: он часто лишь необходимость, дозволенное оружие, право. В сущности, Шекспир всегда полагал, что нет безусловных запретов или безусловных обязанностей. Он не сомневался, например, в праве Гамлета умертвить короля, не сомневался даже в его праве заколоть Полония. И до сих пор он все же не мог оборониться от подавляющего чувства негодования и отвращения, когда озирался кругом и повсюду видел, как беспрерывно нарушались самые простые законы морали. Теперь в душе его образовался как бы тесно сомкнутый круг мыслей относительно того, что смутно он чувствовал всегда: таких, безусловно, заповедей не существует; не от их соблюдения или несоблюдения зависят достоинства и значение поступка, не говоря уже о характере; вся суть в содержании, которым единичный человек в момент решения наполняет под собственной ответственностью форму этих предписаний закона» (Георг Брандес, «Шекспир и его произведения»).

Иными словами, Шекспир ясно видит теперь, что мораль цели есть единственная истинная, единственная возможная. Так что, по Брандесу, основной принцип Шекспира, за который он восхваляет его, состоит в том, что цель оправдывает средства. Деятельность во что бы то ни стало, отсутствие всяких идеалов, умеренность во всем и удержание раз установленных форм жизни, и цель оправдывает средства.

Если прибавить к этому еще шовинистический английский патриотизм, проводимый во всех исторических драмах, такой патриотизм, вследствие которого английский престол есть нечто священное, англичане всегда побеждают французов, избивая тысячи и теряя только десятки, Иоанна д'Арк – колдунья, и Гектор и все трояне, от которых происходят англичане, – герои, а греки – трусы и изменники и т. п., то таково будет мировоззрение мудрейшего учителя жизни по изложению величайших его хвалителей. И кто прочтет внимательно произведения Шекспира, не может не признать, что определение этого мирозерцания Шекспира его хвалителями совершенно верно.

Достоинства всякого поэтического произведения определяются тремя свойствами:

- 1) Содержанием произведения: чем содержание значительнее, то есть важнее для жизни людской, тем произведение выше.
- 2) Внешней красотой, достигаемой техникой, соответственной роду искусства. Так, в драматическом искусстве техникой будет: верный, соответствующий характерам лиц, язык, естественная и вместе с тем трогательная завязка, правильное ведение сцен, проявления и развития чувства и чувство меры во всем изображаемом.
- 3) Искренностью, то есть тем, чтобы автор сам живо чувствовал изображаемое им. Без этого условия не может быть никакого произведения искусства, так как сущность искусства состоит в заражении воспринимающего произведение искусства чувством автора. Если же автор не почувствовал того, что изображает, то воспринимающий не заражается чувством автора, не испытывает никакого чувства, и произведение не может уже быть причислено к предметам искусства.

Содержание пьес Шекспира, как это видно по разъяснению его наибольших хвалителей, есть самое низменное, пошлое мирозерцание, считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу, то есть рабочий класс, отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle стремления, направленные к изменению существующего строя.

Второе условие тоже, за исключением ведения сцен, в котором выражается движение чувства, совершенно отсутствует у Шекспира. У него нет естественности положений, нет языка действующих лиц, главное, нет чувства меры, без которого произведение не может быть художественным.

Третье же и главное условие – искренность – совершенно отсутствует во всех сочинениях Шекспира. Во всех их видна умышленная искусственность, видно, что он не *in earnest*[179], что он балуется словами.

VII

Произведения Шекспира не отвечают требованиям всякого искусства, и, кроме того, направление их самое низменное, безнравственное. Что же значит та великая слава, которою вот уже более ста лет пользуются эти произведения?

Ответ на этот вопрос тем более кажется труден, что если бы сочинения Шекспира имели хоть какие-нибудь достоинства, было бы хоть сколько-нибудь понятно увлечение ими по каким-нибудь причинам, вызвавшим неподобающие им преувеличенные похвалы. Но здесь сходятся две крайности: ниже всякой критики, ничтожные, пошлые и безнравственные произведения, и безумная всеобщая похвала, превозносящая эти сочинения выше всего того, что когда-либо было произведено человечеством.

Как объяснить это?

Много раз в продолжение моей жизни мне приходилось рассуждать о Шекспире с хвалителями его, не только с людьми, мало чуткими к поэзии, но с людьми, живо чувствующими поэтические красоты, как Тургенев, Фет и др., и всякий раз я встречал одно и то же отношение к моему несогласию с восхвалением Шекспира.

Мне не возражали, когда я указывал на недостатки Шекспира, но только соблезновали о моем непонимании и внушали мне необходимость признать необычайное, сверхъестественное величие Шекспира, и мне не объясняли, в чем состоят красоты Шекспира, а только неопределенно и преувеличенно восторгались всем Шекспиром, восхваляя некоторые излюбленные места: расстегиванье пуговицы короля Лира, лганье фальстафа, несмыаемые пятна леди Макбет, обращение Гамлета к тени отца, сорок тысяч братьев, нет в мире виноватых и т. п.

«Откройте, – говорил я таким хвалителям, – где хотите или где придется Шекспира, – и вы увидите, что не найдете никогда подряд десять строчек понятных, естественных, свойственных лицу, которое их говорит, и производящих художественное впечатление» (опыт этот может сделать всякий). И хвалители Шекспира открывали наугад или по своему указанию места из драм Шекспира и, не обращая никакого внимания на мои замечания, почему выбранные десять строчек не отвечали самым первым требованиям эстетики и здравого смысла, восхищались тем самым, что мне казалось нелепым, непонятным, антихудожественным.

Так что вообще я встречал в поклонниках Шекспира, при моих попытках получить объяснение величия его, совершенно то же отношение, какое встречал и встречается обыкновенно в защитниках каких-либо догматов, принятых не рассуждением, а верой. И это-то отношение хвалителей Шекспира к своему предмету, отношение, которое можно встретить и во всех неопределенно-туманных восторженных статьях о Шекспире и в разговорах о нем, дало мне ключ к пониманию причины славы Шекспира. Объяснение этой удивительной славы есть только одно: слава эта есть одна из тех эпидемических внушений, которым всегда подвергались и подвергаются люди. Такие внушения всегда были и есть и во всех самых различных областях жизни. Яркими примерами таких значительных по своему значению и объему внушений могут служить средневековые крестовые походы, не только взрослых, но и детей, и частые, поразительные своей бессмысленностью, эпидемические внушения, как вера в ведьм, в полезность пытки для узнания истины, отыскивание жизненного эликсира, философского камня или страсть к тюльпанам, ценимым в несколько тысяч гульденов за луковицу, охватившая Голландию. Такие неразумные внушения всегда были и есть во всех областях человеческой жизни: религиозной, философской, политической, экономической, научной, художественной, вообще литературной; и люди ясно видят безумие этих внушений только тогда, когда освобождаются от них. До тех же пор, пока они находятся под влиянием их, внушения эти кажутся им столь несомненными истинами, что они не считают нужным и возможным рассуждение о них. С развитием прессы эпидемии эти сделались особенно поразительны.

При развитии прессы сделалось то, что как скоро какое-нибудь явление, вследствие случайных обстоятельств, получает хотя сколько-нибудь выдающееся против других значение, так органы прессы тотчас же заявляют об этом значении. Как скоро же пресса выдвинула значение явления, публика обращает на него еще больше внимания. Внимание публики побуждает прессу внимательнее и подробнее рассматривать явление. Интерес публики еще увеличивается, и органы прессы, конкурируя между собой, отвечают требованиям публики.

Публика еще больше интересуется; пресса приписывает еще больше значения. Так что важность события, как снежный ком, вырастая все больше и больше, получает совершенно несвойственную своему значению оценку, и эта-то преувеличенная, часто до безумия, оценка удерживается до тех пор, пока мировоззрение руководителей прессы и публики остается то же самое. Примеров такого несоответствующего содержанию значения, которое в наше время, вследствие взаимодействия прессы и публики, придается самым ничтожным явлениям, бесчисленное количество. Поразительным примером такого взаимодействия публики и прессы было недавно охватившее весь мир возбуждение делом Дрейфуса. Явилось подозрение, что какой-то капитан французского штаба виновен в измене. Потому ли, что капитан был еврей, или по особенным внутренним несогласиям партий во французском обществе, событию этому, подобные которым повторяются беспрестанно, не обращая ничьего внимания и не могущим быть интересными не только всему миру, но даже французским военным, был придан прессой несколько выдающийся интерес. Публика обратила на него внимание. Органы прессы, соревнуя между собой, стали описывать, разбирать, обсуживать событие, публика стала еще больше интересоваться, пресса отвечала требованиям публики, и снежный ком стал расти, расти и вырос на наших глазах такой, что не было семьи, где бы не спорили об l'affaire. Так что карикатура Карандаша, изображавшая сперва мирную семью, решившую не говорить больше о Дрейфусе, и потом эту же семью в виде озлобленных фурий, дерущихся между собою, совершенно верно изображала отношение почти всего читающего мира к вопросу о Дрейфусе. Люди чуждой национальности, ни с какой стороны не могущие интересоваться вопросом, изменил ли французский офицер, или не изменил, люди, кроме того, ничего не могущие знать о ходе дела, все разделились за и против Дрейфуса, и как только сходились, так говорили и спорили про Дрейфуса, одни уверенно утверждая, другие уверенно отрицая его виновность.

И только после нескольких лет люди стали опоминаться от внушения и понимать, что они никак не могли знать, виновен или невиновен, и что у каждого есть тысячи дел, гораздо более близких и интересных, чем дело Дрейфуса. Такие наваждения бывают во всех областях, но они особенно заметны в области литературной, так как, естественно, печать сильнее всего занимается делами печати, и особенно сильны в наше время, когда печать получила такое неестественное развитие. Постоянно бывает то, что люди вдруг начинают преувеличенно восхвалять какие-нибудь самые ничтожные сочинения и потом вдруг, если сочинения эти не соответствуют царствующему мировоззрению, вдруг становятся совершенно равнодушны к ним и забывают и самые сочинения, и свое прежнее отношение к ним.

Так на моей памяти, в 40-х годах, было в области художественной возвеличение и восхваление Евг. Сю, Жорж Занд, в области социальной – Фурье, в области философской – Конт и Гегель, в области научной – Дарвин.

Сю совсем забыт, Жорж Занд забывается и заменяется писаниями Зола и декадентами Бодлером, Верленом, Метерлинком и др. Фурье, с своими фаланстерами, совсем забыт и заменен Марксом: Гегель, оправдывающий существующий порядок, и Конт, отрицающий необходимость религиозной деятельности в человечестве, и Дарвин, с своим законом борьбы, еще держатся, но начинают забываться, заменяясь учением Ницше, хотя и совершенно нелепым, необдуманым, неясным и дурным по содержанию, но более отвечающим существующему мировоззрению. Так иногда внезапно возникают и быстро падают и забываются художественные, научные, философские, вообще литературные наваждения.

Но бывает и то, что такие наваждения, возникнув вследствие особенных, случайно выгодных для их утверждения, причин, до такой степени соответствуют распространенному в обществе и в особенности в литературных кругах мировоззрению, что держатся чрезвычайно долго. Еще во времена Рима было замечено, что у книг есть свои и часто очень странные судьбы: неуспеха, несмотря на высокие достоинства их, и огромного, незаслуженного успеха, несмотря на их ничтожество. И было высказано изречение: *pro capite lectoris habent sua fata*

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoylibelli, то есть что судьбы книги зависят от понимания тех людей, которые их читают. Таково было соответствие произведений Шекспира мировоззрению людей, среди которых возникла эта слава. Удержалась же эта слава и удерживается до сих пор, потому что произведения Шекспира продолжают отвечать мировоззрению тех людей, которые поддерживают эту славу.

До конца XVIII столетия Шекспир не только не имел в Англии особенной славы, но ценился ниже других современных драматургов: Бен Джонсона, Флетчера, Бомона и др. Слава эта началась в Германии, а оттуда уже перешла в Англию. Случилось это вот почему.

Искусство, в особенности драматическое искусство, требующее для себя больших приготовлений, затрат труда, всегда было религиозное, то есть имело целью вызывать в людях уяснение того отношения человека к богу, до которого достигли в известное время передовые люди того общества людей, в котором проявлялось искусство.

Так это должно быть по существу дела и так это было всегда у всех народов: у египтян, индусов, китайцев, греков, с тех самых пор, как мы знаем жизнь людей. И всегда происходило то, что с огрубением религиозных форм искусство более и более уклонялось от своей первоначальной цели (при которой оно могло считаться важным делом – почти богослужением) и вместо религиозного служения задавалось не религиозными, а мирскими целями удовлетворения требованиям толпы или сильных мира, то есть целям развлечения и увеселения.

Это уклонение искусства от своего истинного, высокого назначения происходило везде, произошло и в христианстве.

Первые проявления христианского искусства были богослужения в храмах: совершение таинств и самое обычное – литургия. Когда же, со временем, формы этого богослужебного искусства оказались недостаточными, появились мистерии, изображавшие те события, которые считались самыми важными в христианском религиозном мирозерцании. Потом, когда с XIII, XIV веков центр тяжести христианского учения стал все более и более переноситься из поклонения Христу, как богу, в уяснение его учения и следование ему, формы мистерий, изображавших внешние христианские явления, стали недостаточны, и потребовались новые формы. И как выражение этого стремления явились моралитэ, драматические представления, в которых действующими лицами были олицетворения христианских добродетелей и противоположных им пороков.

Но аллегория по самому роду своему, как искусство низшего рода, не могла заменить прежних религиозных драм; новая же форма драматического искусства, соответствующая пониманию христианства как учения о жизни, еще не была найдена. И драматическое искусство, не имея религиозного основания, стало во всех христианских странах все более и более уклоняться от своего высокого назначения и вместо служения богу стало служить толпе (я разумею под толпой не одно простонародье, но большинство людей безнравственных или не нравственных и равнодушных к высшим вопросам жизни человеческой). Содействовало этому уклонению еще и то, что в это самое время были узнаны и восстановлены неизвестные еще до тех пор в христианском мире греческие мыслители, поэты и драматурги. И потому, не успев еще выработать себе ясной, соответствующей новому христианскому мировоззрению, как учению о жизни, формы драматического искусства и вместе с тем признавая недостаточной прежнюю форму мистерий и моралитэ, писатели XV, XVI веков в поисках за новой формой, естественно, стали подражать привлекательным по своему изяществу и новизне вновь открытым греческим образцам. А так как преимущественно могли пользоваться в то время драматическими представлениями только сильные мира сего, короли, принцы, князья, придворные – люди, наименее религиозные и не только совершенно равнодушные к вопросам религии, но большей частью совершенно развращенные, то, удовлетворяя требованиям своей публики, драма XV, XVI и XVII веков уже совершенно отказалась от всякого религиозного содержания. И произошло то, что драма, имевшая прежде высокое религиозное назначение и только при этом условии могущая занимать важное место в жизни человечества, стала, как во времена Рима, зрелищем, забавой, развлечением, но только с той разницей, что в Риме зрелища были всенародные, в христианском же мире XV, XVI и XVII веков это были зрелища, преимущественно предназначенные для развращенных королей и высших сословий. Такова была драма испанская, английская, итальянская и французская.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Драмы этого времени, составлявшиеся во всех этих странах преимущественно по древним греческим образцам из поэм, легенд, жизнеописаний, естественно отражали на себе характеры национальностей: в Италии преимущественно выработалась комедия с смешными положениями и лицами. В Испании процветала светская драма с сложными завязками и древними, историческими героями. Особенностью английской драмы были грубые эффекты происходивших на сцене убийств, казней, сражений и народные комические интермедии. Ни итальянская, ни испанская, ни английская драма не имели европейской известности, а все они пользовались успехом только в своих странах. Всеобщую известностью, благодаря изяществу своего языка и талантливости писателей, пользовалась только французская драма, отличавшаяся строгим следованием греческим образцам и, в особенности, закону трех единств.

Так это продолжалось до конца XVIII столетия. В конце же этого столетия случилось следующее. В Германии, не имевшей даже посредственных драматических писателей (был Ганс Сакс, слабый и мало известный писатель), все образованные люди, вместе с Фридрихом Великим, преклонялись перед французской псевдоклассической драмой. А между тем в это самое время появился в Германии кружок образованных, талантливых писателей и поэтов, которые, чувствуя фальшь и холодность французской драмы, стали искать новой, более свободной драматической формы. Люди этого кружка, как и все люди высших сословий христианского мира того времени, находились под обаянием и влиянием греческих памятников и, будучи совершенно равнодушны к вопросам религиозным, думали, что если греческая драма, изображая бедствия и страдания, и борьбу своих героев, представляет высший образец драмы, то и для драмы в христианском мире такое изображение страданий и борьбы героев будет достаточным содержанием, если только откинуть узкие требования псевдоклассицизма. Люди эти, не понимая того, что для греков борьба и страдания их героев имели религиозное значение, вообразили себе, что стоит только откинуть стеснительные законы трех единств, и, не вложив в нее никакого религиозного соответственного времени содержания, драма будет иметь достаточное основание в изображении различных моментов жизни исторических деятелей и вообще сильных страстей людских. Такая точно драма существовала в то время у родственного немцам английского народа, и, узнав ее, немцы решили, что именно такая и должна быть драма нового времени.

Шекспировскую же драму они избрали из всех других английских драм, нисколько не уступавших и даже превосходивших драму Шекспира, по тому мастерству ведения сцен, которое составляло особенность Шекспира.

Во главе кружка стоял Гете, бывший в то время диктатором общественного мнения в вопросах эстетических. И он-то, вследствие отчасти желания разрушить обаяние ложного французского искусства, отчасти вследствие желания дать больший простор своей драматической деятельности, главное же вследствие совпадения своего мирозерцания с мирозерцанием Шекспира, провозгласил Шекспира великим поэтом. Когда же эта неправда была провозглашена авторитетным Гете, на нее, как вороны на падаль, набросились все те эстетические критики, которые не понимают искусства, и стали отыскивать в Шекспире несуществующие красоты и восхвалять их. Люди эти, немецкие эстетические критики, большей частью совершенно лишенные эстетического чувства, не зная того простого, непосредственного художественного впечатления, которое для чутких к искусству людей ясно выделяет это впечатление от всех других, но, веря на слово авторитету, признавшему Шекспира великим поэтом, стали восхвалять всего Шекспира подряд, особенно выделяя такие места, которые поражали их эффектами или выражали мысли, соответствующие их мировоззрениям, воображая себе, что эти-то эффекты и эти мысли и составляют сущность того, что называется искусством.

Люди эти поступали так же, как поступали бы слепые, которые ощупью старались бы находить бриллианты из кучи перебираемых ими камней. Как слепые долго и много перекалывали бы камушки и в конце концов не могли бы прийти ни к какому другому выводу, как тот, что все камни драгоценны, особенно же драгоценны самые гладкие, так и эстетические критики, лишенные художественного чувства, не могли не прийти к таким же результатам по отношению к Шекспиру. Для убедительности же своего восхваления всего Шекспира они составляли эстетические теории, но которым выходило, что определенное религиозное мировоззрение совсем не нужно для произведения искусства вообще и драмы в особенности, что для внутреннего содержания драмы совершенно достаточно изображение страстей и характеров людских, что не только не нужно религиозное освещение изображаемого, но искусство должно быть объективно, то есть изображать события совершенно независимо от оценки доброго и злого. А так как теории эти были составлены по

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e Шекспиру, то, естественно, выходило то, что произведения Шекспира вполне отвечали этим теориям и поэтому были верхом совершенства.

Вот эти-то люди и были главными виновниками славы Шекспира.

Преимущественно вследствие их писаний произошло то взаимодействие писателей и публики, которое выразилось и выражается теперь безумным, не имеющим никакого разумного основания, восхвалением Шекспира. Эти-то эстетические критики писали глубокомысленные трактаты о Шекспире (написано 11000 томов о нем и составлена целая наука – шекспириология); публика же все больше и больше интересовалась, а ученые критики все более и более разъясняли, то есть путали и восхваляли.

Так что первая причина славы Шекспира была та, что немцам надо было противопоставить надоевшей им и действительно скучной, холодной французской драме более живую и свободную. Вторая причина была та, что молодым немецким писателям нужен был образец для писания своих драм. Третья и главная причина была деятельность лишенных эстетического чувства ученых и усердных эстетических немецких критиков, составивших теорию объективного искусства, то есть сознательно отрицающую религиозное содержание драмы.

«Но, – скажут мне, – что разумеете вы под словами: религиозное содержание драмы? Не есть ли то, чего вы требуете для драмы, религиозное поучение, дидактизм, то, что называется тенденциозностью и что несовместимо с истинным искусством?» Под религиозным содержанием искусства, отвечаю я, я разумею не внешнее поучение в художественной форме каким-либо религиозным истинам и не аллегорическое изображение этих истин, а определенное, соответствующее высшему в данное время религиозному пониманию мировоззрение, которое, служа побудительной причиной сочинения драмы, бессознательно для автора проникает все его произведение. Так это всегда было для истинного художника вообще и для драматурга в особенности. Так что, как это было, когда драма была серьезным делом, и как это должно быть по существу дела, писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей, об отношении человека к богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному.

Когда же благодаря немецким теориям об объективном искусстве установилось понятие о том, что для драмы это совершенно не нужно, то очевидно, что писатель, как Шекспир, не установивший в своей душе соответствующих времени религиозных убеждений, даже не имевший никаких убеждений, но нагромождавший в своих драмах всевозможные события, ужасы, шутовства, рассуждения и эффекты, представлялся гениальнейшим драматическим писателем.

Но это все внешние причины, основная же, внутренняя причина славы Шекспира была и есть та, что драмы его пришлись pro capite lectoris, то есть соответствовали тому атеистическому и безнравственному настроению людей высшего сословия нашего мира.

VIII

Ряд случайностей сделал то, что Гете, в начале прошлого столетия бывший диктатором философского мышления и эстетических законов, похвалил Шекспира, эстетические критики подхватили эту похвалу и стали писать свои длинные, туманные, quasi-ученые статьи, и большая европейская публика стала восхищаться Шекспиром. Критики, отвечая на интересы публики, стараясь, соревнуясь между собой, писали новые и новые статьи о Шекспире, читатели же и зрители еще более утверждались в своем восхищении, и слава Шекспира, как снежный ком, росла и росла и доросла в наше время до того безумного восхваления, которое, очевидно, не имеет никакого основания, кроме внушения.

«Шекспир не находит даже приблизительно себе равного ни у старых, ни у новых писателей». «Поэтическая правда – наиболее блестящий цвет в короне шекспировских заслуг». «Шекспир – величайший моралист всех времен». «Шекспир обнаруживает такую разносторонность и такой объективизм, который выдвигает его за пределы времени и национальности». «Шекспир есть величайший гений, какой только существовал до сих пор». «Для создания трагедии, комедии, истории, идиллии, идиллической комедии, исторической идиллии, для самого цельного изображения, как и для самого мимолетного стихотворения, он – единственный человек. Он не только имеет неограниченную власть над нашим смехом и слезами, над всеми приемами страсти, остроты, мысли и наблюдения, но и владеет неограниченной областью полного фантазии вымысла ужасающего и забавного характера, владеет

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
проницательностью и в мире выдумок, и в мире реальном, а надо всем этим царит
одна и та же правдивость характеров и природы и одинаковый дух человечности».

«Шекспиру название великого подходит само собой, если же прибавить, что независимо от величия он сделался еще реформатором всей литературы и, сверх того, выразил в своих произведениях не только явления жизни ему современные, но еще пророчески угадал по носившимся в его время лишь в зачаточном виде мыслям и взглядам то направление, какое общественный дух примет в будущем (чему поразительный пример мы видим в «Гамлете»), то можно безошибочно сказать, что Шекспир был не только великим, но и величайшим из всех когда-либо существовавших поэтов и что на арене поэтического творчества равным ему соперником была лишь та самая жизнь, которую он изобразил в своих произведениях с таким совершенством».

Очевидная преувеличенность этой оценки убедительнее всего показывает то, что оценка эта есть следствие не здравого рассуждения, а внушения. Чем ничтожнее, ниже, бессодержательнее явление, если только оно стало объектом внушения, тем больше ему приписывается сверхъестественное, преувеличенное значение. Папа не просто святой, а святейший и т. п. – Шекспир не просто хороший писатель, но величайший гений, вечный учитель человечества.

Внушение же всегда есть ложь, а всякая ложь есть зло. И действительно, внушение о том, что произведения Шекспира суть великие и гениальные произведения, представляющие верх как эстетического, так и этического совершенства, принесло и приносит великий вред людям.

Вред этот проявляется двояко: во-первых, в падении драмы и замене этого важного орудия прогресса пустой, безнравственной забавой и, во-вторых, прямым развращением людей посредством выставления перед ними ложных образцов подражания.

Жизнь человечества совершенствуется только вследствие уяснения религиозного сознания (единственного начала, прочно соединяющего людей между собою). Уяснение религиозного сознания людей совершается всеми сторонами духовной деятельности человеческой. Одна из сторон этой деятельности есть искусство. Одна из частей искусства, едва ли не самая влиятельная, есть драма.

И потому драма для того, чтобы иметь значение, которое ей приписывается, должна служить уяснению религиозного сознания. Такою была драма всегда и такою же была и в христианском мире. Но при появлении протестантства в самом широком смысле, то есть появлении нового понимания христианства как учения жизни, драматическое искусство не нашло формы, соответствующей новому пониманию христианства, и люди Возрождения увлеклись подражанием классическому искусству. Явление это было самое естественное, но увлечение это должно было пройти, и искусство должно было найти, как оно и начинает находить теперь, свою новую форму, соответствующую совершившемуся изменению понимания христианства.

Но нахождение этой новой формы было задержано возникшим среди немецких писателей конца XVIII и начала XIX столетия учением о так называемом объективном, то есть равнодушном к добру и злу, искусстве, связанном с преувеличенным восхвалением драм Шекспира, отчасти соответствовавшим эстетическому учению немцев, отчасти послужившим для него матерьялом. Если бы не было того преувеличенного восхищения драм Шекспира, признанных самым совершенным образцом драмы, люди XVIII и XIX столетий и нынешнего должны были понять, что драма для того, чтобы иметь право существовать и быть серьезным делом, должна служить, как это всегда было и не может быть иначе, уяснению религиозного сознания. И, поняв это, искали бы ту новую, соответствующую религиозному пониманию форму драмы.

Когда же было решено, что верх совершенства есть драма Шекспира и что нужно писать так же, как он, без всякого не только религиозного, но и нравственного содержания, то и все писатели драм стали, подражая ему, составлять те бессодержательные драмы, каковы драмы Гете, Шиллера, Гюго, у нас Пушкина, хроники Островского, Алексея Толстого и бесчисленное количество других более или менее известных драматических произведений, наполняющих все театры и изготовляемых подряд всеми людьми, которым только приходит в голову мысль и желание писать драму.

Только благодаря такому низкому, мелкому пониманию значения драмы и появляется среди нас то бесчисленное количество драматических сочинений, описывающих

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
поступки, положения, характеры, настроения людей, не только не имеющих никакого
внутреннего содержания, но часто не имеющих никакого человеческого смысла[180].

Так что драма, важнейшая отрасль искусства, сделалась в наше время только пошлой и безнравственной забавой пошлой и безнравственной толпы. Хуже же всего при этом то, что упавшему так низко, как только может упасть, искусству драмы продолжает приписываться высокое, несвойственное ему значение.

Драматурги, актеры, режиссеры, пресса, печатающая самым серьезным тоном отчеты о театрах и операх и т. п., – все вполне уверены, что они делают нечто очень почтенное и важное.

Драма в наше время – это когда-то великий человек, дошедший до последней степени низости и вместе продолжающий гордиться своим прошедшим, от которого уже ничего не осталось. Публика же нашею времени подобна тем людям, которые безжалостно потешаются над этим дошедшим до последней степени низости когда-то великим человеком.

Таково одно вредное влияние эпидемического внушения о величии Шекспира. Другое вредное влияние этого восхваления – это выставление перед людьми ложного образца для подражания.

Ведь если бы про Шекспира писали, что он для своего времени был хороший сочинитель, что он недурно владел стихом, был умный актер и хороший режиссер, если бы оценка эта была хотя бы неверная и несколько преувеличенная, но была бы умеренная, люди молодых поколений могли бы оставаться свободными от влияния шекспиромании. Но когда всякому вступающему в жизнь молодому человеку в наше время представляется как образец нравственного совершенства не религиозные, не нравственные учителя человечества, а прежде всего Шекспир, про которого решено и передается, как непререкаемая истина, учеными людьми от поколения к поколению, что это величайший поэт и величайший учитель мира, не может молодой человек остаться свободным от этого вредного влияния.

Читая или слушая Шекспира, вопрос для него уже не в том, чтобы оценить то, что он читает; оценка уже сделана. Вопрос не в том, хорош или дурен Шекспир, вопрос только в том, в чем та необыкновенная и эстетическая и этическая красота, о которой внушено ему учеными, уважаемыми им людьми, и которой он не видит и не чувствует. И он, делая усилия над собой и извращая свое эстетическое и этическое чувство, старается согласиться с царствующим мнением. Он уже не верит себе, а тому, что говорят ученые, уважаемые им люди (я испытал все это). Читая же критические разборы драм и выписки из них с объяснительными комментариями, ему начинает казаться, что он испытывает нечто подобное художественному впечатлению. И чем дольше это продолжается, тем более извращается его эстетическое и этическое чувство. Он перестает уже непосредственно и ясно отличать истинно художественное от искусственного подражания искусству.

Главное же то, что, усвоив то безнравственное мирозерцание, которое проникает все произведения Шекспира, он теряет способность различения доброго от злого. И ложь возвеличения ничтожного, не художественного и не только не нравственного, но прямо безнравственного писателя делает свое губительное дело.

Поэтому-то я и думаю, что чем скорее люди освободятся от ложного восхваления Шекспира, тем это будет лучше. Во-первых, потому, что, освободившись от этой лжи, люди должны будут понять, что драма, не имеющая в своей основе религиозного начала, есть не только не важное, хорошее дело, как это думают теперь, но самое пошлое и презренное дело. А поняв это, должны будут искать и выработать ту новую форму современной драмы, той драмы, которая будет служить уяснением и утверждением в людях высшей ступени религиозного сознания; а во-вторых, потому, что люди, освободившись от этого гипноза, поймут, что ничтожные и безнравственные произведения Шекспира и его подражателей, имеющие целью только развлечение и забаву зрителей, никак не могут быть учителями жизни и что учение о жизни, покуда нет настоящей религиозной драмы, надо искать в других источниках.

Послесловие к рассказу Чехова «Душечка»

Есть глубокий по смыслу рассказ в «Книге Числ» о том, как Валак, царь Моавитский, пригласил к себе Валаама для того, чтобы проклясть приблизившийся к его пределам народ израильский. Валак обещал Валааму за это много даров, и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Валаам, соблазнившись, поехал к Валаку, но на пути был остановлен ангелом, которого видела ослица, но не видал Валаам. Несмотря на эту остановку, Валаам приехал к Валаку и взошел с ним на гору, где был приготовлен жертвенник с убитыми тельцами и овцами для проклятия. Валак ждал проклятия, но Валаам вместо проклятия благословил народ израильский.

23 гл. (11) «И сказал тогда Валак Валааму: что ты со мной делаешь? Я взял тебя, чтобы проклясть врагов моих, а ты вот благословляешь?

(12) И отвечал Валаам и сказал: не должен ли я в полностью сказать то, что влагает господь в уста мои?

(13) И сказал ему Валак: пойдя со мной на другое место... и прокляни его оттуда».

И взял его на другое место, где тоже были приготовлены жертвы.

Но Валаам опять вместо проклятья благословил. Так было и на третьем месте.

24 гл. (10) «И воспламенился гнев Валака на Валаама, всплеснул он руками своими, и сказал Валак Валааму: я призвал тебя проклясть врагов моих, а ты благословляешь и вот уж третий раз.

(11) Итак, ступай на свое место; я хотел почтить тебя, но вот господь лишает тебя чести».

И так и ушел Валаам, не получив даров, потому что вместо проклятья благословил врагов Валака.

То, что случилось с Валаамом, очень часто случается с настоящими поэтами-художниками. Соблазняясь ли обещаниями Валака – популярностью или своим ложным, навеянным взглядом, поэт не видит даже того ангела, который останавливает его и которого видит ослица, и хочет проклинать, и вот благословляет.

Это самое случилось с настоящим поэтом-художником Чеховым, когда он писал этот прелестный рассказ «Душечка».

Автор, очевидно, хочет посмеяться над жалким, по его рассуждению (но не по чувству), существом «Душечки», то разделяющей заботы Кукина с его театром, то ушедшей в интересы лесной торговли, то под влиянием ветеринара считающей самым важным делом борьбу с жемчужной болезнью, то, наконец, поглощенной вопросами грамматики и интересами гимназистика в большой фуражке. Смешна и фамилия Кукина, смешна даже его болезнь и телеграмма, извещающая об его смерти, смешон лесоторговец с своим степенством, смешон ветеринар, смешон и мальчик, но не смешна, а свята, удивительна душа «Душечки» с своей способностью отдаваться всем существом своим тому, кого она любит.

Я думаю, что в рассуждении, не в чувстве автора, когда он писал «Душечку», носилось неясное представление о новой женщине, об ее равноправности с мужчиной, развитой, ученой, самостоятельной, работающей не хуже, если не лучше, мужчины на пользу обществу, о той самой женщине, которая подняла и поддерживает женский вопрос, и он, начав писать «Душечку», хотел показать, какую не должна быть женщина. Валак общественного мнения пригласил Чехова проклясть слабую, покоряющуюся, преданную мужчине, неразвитую женщину, и Чехов пошел на гору, и были возложены тельцы и овны, но, начав говорить, поэт благословил то, что хотел проклинать. Я по крайней мере, несмотря на чудный, веселый комизм всего произведения, не могу без слез читать некоторые места этого удивительного рассказа. Меня трогает и рассказ о том, как она с полным самоотречением любит Кукина и все, что любит Кукин, и так же лесоторговца, и так же ветеринара, и еще больше о том, как она страдает, оставшись одна, когда ей некого любить, и как она, наконец, со всей силой и женского и материнского чувства (которого непосредственно не испытала) отдалась безграничной любви к будущему человеку, гимназисту в большом картузе.

Автор заставляет ее любить смешного Кукина, ничтожного лесоторговца и неприятного ветеринара, но любовь не менее свята, будет ли ее предметом Кукин, или Спиноза, Паскаль, Шиллер, и будут ли предметы ее сменяться так же быстро, как у «Душечки», или предмет будет один во всю жизнь.

Давно как-то мне случилось прочесть в «Новом времени» прекрасный фельетон господина Ата* о женщинах. Автор высказал в этом фельетоне замечательно умную и глубокую мысль о женщинах. «Женщины, – говорит он, – стараются нам доказать, что они могут делать все то же, что и мы, мужчины. Я не только не спорю с этим, – говорит автор, – но готов согласиться, что женщины могут делать все то, что делают мужчины, и даже, может быть, и лучше, но горе в том, что мужчины не могут делать ничего, близко подходящего к тому, что могут делать женщины».

Да, это несомненно так, и это касается не одного рождения, кормления и первого воспитания детей, но мужчины не могут делать того, высшего, лучшего и наиболее приближающего человека к богу дела, – дела любви, дела полного отдания себя тому, кого любишь, которое так хорошо и естественно делали, делают и будут делать хорошие женщины. Что бы было с миром, что бы было с нами, мужчинами, если бы у женщин не было этого свойства и они не проявляли бы его? Без женщин-врачей, телеграфисток, адвокатов, ученых, сочинительниц мы обойдемся, но без матерей, помощниц, подруг, утешительниц, любящих в мужчине все то лучшее, что есть в нем, и незаметным внушением вызывающих и поддерживающих в нем все это лучшее, – без таких женщин плохо было бы жить на свете. Не было бы Марии и Магдалины у Христа, не было бы Клары у франциска Ассизского, не было бы на каторге жен декабристов, не было бы у духоворов их жен, которые не удерживали мужей, а поддерживали их в их мученичестве за правду, не было бы тысяч и тысяч безызвестных, самых лучших, как все безвестное, женщин, утешительниц пьяных, слабых, развратных людей, тех, для которых нужнее, чем кому-нибудь, утешения любви. В этой любви, обращена ли она к Кукину, или к Христу, главная, великая, ничем не заменимая сила женщины.

Удивительное недоразумение весь так называемый женский вопрос, охвативший, как это должно быть со всякой пошлостью, большинство женщин и даже мужчин!

«Женщина хочет совершенствоваться», – что может быть законнее и справедливее этого?

Но ведь дело женщины по самому ее назначению другое, чем дело мужчины. И потому и идеал совершенства женщины не может быть тот же, как идеал совершенства мужчины. Допустим, что мы не знаем, в чем этот идеал, во всяком случае несомненно то, что не идеал совершенства мужчины. А между тем к достижению этого мужского идеала направлена теперь вся та смешная и недобрая деятельность модного женского движения, которое теперь так путает женщин.

Боюсь, что Чехов, писавши «Душечку», находился под влиянием этого недоразумения.

Он, как Валаам, намеревался проклясть, но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо, что оно навсегда останется образцом того, чем может быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем ее сводит судьба.

Рассказ этот оттого такой прекрасный, что он вышел бессознательно.

Я учился ездить на велосипеде в манеже, в котором делаются смотры дивизиям. На другом конце манежа училась ездить дама. Я подумал о том, как бы мне не помешать этой даме, и стал смотреть на нее. И, глядя на нее, я стал невольно все больше и больше приближаться к ней, и, несмотря на то, что она, заметив опасность, спешила удалиться, я наехал на нее и свалил, то есть сделал совершенно противоположное тому, что хотел, только потому, что направил на нее усиленное внимание.

То же самое, только обратное, случилось с Чеховым: он хотел свалить Душечку и обратил на нее усиленное внимание поэта и вознес ее.

Предисловие к рассказу В. С. Морозова «За одно слово»

Рассказ этот написан любимейшим моим учеником первой моей школы 1862 года, тогда милым 12-летним Васькой Морозовым[181], теперь уважаемым 60-летним Василием Степановичем Морозовым.

Как тогда мне были особенно дороги в милом мальчике его чуткость на все доброе, его сердечность и, главное, всегдашняя искренность и правдивость, – так и теперь мне особенно понравились те же черты в этом простом рассказе, так ярко

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyl
отличающемся своей правдивостью от большинства литературных писаний.

Чувствуешь, что тут нет ничего придуманного, сочиненного, а рассказано то, что именно так и было, – выхвачен, кусочек жизни, и той именно русской жизни с ее грустными, мрачными и дорогими, задушевными чертами.

Думаю, что я не подкуплен моей привязанностью к сочинителю и что читателям рассказ полюбитя так же, как и мне.

1908 г. 18 июля

Предисловие к роману А. И. Эртеля «Гарденины»
К издаваемому полному собранию сочинений покойного Александра Ивановича Эртеля меня просили написать несколько слов о его сочинениях.

Я очень рад был этому случаю перечесть «Гардениных». Несмотря на нездоровье и занятия, начав читать эту книгу, я не мог оторваться, пока не прочел всю и не перечел некоторых мест по несколько раз.

Главное достоинство, кроме серьезности отношения к делу, кроме такого знания народного быта, какого я не знаю ни у одного писателя, кроме сильной, часто как будто не сознаваемой самим автором, любви к народу, который он иногда хочет изображать в темном свете, – неподражаемое, не встречаемое уже нигде достоинство романа, это удивительный по верности, красоте, разнообразию и силе народный язык.

Такого языка не найдешь ни у старых, ни у новых писателей. Мало того, что народный язык его верен, силен, красив, он бесконечно разнообразен. Старик дворовый говорит одним языком, мастеровой другим, молодой парень третьим, бабы четвертым, девки опять иным. У какого-то писателя высчитали количество употребляемых им слов. Я думаю, что у Эртеля количество это, особенно народных слов, было бы самое большое из всех русских писателей, да еще каких верных, хороших, сильных, нигде, кроме как в народе, не употребляемых слов. И нигде эти слова не подчеркнуты, не преувеличена их исключительность, не чувствуется того, что так часто бывает, что автор хочет щегольнуть, удивить подслушанными им словечками. Эртелю, кажется, более естественно говорить народным, чем литературным языком.

Читая народные сцены Эртеля, забываешь, что читаешь сочинителя, – кажется, что живешь с народом; видишь не только все слабости этого народа, но и все те, превосходящие в бесчисленное число раз эти слабости, его достоинства, главное – его нетронутую и до сих пор, не революционную, а религиозную силу, на которую одну можно теперь в России возлагать свои надежды.

И потому, для того, кто любит народ, чтение Эртеля большое удовольствие. Для того же, кто хочет узнать народ, не живя с ним, чтение это самое лучшее средство. Для того же, кто хочет узнать язык народный, не древний, которым уже никто не говорит, и не новый, которым, слава богу, говорят еще не многие из народа, а тот настоящий, сильный, где нужно – нежный, трогательный, где нужно – строгий, серьезный, где нужно – страстный, где нужно – бойкий и живой язык народа, которым, слава богу, еще говорит огромное большинство народа, особенно женщины, старые женщины, – тому надо не читать, а изучать народный язык Эртеля.

Ясная Поляна.

4 декабря 1908

Предисловие к альбому «Русские мужики» Н. Орлова
«Не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более того, кто может и душу и тело погубить».

(Мф. X. 28)

Прекрасное дело – издание альбома картин Орлова. Орлов мой любимый художник, а любимый он мой художник потому, что предмет его картин – мой любимый предмет. Предмет этот – это русский народ, – настоящий русский мужичий народ, не тот народ, который побеждал Наполеона, завоевывал и подчинял себе другие народы, не тот, который, к несчастью, так скоро научился делать и машины, и железные дороги, и революции, и парламенты со всеми возможными подразделениями партий и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e направлений, а тот смиренный, трудовой, христианский, кроткий, терпеливый народ, который вырастил и держит на своих плечах все то, что теперь так мучает и старательно развращает его.

И любим-то мы с Орловым в этом народе одно и то же, любим в этом народе его мужицкую смиренную, терпеливую, просвещенную истинным христианством душу, которая обещает так много тем, кто умеет понимать ее.

Во всех картинах Орлова я вижу эту душу, которая, как в ребенке, носит еще в себе все возможности и главную из них – возможность, миновав развращенность и извращенность цивилизации Запада, идти тем христианским путем, который один может вывести людей христианского мира из того заколдованного круга страданий, в котором они теперь, мучая себя, не переставая, кружатся.

Вот в курной избе на соломенной постели умирающая женщина. Смертная свеча вложена в ее холодеющие руки, над нею с торжественным, покорным спокойствием стоит муж и подле него в одной рубашонке плачущая худенькая старшая дочка. Бабка успокаивает раскричавшегося в подвесной люльке новорожденного. Соседки гуторят у двери. Картина эта производит на меня одновременно чудесное, возвышающее впечатление умиленной жалости и, вместе с тем, как ни странно сказать, зависти к той святой бедности и отношению к ней, которые изображены в ней.

Такое же возвышающее впечатление сознания великой духовной силы народа, к которому имеешь счастье принадлежать, хоть не жизнью, а породой, производят на меня и другие две одного же характера, всегда глубоко трогающие меня картины: «Переселенцы» и «Возвращение солдата».

Не говоря уже о том, что картина отъезда переселенцев, прощающихся с остающимися, значительна по содержанию своему, в живых образах представляя нам все то, что, несмотря на все представляемые ему трудности и правительством и земельными владельцами, совершает русский народ, заселяя и обрабатывая огромнейшие пространства, – картина эта особенно трогательна по лицам не одного только чудного старика на первом плане, но всех этих полных движения и жизни лиц, как возбужденных отъезжающих, так и недоумевающих остающихся.

Вторую же картину возвратившегося солдата я особенно люблю. Промаявшись года на чужбине, в тяжелой, чуждой его душе солдатской службе, Пахом или Сидор, покорный сын, любящий муж, здоровый работник, дорвался, наконец, до свободы, до дому. И что же в доме? Еще не доехав до дома, ему уже все рассказали. Матрена его без него прижила ребенка.

И вот первое свидание: жена на коленях перед мужем, ребенок – улика – тут же. Свекровь – бабьи счеты – подуськивает сына, поминая, как она говорила: смотри, Матрена, придет муж... Но старик, еще полный того христианского духа милосердия, прощения и любви, которым жил и живет в своих лучших представителях русский народ, перебивает визгливую речь старухи и поминает о том, что прекращает все счеты, все обиды, все злобы, – поминает о боге, и все счеты кончены и все развязано.

Как ни больно сыну, как ни чувствует он себя оскорбленным, как ни хотелось бы ему выместить жене за свой стыд, он – сын отца, и тот же дух божий, дух милосердия, прощения, любви живет в нем, и дух этот пробуждается, и он – в своем столь чуждом испытываемому им чувству солдатском мундире – махает рукой и испытывает умиленную радость прощения.

– Бог простит, вставай, Матрена. Буде.

Так же важны и прекрасны и остальные шесть картин. Я отделил эти шесть картин от первых трех только потому, что, кроме одинаковых черт, общих всем картинам, в этих представлены еще в живых образах те соблазны, то развращение, с которыми приходится бороться христианской душе русского народа и с которыми она еще борется и не поддается.

Картины эти особенно привлекательны именно тем, что выражают эту борьбу, не решая вопроса о том, на чьей стороне будет победа. Пойдет ли весь народ по тому пути душевного и умственного разврата, на который зовет его так называемая интеллигенция, желая сделать его подобным себе, или удержится на тех христианских основах, которыми он жил и в огромном большинстве живет еще до сих

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
пор.

Картины этого рода, во-первых, та, где староста, придя в обед за податями к одинокому бедняку, только что пришедшему с работы, стоит над ним, дожидаясь ответа. Ответ дает только старик, независимо от всяких соображений о государственных необходимостях, говоря о боге и о грехе обирания трудящегося, еле-еле кормящего свою семью работника. Особенно трогательны на этой картине, кроме самого хозяина, покорно опустившего голову, хозяйка, стоящая над только что собранным столом, от которого их всех оторвали, и ребенок, с недоумением и сочувствием смотрящий на разгорячившегося деда.

Таковы и остальные пять картин этого разряда, изображающие борьбу добра со злом, в котором со стороны зла уже участвуют начинающие развращаться и вполне развращенные люди из народа.

Такова картина «Недоимка», изображающая продажу у вдовы кормилицы детей – коровы. Богатый деревенский кулак покупает, старшина продает, писарь записывает.

Таковы же полная содержания картина изловления вдовы, кормящейся корчемством и тем нарушающей доход казны, и замечательная и по живописи, и по тонкости и точности выражения мысли, и по верности типов – освящение монополии. Такова же отвратительная по содержанию картина телесного наказания.

Во всех этих картинах, кроме того верного изображения не испорченного еще русского народа, которое составляет главное содержание всех картин, изображены представители и той части этого народа, которая, развратившись уже сама, ради своих выгод хочет развратить своих еще не развращенных братьев. Староста, пришедший за податями к недоимочному крестьянину, еще не потерял связи со своими братьями и, очевидно, страдает за собрата и за свое участие в этом деле. Отъевшийся же старшина в картине, где уводят корову, уже совершенно спокойно исполняет свою жестокую обязанность; и, только заботясь о своей выгоде, покупает корову кулак. В картине изловления корчемницы и урядник, и старшина, и писарь, уже не смущаясь, делают свое дело и даже одобрительно смотрят на ловкость ряженого. Только старик, представитель души народа, нарушает это общее удовольствие своим смелым словом. В картине монополии, не говоря уже о толстом, огорченном лишении своей торговли кабатчике, поразителен мужик, так явно лицемерно крестящийся на иконы, и тот оборванец, который несвоевременно лезет в дверь того заведения, которое довело его до его положения и так успешно развратило и развращает ради барышей казны большую часть народа.

То же и в картине телесного наказания. Все лица, кроме молящегося за грехи людей старика и недоумевающего перед жестокостью людей мальчика, уже доведены до того, что делают свое постыдное дело как что-то нужное и должное.

Последняя же картина, в себе одной выражающая все то, что сказано в этих шести, особенно и сильна и страшна тем, что самым простым и понятным способом изображает то, что лежит в основе того развращения, которому подвергается народ, и ту главную опасность, которая предстоит ему.

– Ступай, ступай, бог подаст, – говорит девушка, отказывая нищей, – видишь, батюшка тут.

Да, это ужасная картина.

Сила народа в наибольшей истинности его религиозного, руководящего его поступками, понимания законов жизни. Я говорю «наиболее истинном» потому, что вполне истинного религиозного понимания законов жизни, как и вполне истинного понимания бога никогда не может быть у человека. Человек только все больше и больше приближается к тому и другому.

И такое наиболее, по нашему времени, истинное религиозное понимание жизни было и есть еще у русского безграмотного, мудрого и святого мужицкого народа. И вот, с разных сторон, со стороны суда, податей, солдатства, винной отравы для государственного дохода, его окружают ужасными соблазнами и самым страшным из них – религиозным соблазном, вследствие которого церковь и ее служители важнее милосердия, любви к брату.

Все это изображено в картинах Орлова. И потому мне кажется, что я не напрасно

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
люблю их.

Картины эти указывают нам на ту опасность, в которой находится теперь духовная жизнь русского народа.

А понять опасность там, где не видал ее, уже шаг к избавлению от нее.

26 июня 1908

О Гоголе

Гоголь – огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум.

Отдается он своему таланту – и выходят прекрасные литературные произведения, как «Старосветские помещики», первая часть «Мертвых душ», «Ревизор» и в особенности – верх совершенства в своем роде – «Коляска». Отдается своему сердцу и религиозному чувству – и выходят в его письмах, как в письме «О значении болезней», «О том, что такое слово» и во многих и многих других, трогательные, часто глубокие и поучительные мысли. Но как только хочет он писать художественные произведения на нравственно-религиозные темы или придать уже написанным произведениям несвойственный им нравственно-религиозный поучительный смысл, выходит ужасная, отвратительная чепуха, как это проявляется во второй части «Мертвых душ», в заключительной сцене к «Ревизору» и во многих письмах.

Происходит это оттого, что, с одной стороны, Гоголь приписывает искусству несвойственное ему высокое значение, а с другой – еще менее свойственное религии низкое значение церковное, и хочет объяснить это воображаемое высокое значение своих произведений этой церковной верой. Если бы Гоголь, с одной стороны, просто любил писать повести и комедии и занимался этим, не придавая этим занятиям особенного, гегельянского, священнослужительского значения, и, с другой стороны, просто признавал бы церковное учение и государственное устройство, как нечто такое, с чем ему незачем спорить и чего нет основания оправдывать, то он продолжал бы писать и свои очень хорошие рассказы и комедии и при случае высказывал бы в письмах, а может быть, и в отдельных сочинениях, свои часто очень глубокие, из сердца выходящие нравственные религиозные мысли. Но, к сожалению, в то время как Гоголь вступил в литературный мир, в особенности после смерти не только огромного таланта, но и бодрого, ясного, незапутанного Пушкина, царствовало по отношению к искусству – не могу иначе сказать – то до невероятности глупое учение Гегеля, по которому выходило то, что строить дома, петь песни, рисовать картины и писать повести, комедии и стихи представляет из себя некое священнодействие, «служение красоте», стоящее только на одну степень ниже религии. Одновременно с этим учением было распространено в то время и другое, не менее нелепое и не менее запутанное и напыщенное учение славянофильства об особенном значении русского, то есть того народа, к которому принадлежали рассуждающие, и вместе с тем особенного значения того извращения христианства, которое называлось православием.

Гоголь хотя и малосознательно, но усвоил себе оба учения: учение об особенном значении искусства он, естественно, усвоил, потому что оно приписывало великую важность его деятельности, другое же, славянофильское учение тоже не могло не привлечь его, так как, оправдывая все существующее, успокаивало и льстило самолюбию.

И Гоголь усвоил оба учения и постарался соединить их в применении к своему писательству. Из этой-то попытки и вышли те удивительные нелепости, которые так поражают в его писаниях последнего времени.

Незаконченное, наброски

[О языке народных книжек]

Есть в отношении книжек для детей и для народа общие правила, выработавшиеся и подтверждаемые самым поверхностным опытом.

1) Язык должен быть понятный, народный и умышленно не испещренный словами местного наречия.

2) Содержание должно быть доступно, неотвлеченно.

3) Не должно слишком стараться быть поучительным, а дидактика должна скрываться под занимательностью формы.

Вот правила ходячие для большинства людей, занимающихся народной литературой. Все эти правила не только говорят еще далеко не всё, что можно сказать о деле, но некоторые совершенно ложны.

1) Язык. Язык должен быть не только понятный или простонародный, но язык должен быть хороший. Красота или скорее доброта языка может быть рассматриваема в двух отношениях. В отношении самых слов употребляемых и в отношении их сочетания. В отношении слов, ежели я скажу, что не надо употреблять слова – великолепный, относя его к голосу или нравственным качествам человека, а говорить хороший, прекрасный, не говорить щедрый, а говорить простой, не говорить квиты, а просты (я уже не упоминаю о иностранных словах, которые легко могут быть заменены русскими), то я советую не то что употреблять простонародные, мужицкие и понятные слова, а советую употреблять хорошие, сильные слова и не советую употреблять неточные, неясные, необразные слова. Я прошу читателя, интересующегося этим вопросом, прочесть повесть «Ложкой кормит, а стеблем глаз колет»* в 4-м № «Ясной Поляны», составленную учениками. Я считаю эту повесть образцом языка как в отношении слов, так и их сочетаний. То замечание, которое так обыкновенно слышать, что не нужно умышленно коверкать и пестрить язык, пожалуй, верно, но, мне кажется, не так выражено. Нужно советовать не пестрить язык, а писать хорошим русским языком, что чрезвычайно трудно. Не нужно говорить: «Он был красивый такой», а говорить: «Он был красивый», не употреблять искусные перифразы с беспрестанным прибавлением частицы «то», для того чтобы сказать самую простую вещь, имеющую короткое и меткое название на нашем языке. Нам часто встречались подобные примеры при переделках книг и пересказах учеников. Например, вы рассказываете историю Петра Великого. Вы говорите: у Алексея Михайловича было 3 сына – старшие два сына были хорошие и умные, не глупые – значит, бывает, кроме этого, еще этакая ловкость на всякие дела, – вот этой-то ловкости у них не было. Ученик рассказывает и говорит: у Алексея Михайловича было 3 сына. Старшие два были неспорные, а меньшой был ловок, – и одно слово это: неспорные – отпечатало для всякого русского человека образ Ивана Алексеевича.

Еще пример. Положим – мне нужно рассказать, что пароход двигается посредством паров. Своему брату я говорю: сила пара движет поршни, поршни приводят в движение ось, ось поворачивает колеса, а колеса, упирая в воду, движут вперед корабль, называемый пароход. – Высока спускающийся до народа народный учитель расскажет это так: Есть такая сила воды, называемая пар, вот этот-то самый пар, когда его запрут, начинает толкаться, проситься вон. Вот когда соберут этого пара много, то он имеет силу надавить, и даже ежели не поддается та вещь, которую надавит, то он ее сдвинет, вот и устроены, как барабаны пустые, и в них пробки. К пробкам приделаны такие палки, а палки уперты в колено и т. д. – Учитель, заботящийся о народности, скажет так: Как поставит баба чугуна в печь (хорошо еще, ежели он не скажет: вот, братцы мои, я вам всю правду-матку отрежу и т. д.), начнет на нем крышка прыгать. Видал? Ну, видал, так смекай, кто ее двигает, крышку-то? Сила? Так, верно. Вот эта-то сила и есть, что пароход двигает, что глупые люди чертовыми крыльями называют. Это не чертовы крылья, а силы природы-матушки, которыми всякой человек воспользоваться должен. Все дано на благо человеку. Вот эта сила называется пар и т. д. – Народный учитель-педант расскажет так: Все, что движет, все есть сила. Сил в природе много, вы знаете их – сила человека, лошади, воды, сила огня, – такая же сила – пар. Пар есть вода. – Учитель-дама расскажет так: Когда мы едем на пароходе, милые дети, нам кажется удивительно, что мы едем так скоро и что нет ни лошади, ни паруса. Надо подумать, что же это за сила. Я вам расскажу, дети, и постараюсь быть вам нескудной. Ничто не будет скучно, ежели мы будем любить учиться и не скучать за книжкой, и т. д. – Умный мужик, который ездил на пароходе, вернувшись домой, расскажет так: Сделан котел, под котлом топка, пар не пускают, а проведен в машину. Машина проведена к колесам – она и бежит. А за нее, сколько нужно, коляски цепляют. – Всякий крестьянин поймет из этого то, что ему нужно понять, и только потому, что это сказано хорошим русским языком.

2) Сочетание слов. Как в словах, так и в речах, то есть периодах, мало сказать: нужны понятные короткие предложения, – нужно просто хороший, мастерской язык, которым отпечатывает простолюдин (простонародье) все, что ему нужно сказать, то, чему мы учимся у него и не можем научиться. Длинный, закрученный период, с вставочными и вводными предложениями, тот период, который в старину составлял славу Бюффонов*, не только не есть красота, но он почти всегда скрывает слабость мысли и всегда неясность мысли. Не знаю, как скажут другие, откровенно проверив

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
себя, но я, признаюсь, без исключения, всегда я впутывался и впутываюсь в
длинный период, когда мне не ясна мысль, которую я хочу высказать, когда я не
вполне овладел ею.

Мало того, есть формы удлинения речи, совершенно чуждые русскому языку и которые искусственно и бесполезно введены в русский язык, – таковы причастия. Зачем вы говорите: имея желание знать ваше мнение, прошу вас. Разве не проще и ясней – желаю знать ваше мнение, прошу. Официальный язык, язык по преимуществу причастий, есть язык самый темный, за ним следует язык литературный – «сказал он, проходя мимо». Вот язык литературный, к которому мы так привыкли, что нам странно бы его не слышать, а разве не проще: проходит мимо и говорит и т. п., и т. п. Но это трудно. Тацит, Грановский, народная легенда, песня.

Итак, по языку в обоих отношениях, я говорю, правилами ничего не сделаешь, правил нет, есть одно – нам надо учиться писать хорошо, а не умеем – не писать. Если изложение для нас требует точности, то для народа требуется точности и меткости еще в тысячу раз больше, и писать нельзя, не умея.

Теперь о содержании.

Содержание должно быть доступно, неотвлеченно. Это совершенно ложно. Содержание может быть какое хотите. Но не должно быть болтовни заместо дела, не должно набором слов скрывать пустоту содержания. Казалось бы, что то, что я говорю, весьма просто, но мне придется большим числом примеров объяснять то, что я разумею под этим отсутствием болтовни. Возьмите «Мир божий»* или любую школьную и народную английскую или немецкую книгу, и вы увидите образец этого набора слов, преимущественно относительно столь любимых в последнее время естественных наук. Например. Земля имеет форму шара и обращается вокруг своей оси один раз в сутки. Это болтовня – во-первых, земля не имеет [формы] шара, во-вторых, ежели говорить о форме земли, надо объяснить, каким образом держится такое тело в пространстве – закон тяготения. В-третьих, что такое ось, как она обращается, и в-четвертых, она вовсе не обращается. Или: землю окружает воздух на 40 миль, воздух этот состоит из азота, кислорода и углерода. Во-первых, это вздор, во-вторых, что такое газ – азот, кислород и т. п., в-третьих, отчего он на 40 миль, в-пятых, простолюдин видит все-таки синий свод неба и т. п., и т. п. Это в естественных науках. В исторических – вы рассказываете ему, что история России разделяется так-то. Это вздор. Но положим, вы этого не делаете; вы говорите: предки наши славяне жили там-то и там-то, так-то и так-то. Во-первых, это вздор – никто не знает, как и где они жили, и во-вторых, ежели бы он знал это, то ему от этого нет никакой пользы и лучше не знать. Попробуем рассказывать из прикладных наук. Многие пробуют, – например, из сельского хозяйства, не догадываясь, что им рассказать нечего, что простолюдин знает в тысячу раз больше каждого составителя. Рассказывают, как питается растение, чего и сами не знают хорошенько, – говорят только фразы – вместо: растение растет – оно питается через устьяца, и тому подобный вздор; вместо воздуха – азот и кислород (точно это не все равно); рассказывают, как питается, а сами не знают, когда пахать под овес и как соху домой возят. Простолюдин смеется над этой книжкой или читает для процесса чтения, узнать из них что-нибудь новое невозможно. Я не разбираю ни одной книги, но все без исключения книги теоретические никуда не годятся, кроме обертки. О производствах, фабриках руководства всегда непонятны. Все сведения о том, как мужики сами учились по книгам, все эти сведения и благодарность за книги подложные, – я не могу им верить, как не могу верить, чтобы кто-нибудь выучился арифметике по руководству. И кто интересуется миткалевой фабрикой? Работник. На фабрике ему лучше покажет все дело старшой, чем тысяча книг. На чугунном, винном, на каком хотите заводе, на какой хотите фабрике – точно то же. И все эти книги, об отсутствии которых так сожалеют и которые так стараются распространить, – никуда не годятся. Но положим даже, что можно выучиться по книге, – какая польза от того, что простолюдин будет знать, что в замашке тычинки, а в конопле пестик? Где приложение всех этих сведений? Разве кто-нибудь из грамотных людей не знает, что приложения естественных наук ежели возможны, то требуют огромного жизненного изучения, а приложения поверхностных знаний всегда ошибочны, вредны и только компрометируют науку. Я не беру примеров, потому что, взявши пример, кажется, что пример выбран нарочно, я не беру примеров, но вызываю всех противного мнения представить мне примеры таких книжек из естественных наук и приложение их, которые годились бы на что-нибудь. Возьмите популярные статьи о питании растений, о льне в «Грамотее»* и «Народном чтении»*, возьмите лекции Фохта о мнимовредных животных*; возьмите весь «Пенни-магазин»* – и нет ничего, кроме болтовни, никому ничего не дающей. Лучшее доказательство,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
что нет таких книжек, есть то, что никто не читает эти подделки.

[Речь о народных изданиях]

Вот что: давно уже – как я запомню – лет 30, завелись люди, которые занимаются тем, чтобы сочинять, переводить и издавать книги для грамотного простонародья, – то есть для тех людей, которые и по малограмотности, и по тому обществу, в котором они живут, и по бедности не могут выбирать книги, а читают те, которые попадают им в руки. Людей, таких издателей, – было довольно много и прежде – особенно развелось их много после воли, и с каждым годом, по мере того как увеличивалось число грамотных, увеличивалось и число сочинителей, переводчиков и издателей и теперь дошло до огромного количества. Сочинителей, составителей, издателей народных книг теперь бездна, но как было и прежде, так и теперь еще не установилось правильное отношение между читателями из бедного народа и сочинителями и издателями. Как прежде чувствовалось, что тут что-то не то, так и теперь, несмотря на то, что масса книг издается для народа, чувствуется, что если не все эти книги, то большинство не то, что сочинители, составители и издатели не достигают того, чего хотят, и читатели из народа не получают того, чего хотят.

Нельзя ли поправить это дело?

Прежде чем говорить о том, как, я думаю, можно попытаться поправить это дело, надо уяснить себе хорошенько и самое дело, и в чем оно состоит.

Дело, несомненно, состоит в том, что одни люди, знающие, богатые и переполненные знанием, желают сообщить это свое знание другим – лишенным его, и не знающие ничего или очень мало люди сидят с раскрытыми на всякое знание ртами и готовы проглотить все, что им дадут. Чего же, казалось бы, лучше? Люди просвещенные хотят поделиться с другими, да еще таким добром, которое не уменьшается от того, что его раздают другим. Казалось бы, только пожелай делиться просвещенные, и голодные будут довольны. А в деле передачи знающим знаний выходит совсем не то. Сытые не знают, что давать, пробуют то то, то другое, и голодные, несмотря на свой голод, отворачивают носы от того, что им предлагают. Отчего это так? Я вижу только три причины: одна, что сытые не накормить хотят голодного, а хотят настроить голодного известным, для сытых выгодным образом; другая, что сытые не хотят давать того, что точно их питает, а дают только ошурки, которые и собаки не едят; третья, что сытые совсем не так сыты, как они сами воображают, а только надуты, и пища-то их самих не хороша.

Только этими тремя причинами можно объяснить те неудачи, которые до сих пор всегда сопутствовали попыткам издания народных книг.

По разрядам этих причин можно подразделить все неудачные, издававшиеся и издающиеся до сих пор книги.

Одни не знания хотят сообщить народу, а хотят возбудить в них известное настроение, почему-нибудь желательное для издателей. Это все 2-й, 3-й и 10-й руки религиозные издания – монастырей, Исаакиевского собора, Петровского монастыря, пашковские, распространения душеполезных и т. п. Все книги эти не передают никаких знаний и не захватывают интереса читателя – потому именно, что авторы их не передают тех основ, которые привели их к известному настроению, а прямо передают самое настроение. Лучшим образцом этого странного уклонения от цели и совершенной бесполезности могут служить пашковские издания, – как умирающему сказали: «Кровь Христа спасла тебя», и он обрадовался и умер счастливым и т. п. Ошибка всех этого рода книг в том, что <известное такое или иное религиозное настроение, вытекающее из чтения Священного писания,> [182] может быть передаваемо только художественным произведением, не есть дело знания, которое может быть передаваемо книгой, но есть дело жизни. Все же, что может быть передаваемо книгой, есть самое Священное писание отцов церкви, религиозные исследования, а не настроение; настроение может быть передаваемо только художественным произведением. Всякая книга необходимо должна быть или рассуждение, или сообщение знаний, сведений, или художественное произведение. Эти же книги – ничего. Все их право на существование есть какое-нибудь часто очень странное настроение автора и наивное убеждение, что настроение это может быть передано первыми попавшимися словами и образами. Очень понятно, что голодные никак не хотят принимать то подобие пищи, которое бьет на то, чтобы их как-то настроить по-новому, непривычному им.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
Другой разряд книг, и самый большой, это ошурки – та пища, которая не годится сытым, – «отдать ее голодным». К этому разряду принадлежат, во-первых, все Пресновские издания – Весельчаки разные, Похождения графа и, во-вторых, – отчего же не сказать правду, – всё решительно, всё забракованное для нас, сытых. Ведь это не шутка, а каждому случалось слышать: я никуда не гоюсь, не попробовать ли писать для народа? В этом разряде есть прямо книги, невольно попадающие в народ вследствие ходов народной книжной торговли, но большая часть сознательно пишется нами для народа, то есть пишется людьми, забракованными для нас, но для народа считающимися годными. В этом отделе вся педагогическая народная литература – разные истории и рассказы, – все составленные теми людьми, которые очень хорошо знают про себя и про которых другие знают, что они для нас не годятся, а для народа – не только сойдет, но даже прекрасно. Мы так привыкли к этому, что для народа сойдет то, чего мы не едим, что многие, и я в том числе, и не замечаем всю нелепость такого суждения. То, что для нас, десятков тысяч, не годится, то годится для миллионов, которые теперь сидят с разинутыми ртами, ожидая пищи. Да и не в количестве главное дело, а в том, при каких условиях находимся мы, не признающие годными для себя это кушанье, и в каких условиях они, для которых мы признаем кушанье годным? Мы, не признающие этих ошурков, напитаны уже хорошо. Мы и учились, и ездим, и языки знаем, и выбор, и разбор книг перед нами; если мы и проглотили немножечко ядку, наш организм справится с ним. А они девственные – ядок во всех формах – и лжи художественной, и фальши всякого рода, и логических ошибок – попадает в пустой желудок. Им – ничего: сойдет! В бочке меду такая грубая вещь, как ложка дегтя, испортит все дело, а в деле духовном эта ложка дегтя еще мельче и еще ядовитее. Ауербах, помню, сказал* очень хорошо: для народа – самое лучшее, что только есть, – только оно одно годится. Точно так же как для ребенка годится только самая лучшая пища.

Третий разряд книг – это наша самая пища, но такая, которая годится нам, сытым с жиру, которая надувает нас, но не кормит и от которой, когда мы предлагаем ее народу, он тоже отворачивается. Эти книжки это: Пушкин, Жуковский, Гоголь, Лермонтов, Некрасов, Тургенев, Толстой – с прибавлением историков и духовных новейших писателей, – наша новая литература за последнее 50-летие. Мы питаемся этим, и нам кажется, что это самая настоящая пища, а он не берет. Тут есть недоразумение, и это-то приводит меня к главной моей мысли, и поэтому об этом надо поговорить поподробнее.

Всегда ли это так было или только в наше время, но вот что случилось теперь. Все мы, образованные люди, очень образованны, и мы все знаем, и не запнемся, или редко, перед каким-нибудь именем великого человека мысли, и не скажем фразу, которая покажет, что мы уж давно хорошо знаем то, что сделал этот человек, и повторять, что мы все знаем, излишне. Но я теперь убедился, что из 10 случаев 9, если два собеседника упомянули о Сократе, о книге Иова, об Аристотеле, об Эразме (несмотря на то, что прибавят: Роттердамский), о Монтене, о Данте, Паскале, Лессинге и продолжают говорить, предполагая, что оба знают то, о чем упомянули, подразумевая известные мысли, что если их спросить, что они подразумевают, они не будут знать – ни тот, ни другой. (Я, по крайней мере, был в таком положении 1000 раз.) Я убедился, что в наше время мы, образованные люди, выработали (в особенности школой) искусство притворяться, что мы знаем то, чего не знаем, делать вид, что вся духовная работа человечества до нас нам известна; выработалось искусство освободиться от необходимости знания прошедшего, и живем только крохотным знанием настоящей деятельности человеческого ума или последнего – много-много – пятидесятилетия. У нас выработалось искусство быть вполне невежественным с видом учености. Мы знаем десятые, двадцатые, уменьшенные, исправленные отражения мыслей великих умов и совсем не знаем их и считаем даже, что их и не нужно знать. Что теперь nous avons changé tout ça[183], как говорил мнимый доктор у Мольера, оправдываясь в том, что печень оказалась не на той стороне, где нужно. Мы, образованные люди, ужасно озабочены о том, чтобы узнать, что в прошлом месяце написано: такой-то и такие-то нами любимые писатели или ученые в Европе, мы считаем стыдным не знать того, что было написано ну двадцать, ну тридцать лет тому назад, но дальше мы уже нейдём. Да и невозможно – некогда. Мы, как такой чудный географ, который бы изучил все ручейки и холмики своей волости, но имеет понятия об Амазонке, реках и Монбланах всего мира и воображает, что знает все реки и горы. Я убедился, что мы известными приемами образования, культурой заслоняем от себя всю огромную область истинного образования и, копошась в маленьком заколдованном кружке, очень часто открываем с большим трудом и гордостью то, что давно открыто моряками. Мы стали ужасно невежественны. (Как ни странно сказать, внешне классическое образование много способствовало этому. Голову даю на отсечение, если хоть один ученик

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой (толстой) классической гимназии прочел для себя, для удовольствия, Ксенофонта или Цицерона, на котором его мучали 8 лет.)

Мы стали невежественны потому, что навсегда закрыли от себя то, что только и есть всякая наука, – изучение тех ходов, которыми шли все великие умы человечества для уяснения истины. С тех пор, как есть история, есть выдающиеся умы, которые сделали человечество тем, что оно есть. Эти высоты умственные распределены по всем тысячелетиям истории. Мы их не знаем, закрыли от себя и знаем только то, что вчера и третьего дня выдумали сотни людей, живущих в Европе. Если это так, то мы и должны быть очень невежественны; а если мы невежественны, то понятно, что и народ, которому мы предлагаем плоды нашего невежества, не хочет брать его. У него чутье неиспорченное и верное.

Мы предлагаем народу Пушкина, Гоголя, не мы одни: немцы предлагают Гете, Шиллера; французы – Расина, Корнеля, Буало, точно только и свету, что в окошке, и народ не берет. И не берет, потому что это не пища, а это *hors d'œuvres*, десерты. Пища, которой мы живы, не та – пища эта – все те откровения разума, которым жило и живет все человечество и на котором выросли Пушкины, и Корнели, и Гете. И если из нас кто сыт, то сыт только этим, и этим только можно питаться не народу одному, но всякому человеку.

И вот это–то рассуждение приводит меня к началу – к тому, как поправить то дело, что люди знающие хотят передать свои знания народу, а народ не берет. Чтобы поправить это дело, надо, первое, перестать делать то, что не нужно и вредно. Надо признать невозможность передачи через книги известного настроения народа, надо понять, что только поэзия, которая независима от целей, может передавать настроение, а дидактические, не имеющие ни разумного, ни научного, ни художественных достоинств, не только бесполезны, но вредны, возбуждая презрение к книге.

Надо признать то, что народ есть люди такие же, как мы, только их больше нас и они требовательнее и чутче к правде, и что потому все, что не совсем хорошо для нас, совсем дурно для народа.

И третье, главное: надо признать то, что для того, <чтобы давать другим, надо знать, что то, что мы даем, хорошо и нужно. Надо признать, что мы сами невежественны, что нам не учить надо какой-то народ, отдельный от нас, а что нам всем надо учиться, и чем больше, тем лучше, и чем в большей компании, тем лучше.> Народ не берет нашей пищи: Жуковского, и Пушкина, и Тургенева – значит, пища – не скажу дурная, но не существенная. Есть у нас хорошая, та самая, которая наплатила нас, – дадим ее, он возьмет, а нет, то давайте приобретать ее. Вся неудача происходит от путаницы понятий: народ и мы – не народ, интеллигенция. Этого деления не существует. Мы все безразлично от рабочего мужика до Гумбольта имеем одни знания и не имеем других. Один больше имеет, и больше ему недостает. Другому больше недостает, и он меньше имеет. Разница между людьми состоит только в том, что одним более, другим менее доступно знание.

Надо найти ту, которая существенна. Если мы найдем ее, то всякий голодный возьмет ее. Но мы так пресыщены, что нам трудно из всей массы нашей пищи выбрать существенное. И вот этот–то выбор и сделает тот, кто голоден. Он не станет отворачиваться от настоящей пищи из каприза. Если он возьмет пищу, значит, это настоящая. Но у нас мало этой пищи – мы сами бедны. Мы забыли все то, чем вскормлены, все существенное и пробавляемся *hors d'œuvre*'ом. Давайте искать ее. Если мы признаем, что мы сами невежественны, то мы поймем, что нам не учить надо какой-то отдельный от нас народ, а что нам всем надо самим учиться, и чем больше, тем лучше, чем в большей компании, тем лучше. Пускай исчезнет прежде всего это искусственное деление: народ и не народ, интеллигенция (этого деления и не существует; сколько я знаю грамотных мужиков, несомненно более способных учиться, чем кандидаты университета), а будет учиться не в маленьком классе, у маленького учителя, а вместе в миллионном классе у великого векового учителя, и будет учить не десяток приготовленных студентов в маленькой аудитории, а миллионы всех читающих. Эта–то общность учения и будет главным ручательством его существенности, будет проверкой, откидывающей все ложное, искусственное, временное.

Учить и учиться? Но как?

<Прежде всего, сообщая друг другу все те мысли и знания великих умов, которые

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
были, излагая их книги доступным языком.>

Соберемтесь все те, которые согласны в этом, и будем, каждый в той области, которая ему больше знакома, передавать те великие произведения ума человеческого, которые сделали людей тем, чем они есть. Соберемтесь, – будем собирать, выбирать, группировать и издавать это.

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 все 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 закуску, 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.

Гете сказал: *Man sieht die Absicht und wird verstimmt*[184]. 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, не чувствую музыки, а чувствую и вижу ошалевшего от самомнения, 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 задушевном, 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
разницы, так что музыкального произведения тут нет. И для того, чтобы придать какой-нибудь 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, невозможна, потому что музыка, будучи гораздо более захватывающим, чем поэзия и драма, искусством, не может иллюстрировать поэзию) – попытку иллюстрации посредством подобию музыки бездарной и претенциозной переделки скверной поэмы. «Зигфрид» Вагнера и все его этого рода произведения подобны вот чему. Представим себе, что какой-нибудь 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 задастся мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонию или сонату Бетховена или балладу Шопена. 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. Потом на следующие такты, более успокоенные, напишет 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.

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 антипоэтического 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 тупика, 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 движутся, 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 что-нибудь выдумать необыкновенное, притворяются наивными, верующими, не умеющими рисовать, чтобы подражать кому-то и что-то глубокомысленное выразить символами.

Или изображают.

Или

В этом одном движении живописцев бездна, все больше и больше; и то, что они пишут, все непонятнее и непонятнее и все бездарнее и бездарнее. Нет ни одного, который бы был несомненно силен, как были сильны и понятны всем даже недавние: Кнаус, Месонье, Turner.

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 Гете, Пушкина, Victor 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 не попятное. 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, Теккереи, V. Нуго кончились. Подражателям их имя легион, но они всем надоели. Всё одно и то же, и вот выдуманное новое: это Ибсен, Киплинг, Райдер Хаггард, Доде-сын, Метерлинк и другие.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
И опять то же явление: искание необычного, нового и отсутствие понятного. И, как в живописи, количество пишущих растет 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 искусства 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 нехорошо.

От этого-то музыка (также и лирическая 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 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 музыкальных произведений в подражание бессмысленным произведениям Бетховена суть набор звуков, имеющих интерес для изучивших фугу и контрапункт, но не вызывающий никакого чувства в обыкновенном слушателе; и музыканты несколько 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 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[185], – говорит почти это самое. Прежде всего всякое, а особенно музыкальное, произведение должно быть понятно. Произведение искусства ведь, в сущности, я думаю, есть не что иное, как делание понятным 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 все равно что мне предлагали бы есть солону или лимбургский сыр и объясняли бы то, что я не ем этого, тем, что у меня не развит еще вкус. Нет, я не ем солону, потому что она не вкусна, а лимбургский 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.

Кто это мы? И кто это вы?

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 уничтожать 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!!

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, делают глупости и глупости эти называют искусством, – тем более это нужно предположить, потому что те, которых они хотят учить искусству и на которых они смотрят как на рабочий скот, который должен кормить, одевать, обстраивать, то есть 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.

Что-нибудь неясно и очень запутанно 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; Puvîs de Chavannes – верх совершенства, Puvîs de Chavannes – не живописец. Маларме – прелесть, Маларме – не поэзия, а чепуха и т. д.

II

Но что же такое искусство?

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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
матерьяльном смысле: так, например, всякого рода игры – теннис, шахматы, вист – бесполезны в матерьяльном смысле и составляют забаву, но они не искусство. Так что только известного рода бесполезная в матерьяльном смысле деятельность, имеющая целью забаву, составляет искусство. Какая же это деятельность?

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-то неясное и превыспренное значение, что оно как-то и почему-то должно возвышать душу человека (смотри все эстетика). Но значение это только приписывалось искусству затем, чтобы поддерживать 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, пенье, картина, несколько сильных слов рассказа, интонация захватывают зрителя или слушателя и отрывают его от того дела, которым он даже был занят.

Я вижу вырезушку 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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, Диккенса, при созерцании Микеланджело, Парфенона и всякого какого 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 балласт 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 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 дряхлый испытывает наслаждение пляски, глядя на пляшущего художника-скомороха; человек, не выходящий 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 матерьяльную 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 передавать самые высокие понятия, но это не доказывает, чтобы в этом было

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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, –
нисколько 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, но 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, не
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 все 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 залеплен 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, то есть самого простого и трогательного и, разумеется,
понятного, потому что непонятное в искусстве, как я говорил выше, все 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 залепают углы, изготавливаются не художниками, а самыми низкими
по искусству ремесленниками, так же изготавливаются и книги. Сказки, легенды
представляют тоже только археографический интерес. Песни, гармоника считаются
извращением музыки. Так что люди нашего круга считают, что искусства 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 все 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,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle 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... и не говорю уже о последователях Вагнера, но даже бетховенской сонатой последнего периода. Художники этого рода и слушатели-рабочие, то есть 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 прийти. 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 взяли 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 что-нибудь 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 несправедливо. За тысячи лет произведения искусств высших классов, за редким исключением, остаются непонятными для народа, и непонятность вместо того, чтобы уменьшаться, все увеличивается и увеличивается. Все искусства усложняют технику, ищут нового, странного и все дальше и больше удаляются от общечеловеческого. Ницше есть в философии выразитель этого направления.

Современному искусству все меньше и меньше интересны требования рабочей толпы, все делается и пишется для сверхчеловеков, для высшего, утонченного типа праздного человека.

IV

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?

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 raqneî de nerfs[186], и что вся материальная 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, все 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e 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 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, вынув пflug из борозды, они очень легко движутся по полю, воображая, что пашут, и делают всё более и более чудные эволюции, воображая, что они производят искусство. Ибсены, Метерлинки, Маларме в драме, поэзии... в живописи, Вагнер и его последователи в музыке. Дело дошло до того, что представляются, печатаются, живописно воспроизводятся, играют и поются вещи совершенно бессмысленные, и загипнотизированная 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.

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 все 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, Анджелико – до музыки Палестрино, поэмы Данта и Мильтона. Пока было общее религиозное мирозерцание 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.

Высшие классы, все более и более подвергая критике церковные религиозные верования, все далее и далее удаляются от верований народа и вместо верований, каких бы то ни было, объясняющих смысл жизни, довольствуются или полным

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle скептицизмом, или идеалом древних греков, то есть наслаждения, и соответственно этому взгляду на жизнь производят искусство: изображают наслаждения, совершенно отделившись 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 от чего, 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 наслаждения, 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 изощрять прелесть изображения любовных чувств. И в этом направлении все изощрялось и изощрялось искусство и дошло до совершенства. Но и это приелось. И стало нужно придумывать что-нибудь 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 ненужное 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 не чем иным, как тем безумием, которое мы видим теперь на месте искусства. Очень может быть, что те стихи Маларме 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 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 недоразвит 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 какую-нибудь. 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 все 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,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
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. Все 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.

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 исключительными, 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 кафешантанах 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 гольми 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 все 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, Шопенгауэра, 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle культурный человек. Это отчасти определение Гегеля, отчасти определение Баумгартена: 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* [187], но еще более *habent sua fata* словечки. Скажется неосновательное, необдуманное, прямо ложное словечко, но такое, которое приходит впору 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 (*sécrétion*), 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 противоположное 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 уroda, или даже в бурном море и кораблекрушении, или в убийствах, которыми заканчиваются драмы, или в описаниях страданий дряхлости, насильственной смерти, – говорить, что и в этом есть красота, есть величайшая натяжка. А между тем все это произведения искусства. Так что троица эта, выдуманная немцем, не имеет никаких за собой оснований, 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 того 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.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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.

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 трицу, 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, Маларме, Ибсен, Метерлинк и другие. 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, и переносном смысле. Понимать или не понимать музыку нельзя. И выражение это, очевидно, значит только то, что музыку можно усвоить, 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 притом 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.

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 досрели до меня, так он, с одной стороны, освобождает себя от всяких истинных требований всякого искусства, а с другой стороны, подписывает себе смертный приговор, подрывает в себе главный нерв искусства.

Все 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 все большей и большей понятности всем, как это

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой всегда было, и есть и будет, а не к все 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.

Теперешнее 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, то есть 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 людей, никакого чувства. Если все больше и больше является слушателей бетховенских последних произведений, то только оттого, что все больше и больше люди развращаются и отстают от нормальной трудовой жизни. Точно так же все 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» и 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. Все это хорошо, когда довольствуешься 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 назвать истинным искусством то, что нравится некоторым. Как только дело свелось к этому, невольно спрашиваешь: кому нравится? И ответ тот, что нравится неработающему меньшинству. А как только это ясно, то

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
понятно, что настоящее искусство не будет то, которое нравится исключительно
меньшинству, а то, которое нравится, то есть 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, то есть людям, находящимся в нормальных, свойственных всегда всему человечеству, условиях. И потому художник должен иметь в виду всегда всю массу трудящихся людей, то есть все 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. все 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 все большем и большем возвышении содержания, достижение 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

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle 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.

10. н. 1896. я. п.

Комментарии

Взгляды Л. Н. Толстого на искусство и литературу

В настоящий том включены теоретические работы Л. Н. Толстого, посвященные вопросам искусства, а также его критические статьи о русских и зарубежных писателях. В своей совокупности они дают достаточно полное представление о литературно-эстетических взглядах Толстого, о том, как они складывались и развивались в продолжение его более чем полувековой творческой деятельности.

Примечательно, что уже в пору создания повести «Детство» – первого законченного художественного произведения – Толстой пишет первую статью по вопросам эстетики – «Для чего пишут люди» (1851). И не менее примечательно, что вопрос, который поставлен Толстым в заглавии этой статьи, явился одним из основных в его эстетике.

Позднее писатель связал его со многими другими вопросами науки об искусстве, входившими в круг его размышлений. В чем состоит сущность искусства? Каковы его назначение и роль в жизни людей? Какое искусство надлежит признать настоящим, истинным, необходимым людям? В чем сходство и различие научной и художественной деятельности? В чем состоят «внутренние законы» подлинного творчества и чем отличается настоящее художественное мастерство от всевозможных подделок под него? Какое искусство является нравственным и подлинно народным? В чем правда в искусстве? В каком положении находятся искусство и литература в классовом обществе, основанном на порабощении и эксплуатации народных масс? Когда и как произошло раздвоение единого всенародного искусства на искусство «господское», обслуживающее художественные потребности людей, принадлежащих к высшим классам общества, и народное искусство? Какими станут искусство и литература в будущем обществе, когда «рабы капитала» добьются полного освобождения?

И это еще далеко не все вопросы, поставленные Толстым в работах, которые он называл своим «исследованием вопроса об искусстве», а также в дневниках и письмах, художественных и публицистических произведениях. В многочисленных мемуарах о Толстом приводятся его интереснейшие суждения об искусстве и литературе, об особенностях труда писателей и художников, о его собственной работе над художественными произведениями.

До недавнего времени специалисты по эстетике судили о Толстом как теоретике и критике искусства и литературы лишь по его трактату «Что такое искусство?» и находили эстетику великого писателя «недостаточно всеобъемлющей». При этом не принималось во внимание, что указанному трактату предшествовали работы писателя об искусстве и литературе, относящиеся к 50-м и 60-м годам, а также цикл статей об искусстве, написанных в 80-е и 90-е годы. Перу Толстого принадлежит около двух десятков литературно-критических работ. Двадцать глав социологического трактата писателя «Так что же нам делать?» посвящены вопросам искусства и науки. Эти вопросы с большой остротой поставлены также в знаменитой «Исповеди» и других публицистических работах позднего Толстого.

Только объединив и подвергнув анализу перечисленные материалы [188], можно обоснованно судить о том, насколько «всеобъемлюща» эстетика Толстого. Толстовская теория прекрасного выросла в значительной мере на основе творческого опыта ее создателя. Это дает основания оценить ее как «стройную эстетическую систему... в области писательского искусства» [189].

И поскольку вопросы искусства и литературы поставлены в эстетике Толстого в тесной связи с коренными социальными проблемами века, ее следует признать «одной из великих социальных эстетик, появившихся в XIX веке» (см.: Р. Байер. История эстетики. Париж, 1981, с. 323. На франц. языке).

Из совокупности занятий Толстого теорией и практикой искусства и в соответствии с духом времени его эстетика рождалась по преимуществу как эстетика вопросов. «Существующий взгляд на искусство один, – писал Толстой, – но он выражается

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
двойко – в теории и практике, в отвлеченных рассуждениях об искусстве и в самой
деятельности так называемых художников»[190].

Характеризуя свое время, Толстой говорил: «мир движется», «мир горит». И сам он находился в состоянии непрерывного движения, захваченный стремлением овладеть истиной. Основным содержанием «эпохи Толстого» В. И. Ленин считал бурную ломку всего старого уклада русской жизни и становление в стране новых социальных отношений, не приносивших народу, как это хорошо видел писатель, добра и счастья.

Развитие эстетической мысли Толстого, как и все его мировоззрение, отражало глубочайшие конфликты переходной эпохи, приводило писателя не только к противоречивым суждениям о роли искусства в общественной жизни, но и к таким «кризисам», как временный отказ от занятий литературой в начале 60-х годов или «отрицание» искусства в начале 80-х годов.

Но когда ему удалось справиться с первым из них, Толстой говорил о себе с величайшим воодушевлением: «Я теперь писатель всеми силами своей души, и пишу и обдумываю, как я еще никогда не писал и не обдумывал» (61, 24).

Напомним, что в эту пору Толстой приступил к созданию «Войны и мира». Но и с головой уходя в работу над художественными произведениями, он никогда не становился «чистым художником», отрешенным от злобы дня.

В Дневнике молодого Толстого, только вступающего на писательский путь, появилась запись: «Никакая художественная струя не увольняет от участия в общественной жизни» (47, 95). Многие менялось в эстетических взглядах Толстого, складывавшихся на протяжении более чем полувековой писательской деятельности. Но мысль о неразрывной связи подлинного искусства с реальной действительностью, с общественной жизнью всегда оставалась руководящей в его суждениях по вопросам эстетики.

И жизненный и творческий путь Толстого имели одно направление – к народу. От гуманного сочувствия и жалости к «исполненной трудов и лишений» жизни «простого народа» – этого «жалкого и достойного класса», как сказано в Дневнике молодого Толстого (46, 184), к страстной защите его интересов, к полному разрыву с дворянским классом, к которому писатель принадлежал по рождению и воспитанию, – таков путь, пройденный «Львом русской литературы», как назвал его Горький[191].

«Я смотрю снизу от 100 миллионов...» (88, 233) – этими словами поздний Толстой определил свою позицию представителя «большого большинства» людей, их «большого мира».

Одной из важнейших проблем творчества Толстого является проблема народа, а в его эстетике – проблема народности искусства и литературы. С ее решением он связывал и многие другие эстетические проблемы.

Определяя цели и задачи художественной деятельности, Толстой подчеркивал, что искусство и литература имеют высокое назначение и призваны утверждать добро, служить людям честно и бескорыстно.

С древних времен философы и теоретики искусства изучают вопрос о взаимосвязях этического и эстетического в жизни и в искусстве. В его решении до наших дней противостоят две тенденции: одна из них состоит в стремлении как можно более разделить, разграничить эстетику и этику, другая – установить их единство. К числу авторитетнейших представителей второй тенденции принадлежал Толстой. Основываясь на убеждении, что высшим призванием человека является нравственная деятельность, Толстой не только сблизил эстетику с этикой, но – временами – и отождествлял их. «Эстетика, – пишет он в Дневнике 1896 года, – есть выражение этики» (53, 119).

Однако в суждениях Толстого об этике и эстетике подвергнута анализу и другая сторона их связи. Призывая находить в делах нравственных то, что «дает своим последствием красоту», он писал: «Если все будут добры, все будет красиво» (52, 143).

И в теоретических работах об искусстве и в художественных произведениях Толстой говорит о красоте добра и низменности зла, берет под защиту одни нравственные

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e принципы и отвергает другие, пользуясь при этом средствами и этической и эстетической оценки действующих лиц и событий.

«Чтобы производить художественное произведение, – утверждал Толстой, – неизбежно нужно знать, что хорошо и что дурно» (30, 299).

По мысли Толстого, «единство самобытного нравственного отношения» художника к тому, что он изображает, является цементом, связывающим художественное произведение в единое целое. «Нравственный критерий, – пишет М. Б. Храпченко, – входит в образное содержание лучших творений писателя не в качестве дидактического императива, не в виде абстрактных логических категорий, он раскрывается как определенный взгляд на жизнь человека и общества... Именно поэтому нравственное чувство не обособлено ни от эпического повествования, ни от обличительных начал творчества Толстого, ни от его углубленного психологизма» [192].

Отличительной чертой ранних произведений писателя Н. Г. Чернышевский назвал «чистоту нравственного чувства» [193]. Ею отмечено и все последующее творчество Толстого. Вполне закономерно, что вопрос о нравственном значении искусства занял в его эстетике одно из главных мест.

Первым публичным выступлением Толстого по вопросам искусства и литературы, явилась его «Речь в обществе любителей российской словесности», произнесенная в 1859 году при вступлении в члены Общества. В ней Толстой высоко оценил достижения отечественной литературы, подчеркнув, что «словесность наша вообще не есть, как еще думают многие, перенесенная с чужой почвы детская забава», что она, отвечая «на разносторонние потребности своего общества», «есть серьезное сознание серьезного народа» и служит свидетельством его духовной возмужалости.

Однако в развитии литературы молодой Толстой усмотрел своего рода «крен», «односторонность», выразившиеся в том, что к началу 60-х годов в ней большое влияние приобрело обличительное направление. Толстому казалось тогда, что «политическая и, в особенности, изобличительная литература» совсем вытеснили подлинную поэзию. «...Для изящной литературы теперь прошло время (и не для России теперь, а вообще)...» – жаловался он в письмах к друзьям (60, 234).

Толстой не отрицал ни пользы, ни большого значения обличительного направления, но противопоставил ему «литературу, отражающую в себе вечные, общечеловеческие интересы», а самого себя причислил к «односторонним любителям изящной словесности». Это прозвучало как прямая поддержка сторонников «чистого искусства», и, в ответной речи, председательствовавший на заседании А. С. Хомяков счел себя обязанным подчеркнуть законность и даже необходимость обличения зла в литературе.

Однако теория «чистого искусства» не могла захватить и увлечь автора севастопольских рассказов, «Утра помещика» и других произведений, в которых были поставлены коренные вопросы русской предреформенной действительности. Толстого не покидала страстная заинтересованность в делах своего века, рано возникший и постоянно возраставший в нем интерес к народной жизни.

Еще в начале своей писательской деятельности Толстой обратил внимание на слова французского поэта и историка Ламартина, утверждавшего, что писатели пишут книги не для народа, а для своего круга и что для народа следует создавать особую литературу. Он увидел в этом утверждении Ламартина оттенок барски-покровительственного отношения к народу, хотя сам в то время считал неизбежным обособление литературы «высшего круга» от народа. «У народа, – писал Толстой в 1851 году, – есть своя литература, – прекрасная, неподражаемая; но она не подделка, она выпевается из среды самого народа. Нет потребности в высшей литературе, и нет ее. Попробуйте стать совершенно на уровень с народом, он станет презирать вас» (46, 71).

В ту пору Толстой еще думал, что литературе – «высшего круга» и народной – следует двигаться каждой своим путем. «Пускай, – говорил он, – идет вперед высший круг, и народ не отстанет; он не сольется с высшим кругом, но он тоже подвинется» (там же).

После того как Толстой на бастионах осажденного Севастополя близко увидел

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой `tolstoy1e` мужество и героизм русских солдат и матросов и вместе с ними пережил трагедию Крымской войны, он впервые задумался над ролью народа в истории, в судьбах отечества.

Пережитое и понятое в Севастополе, обострение общественно-политической ситуации в стране, вызванное поражением николаевской армии в войне, побудили Толстого к поискам выхода из кризиса. Он увидел выход в широком развертывании педагогической и просветительной деятельности.

В цикле статей о народном просвещении, напечатанных в открытом им журнале «Ясная Поляна», писатель уже по-новому ставит вопрос о народности искусства и литературы.

Возвращаясь к давно волновавшему его вопросу о взаимоотношениях «высшего круга» и народа, Толстой теперь приходит к выводу, что в поколениях тружеников и работников заключено силы и правды во много раз больше, чем в поколениях банкиров и фабрикантов, что все преимущества – и физические и нравственные – на стороне трудового народа. Отсюда его вывод, что «требования народа от искусства законнее требований испорченного меньшинства так называемого образованного класса» (8, 114).

Какими же аргументами обосновывал писатель подобные выводы? Вот его главный аргумент: «Все вопросы разрешаются весьма просто: потому что нас тысячи, а их миллионы» (8, 112).

Развитие этой мысли приведет Толстого к убеждению, что «народ делает жизнь», что он кормит и одевает всех, кто живет на свете, что он – творец всего прекрасного и нужного.

Писателя-гуманиста глубоко возмущали деятели казенной педагогической науки, полагавшие, что «известные искусства и степень их могут существовать только в известном классе общества» и что людей из народа следует допускать к занятиям искусством «с известными ограничениями». «Я считаю все это несправедливым, – писал Толстой. – Я полагаю, что потребность наслаждения искусством и служение искусству лежат в каждой человеческой личности, к какой бы породе и среде она ни принадлежала, и что эта потребность имеет права и должна быть удовлетворена» (8, 115).

В педагогических статьях 60-х и 70-х годов Толстой с горечью пишет об отрыве народа от искусства и литературы, созданных образованными классами. Ссылаясь на свой опыт работы со школьниками, Толстой утверждал, что многие произведения классической литературы непонятны и неинтересны крестьянским детям, а стало быть, и всем другим людям из народа. В число таких произведений он называл тогда некоторые повести Пушкина и Гоголя, басни Крылова, книги Дефо, Жорж Санд и других писателей.

По наблюдениям Толстого, народ проявлял полнейшее равнодушие к изданиям, специально для него приновленным (журналы «Народное чтение», «Народная беседа» и т. п.). Успех у народных читателей имели «книги, писанные не для народа, а из народа, а именно сказки, пословицы, сборники песен, стихов, загадок» и другие произведения фольклора.

Замечая, с каким интересом ученики его Яснополянской школы воспринимают произведения устного народного творчества и как неохотно читают произведения писателей, Толстой приходил к выводу, что «наша (то есть созданная людьми образованных классов. – К. Л.) литература не прививается и не привьется к народу».

На пути искусства, а также всех других благ культуры и цивилизации к народу, как и на пути народа к ним, легло разъединение, разобщение людей в классовом обществе, ставшее одной из главных тем творчества Толстого начиная с его первых произведений.

После перелома (а по определению самого писателя, переворота) в его мировоззрении, когда он «добро и самовольно» принял на себя обязанности «адвоката 100-миллионного земледельческого народа» (76, 45), Толстой обрушился на буржуазную экономическую науку, «придумавшую» закон разделения труда. Его смысл писатель выразил словами: «...одним умирать с голода и работать, а другим

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
вечно праздновать...» (25, 318). «...Уволив себя от труда за жизнь и поглощая труд
других», люди науки и искусств говорят, что «их деятельность самая важная и
нужная для всех людей и что без этой деятельности погибнет все человечество»
(25, 326, 325).

Между тем «большое большинство» человечества ничего не знает об этой их
деятельности и не пользуется ее плодами, ибо они ему непонятны и чужды.

В работах, написанных после перелома в его мировоззрении, Толстой еще более
остро ставил и решал проблему «искусство и народ». В «Исповеди» и трактате «Так
что же нам делать?» писатель открыто обвинил господствующие классы
буржуазно-дворянского общества в том, что они ограбили народ не только
материально, но и духовно.

«Для меня равенство всех людей – аксиома, без которой мыслить нельзя», – говорил
Толстой, определяя главное в своих социальных взглядах. «...Искусство, если оно
искусство, – должно быть доступно всем, а в особенности тем, во имя которых оно
делается» (25, 360–361), – писал Толстой, утверждая демократические основы своей
эстетики.

Проследившая многовековой путь, пройденный искусством, Толстой обнаружил две
тенденции в его развитии: одна его часть развивалась в направлении все большей
демократизации, а другая – все большего «аристократизма», обособленности.
Писатель пришел к мысли, что разделение искусства на «господское» и народное
произошло как неизбежное следствие неравенства общественных классов, их
антагонистических отношений.

«...Наше утонченное искусство, – писал Толстой, – могло возникнуть только на
рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это
рабство».

Критику антинародного «господского» искусства Толстой неразрывно связал с
обличением и отрицанием основ буржуазного строя. «Освободите рабов капитала, –
писал он, – и нельзя будет производить такого утонченного искусства». Когда люди
труда станут «потребителями искусства», оно не сможет оставаться утонченным,
«потому что ему предъявят другие требования».

Искусство должно служить народу, быть для него доступным и понятным. В этих
требованиях заключен основной пафос эстетики Льва Толстого. Не пресыщенные и
далекие от жизни снобы и эстеты могут правильно судить об истинной ценности
произведений искусства, а люди труда, составляющие большинство человечества.
Работая над художественными и публицистическими произведениями, писатель, по его
словам, испытывал самое близкое его сердцу желание – «иметь своим читателем
большую публику, рабочего, трудящегося человека и подвергнуть свои мысли его
решающему суду» (72, 473).

В трактате «Что такое искусство?» Толстой пишет о том, как интересна жизнь и
деятельность людей труда для настоящего художника. Поэтому он решительно не
согласен с мнением, что «жизнь рабочего народа бедна содержанием, а наша жизнь
праздных людей полна интереса...». «Искусство будущего, – писал Толстой, – будет
прежде всего искусством всенародным». Будущее общество представлялось писателю
общезитием свободных и равноправных тружеников, в котором художественная
деятельность будет «доступна для всех людей».

От произведений искусства тогда будет требоваться не изощренность «техники», не
утонченность формы, но, «напротив, ясность, простота и краткость». Содержанием
искусства станут не изысканные, исключительные чувства «избранных», а чувства,
общие всем людям. И главным его предметом явится «жизнь трудового человека с его
бесконечно разнообразными формами труда», его отношениями с другими людьми и с
природой.

Для пережившего идейный перелом Толстого образцом и идеалом жизни стала
патриархально-крестьянская земледельческая жизнь, как он пишет в «Исповеди» –
«жизнь простого трудового народа, того, который делает жизнь, и тот смысл,
который он придает ей».

В статьях В. И. Ленина о Толстом с предельной ясностью показано, что дал
писателю переход на позиции патриархального крестьянства. Могучей и острой стала

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e толстовская критика господствующих классов буржуазно-дворянского общества – его социальных и идеологических основ, всех его институтов. Однако в решение общественных противоречий и проблем писатель внес и наивность, и отчуждение от политики, и религиозность – черты, свойственные патриархально-крестьянской идеологии.

Свое решение проблемы народности искусства Толстой сильно ослабил тем, что в качестве главного компаса, на который, по его мнению, должно ориентироваться всенародное искусство, он выдвигал «религиозное сознание», «очищенное» от церковных догм. Утратой религиозности, «безверием высших европейских классов» объяснял писатель причины упадка «господского» искусства, обеднения его содержания. Последнее «усилилось еще тем, – говорит Толстой в трактате об искусстве, – что, перестав быть религиозным, искусство перестало быть и народным».

Под «религиозным сознанием известного времени и общества» Толстой разумел «общее понимание людьми этого времени и общества назначения их жизни». Так, по его словам, для средневекового человека это была вера в церковную общину и в небесную иерархию. Высшей формой религиозного сознания своих современников Толстой считал истинное христианство, а его основой – «сознание братства людей».

С проповедью «очищенной» религии поздний Толстой нередко связывал и свое решение некоторых вопросов эстетики, например вопроса об идейной направленности художественного творчества. Чтобы в этом убедиться, достаточно прочесть короткое предисловие к сборнику «Цветник» (1886), в котором Толстой старался «выразить, в чем состоит дело поэтического писания» (64, 40).

Здесь он справедливо подчеркивает важность для писателей и художников значительной идеи, высоких идеалов, которые они призваны утверждать в своих произведениях. «...Правду знает не тот, кто глядит себе под ноги, а тот, кто знает по солнцу, куда ему идти», – пишет Толстой. Он считает необходимым, чтобы в каждом произведении искусства была дана четкая нравственная оценка того, что изображается, чтобы писатели и художники умели различать хорошее и дурное.

«Может быть такая книга, – говорит Толстой в предисловии к «Цветнику», – и много, много есть таких романов, историй, в которых описывается, как человек живет для своих страстей, мучается, других мучает, терпит опасности, нужду, хитрит, борется с другими, выбивается из бедности и под конец соединяется с предметом своей любви и делается знатен, богат и счастлив. Книга такая, если бы и все, что в ней описывается, точно так и было и не было бы в ней ничего невероятного, все-таки будет ложь и неправда, потому что человек, живущий для себя и для своих страстей, какая бы у него ни была красавица жена и как бы он ни был знатен, богат, не может быть счастлив».

Писателю-гуманисту была глубоко чужда литература, прославляющая хищнический образ жизни. Он осуждал романы, героями которых были предприимчивые дельцы, готовые ради своих эгоистических целей, не стесняясь в выборе средств, любой ценой добиться своего «счастья», чего бы это ни стоило другим людям.

Однако в том же предисловии к сборнику «Цветник» истинно правдивыми произведениями искусства Толстой объявляет те, в которых не только объяснено, «в чем добро и в чем зло», но и указано, «к чему должен стремиться человек, чтобы исполнить волю бога».

За два года до предисловия к сборнику «Цветник» Толстой написал и произнес на встрече с московскими издателями «Речь о народных изданиях». В ней он выступил против «искусственного деления: народ и не народ, интеллигенция» и указал путь к его искоренению: «Ауербах, помню, сказал очень хорошо: для народа, самое лучшее, что только есть, – только оно одно годится». Как видим, здесь писателем был выдвинут на первый план отнюдь не религиозный критерий отбора художественных произведений. И нужно сказать, что именно этот критерий в конечном счете был главным и решающим, когда Толстой определял ценность тех или иных произведений искусства и литературы.

Толстой считал искусство, как и науку, необходимым условием человеческой жизни. «не будь наук и искусств, не было бы человека и человеческой жизни» (30, 238). Эта мысль – фундаментальная в эстетике Толстого. Нельзя поэтому не удивляться тому, что со времени появления в печати его «Исповеди» многие критики стали

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
говорить о нем как об «отрицателе» искусства и науки, «ниспровергателе»
эстетики.

Писателя глубоко задевали подобные наветы и обвинения. В трактате «Так что же нам делать?» одну из глав Толстой начинает словами: «Но наука, искусство! Вы отрицаете науку и искусство, то есть отрицаете то, чем живет человечество!» Мне постоянно делают это – не возражение, а употребляют этот прием, чтобы, не разбирая их, отбрасывать мои доводы. «Он отрицает науку и искусство, он хочет вернуть людей к дикому состоянию: что же слушать его и говорить с ним?» Но это несправедливо. Я не только не отрицаю науку и искусство, но я только во имя того, что есть истинная наука и истинное искусство, и говорю то, что я говорю...» (25, 363–364).

Пятью годами позднее Толстой жаловался на критиков, писавших о нем как о противнике прекрасного, разрушителе эстетики: «...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» (65, 246).

Книга Толстого «Так что же нам делать?» была встречена передовой критикой как «самое грозное из всех известных обличений, направленных против «евнухов науки» и «пиратов искусства», против касты жрецов духа...» [194].

Если в трактате «Так что же нам делать?» писатель обличал социальные и нравственные основы эксплуататорского общества, показав, как ему служат «наука для науки» и «искусство для искусства», то трактат «Что такое искусство?» целиком посвящен эстетическим проблемам, рассматриваемым здесь в свете тех социальных и моральных истин, к постижению которых его автор пришел в 80-е и 90-е годы.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой анализирует большое число эстетических теорий, преимущественно основанных на понятии красоты как главном признаке искусства. В третьей главе писатель привел около семидесяти различных ее определений, извлеченных из книг по теории и истории искусства, с которыми он познакомился, работая над трактатом. Толстого поразила «странная и заколдованная неясность и противоречивость» в определении красоты у самых разных философов и эстетиков, начиная с книги «основателя эстетики» Баумгартена и кончая сочинениями «новых писателей».

Однако, присмотревшись к пестроте определений, Толстой решил их классифицировать и свел к двум главным видам – «объективно-мистическому» и «субъективному» или «опытному». Первого из них придерживались Гегель, Фихте, Шеллинг, Шопенгауэр и другие философы-идеалисты. Второе принадлежит Канту и его последователям. Отличительный признак эстетиков «объективно-мистического» направления – признание того, что «красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного – идеи, духа, воли, бога»; главным во взглядах эстетиков второй группы Толстой считал признание, что «красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды».

Подвергнув критике эти определения красоты как предмета искусства и рассматривая их преимущественно в свете своей концепции народности искусства, Толстой нашел, что весь смысл этих эстетических теорий состоял в том, чтобы оправдать вкусы людей господствующих классов общества. Характеризуя связи между искусством и эстетической теорией своего времени, Толстой утверждал: «Какие бы ни были безумства в искусстве, раз они приняты среди высших классов нашего общества, тотчас же вырабатывается теория, объясняющая и узаконяющая эти безумства... 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».

Чтобы расчистить дорогу для верного определения искусства, Толстой предложил «откинуть путающее все дело понятие красоты». Это его предложение породило немало кривотолков и недоразумений. Многим читателям трактата казалось, что его автор ведет борьбу с прекрасным в жизни и в искусстве. В действительности же Толстой предлагал отбросить лишь такие определения красоты, которыми прикрывались и прикрываются всевозможные «безумства» в искусстве. Он осуждал «теории искусства, основанные на красоте», отрицающая красоту в искусстве, а мистифицированные понятия о ней, положенные в основу многих эстетических учений.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
При этом писатель критикует не только метафизические определения красоты, но и те ее «ходячие определения», которыми пользуется «средний человек» так называемого «образованного общества». Под огонь критики попали теории искусства (физиолого-эволюционная, опытная и др.), в которых также нет «объективного определения красоты», как нет и верного истолкования сущности искусства.

Свое определение искусства Толстой строит на основе различия деятельности художественной и научной. При этом он находит, что наука («слово») занимает в жизни людей столь же большое место, как и искусство. Их различие, по Толстому, состоит в том, что «словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства». Исходя из этого различия, Толстой и выводит свое определение: «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».

Каким же путем происходит этот процесс передачи чувств и «заражения» ими? Художник сначала вызывает в самом себе испытанное им чувство, а затем «посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами», передает его так, чтобы зрители, слушатели или читатели смогли испытать это же чувство и «заразились» им.

В толстовском определении искусства подчеркивается его огромная роль в жизни человеческого общества и отчетливо обозначается его специфика – отличие от других форм духовной деятельности людей. Толстой указывает на образность и на эмоциональную силу его воздействия: оно «заражает» людей теми чувствами, которые испытал и выразил художник. Вместе с тем в таком определении искусства есть и заметная неполнота: здесь его область ограничена чувствами людей. В статьях, предшествовавших трактату, Толстой такого ограничения не делал. Например, в вариантах к статье «Об искусстве» (1889), требуя, чтобы писатели и художники не повторяли того, что всем известно, а выражали бы новые соображения и мысли, Толстой говорит, что самый процесс творчества представляет собой «художественное выражение мысли» (30, 436).

Там же Толстой дает такие определения задач искусства, в которых речь идет о передаче в художественных произведениях и чувств и мыслей. Вот одно из них: «Искусство только потому важно, только потому и занимаются им художественные критики и сами от него получают значение, что искусство открывает людям нечто новое, что искусство учит людей видеть, понимать, чувствовать».

В статье «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» (1889) Толстой предлагает считать произведением настоящего искусства только такое, которое «передает людям нечто новое, добытое напряжением чувства и мысли художника...».

Нераздельной слитностью эмоционального и интеллектуального начал характеризуется и творческий процесс у самого Толстого. Говоря о своей работе над романами «Война и мир» и «Анна Каренина», писатель подчеркивал, что в первом он любил «мысль народную», а во втором – «мысль семейную» [195]. В одном из писем об «Анне Карениной» Толстой заметил, что при создании этого романа им «руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя...» (62, 269).

И наивно было бы предполагать, что «художник мысли», как называл Толстого Тургенев, может свести роль искусства к передаче одних только чувств. Но как возникла та неполнота в определении искусства, с которой мы встречаемся в эстетическом трактате Толстого? Работая над ним много лет, писатель долго бился над тем, как разделить сферы искусства и науки. «Много думал и думаю об искусстве (и науке), – писал он В. Г. Черткову в 1893 году. – (Это трудно, но должно разделить)...» (87, 200). Он пытался это сделать в статьях «Наука и искусство», «О науке и искусстве», но не смог, и статьи эти остались незаконченными.

В трактате «Что такое искусство?» он снова вернулся к этой проблеме. «Заключение» трактата в значительной своей части посвящено вопросу о том, как соотносятся искусство и наука. Здесь упор сделан не на их разделение, а, напротив, на их тесном сближении. «Наука и искусство, – пишет Толстой, – так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
извращен, то и другой не может правильно действовать». Делом науки он считает отыскание важных истин и внедрение их в сознание людей. «Искусство же, – с точки зрения Толстого, – переводит эти истины из области знания в область чувства». Здесь он снова приблизился к определению искусства как художественного выражения мысли. Однако в «формулу» искусства, которая дана в пятой главе эстетического трактата Толстого, это определение не вошло.

Необходимо иметь в виду, что толстовское понимание природы и назначения искусства раскрывается не только в его суждениях о нем, но и в критике многих «ученых» его трактовок. Искусство, говорит писатель, «не есть... проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога... не есть... игра, в которой человек выпускает избыток накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками, не есть производство приятных предметов...».

В этот перечень отвергаемых им определений искусства Толстой включает еще много других. Он говорит о них, критикуя большое число различных трактовок прекрасного как предмета искусства. Все они, по его мнению, далеки от верного представления о сущности искусства, от должного понимания его целей и задач, а также роли в жизни людей. В одном из вариантов заключения к трактату Толстой писал: «...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... Могущество искусства огромно» (30, 425).

В этом определении содержится едва ли не самое важное из всего сказанного Толстым об искусстве: оно есть орган жизни человечества (разрядка моя. – К. Л.).

В трактате эта формула приобрела развернутый вид. «Для того, чтобы точно определить искусство, – говорит здесь Толстой, – 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» (разрядка моя. – К. Л.).

Поскольку общение людей протекает в реальном времени и пространстве, Толстой решал коренной вопрос эстетики об отношении искусства к действительности как убежденный художник-реалист. Жизнь он считал выше, богаче, содержательнее искусства, и, чтобы последнее не «заносило», он иногда называл его не зеркалом, а «зеркальцем», отражающим жизнь.

Утверждая, что «жизнь есть основа всего», Толстой был убежден в том, что она «была, есть и будет» (54, 128). При этом он имел в виду жизнь земную, посюстороннюю, доступную нашим ощущениям и чувствам.

Когда единомышленники писателя спрашивали, что, по его мнению, представляет собой «жизнь» человека после того, как заканчивается его земной путь, Толстой отвечал: «...ни последующей, ни предшествующей (жизни) – нет, а есть только представление о ней; а настоящая – есть и только одна она и важна и свята» (63, 383).

Писатель резко критиковал церковное ученье, согласно которому «жизнь, какая есть здесь, на земле, со всеми ее радостями, красотами, со всею борьбой разума против тьмы, – жизнь всех людей, живших до меня, вся моя жизнь с моей внутренней борьбой и победами разума есть жизнь не истинная, а жизнь павшая, безнадежно испорченная; жизнь же истинная, безгрешная – в вере, то есть в воображении, то есть в сумасшествии» (23, 376).

Толстой не мог примириться с учением церкви о том, что человек от рождения, по самой сущности своей, порочен и грешен, ибо оно «под корень отсекает все, что есть лучшего в природе человека» (23, 230). Видя, с какой быстротой казенная церковь теряла свое влияние на народные массы, писатель пришел к выводу: «Все живое – независимо от церкви».

Исповедуя философское воззрение, как он говорил, «вынесенное из жизни», Толстой терпеть не мог пессимистов – и верующих и не верующих в загробный мир. «Мне, – признавался он, – всегда хочется сказать пессимисту: «Если мир не по тебе, не щеголай своим неудовольствием, покинь его и не мешай другим».

Ничего другого и не мог «посоветовать» пессимистам художник, стремившийся

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e захватить своих читателей чувством любви к живой жизни, радости бытия.

Из философских раздумий Толстого рождались формулы: «Жизнь есть движение» (29, 171), «Жизнь человека есть движение» (53, 66). Из их соединения возникла третья: «Все движение. Человек сам непрестанно движется, и потому все ему объясняется только движением» (53, 195).

Задача подлинного искусства, связанного с действительной жизнью, огромна и не может быть выполнена никаким другим родом человеческой деятельности. В чем же она состоит? «Есть самое важное – жизнь... – отвечает Толстой, – 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» (65, 220).

Служить этой цели, осуществлять ее может только правдивое искусство. Не терпя в художественных произведениях фальши, Толстой утверждал: «...в искусстве ложь уничтожает всю связь между явлениями, порошком все рассыпается» (62, 308).

Синонимом правдивости в искусстве для Толстого был реализм, но не приземленный, не копирующий действительность, а по его выражению, яркий реализм (62, 139). Его главным признаком он считал «одухотворяющую мысль, делающую бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца...» [196].

Высоко ценя картины своего друга, художника Н. Н. Ге, писатель восторгался их «удивительной реальностью».

Нельзя, однако, не заметить, что термин «реализм» Толстой нередко употреблял в ином, чем наше, современное, его понимании. Иногда он критиковал «теорию реализма», но при этом имел в виду теорию и практику писателей-натуралистов, именуя реализм «так называемым реализмом». В изобиловавших пространными описаниями и ненужными подробностями произведениях натуралистов Толстой видел проявление «провинциализма в искусстве», критикуя их за отсутствие мысли, идеи, цели, а главное – нравственного содержания. Ему всегда были глубоко чуждыми произведения, не выражавшие высоких идеалов, не утверждавшие гуманистических принципов.

Опираясь на творческий опыт великих писателей-реалистов, Толстой дал четкое решение вопроса о взаимосвязи содержания и формы в художественных произведениях. Требуя, чтобы форма и содержание составляли одно неразрывное целое, он, не колеблясь, отводил главенствующую роль содержанию. Однако, подчиняя форму содержанию, Толстой не только не умалял ее роль, но утверждал, что вне художественной формы не существует настоящих произведений искусства. Неустанно подчеркивая, что «художественное произведение требует строгой художественной обработки», Толстой в то же время осуждал писателей и художников, превращающих мастерство в самоцель. Подлинный художник, по убеждению Толстого, так владеет мастерством, что во время работы не думает о правилах мастерства, как не думает о правилах механики человек, когда ходит. Работая над произведением, художник должен думать о том, «чего он хочет достигнуть через свое искусство, точно так же как путешественник о том, куда он идет». При этом условии и достигается «высшая степень мастерства... при которой не видно усилия, позабывается о художнике» (30, 437, 434).

Отвергая усложненность и нарочитую утонченность формы произведений, Толстой в то же время выступал против вульгарной простоты, против примитивности и бедности художественной формы. «...Просто, – говорил Толстой, – это огромное и трудно достигаемое достоинство, если оно есть» (62, 142). Он писал в дневнике в 1896 году: «Харибда и Сцилла художников: или понятно, но мелко, вульгарно, или мнимо возвышенно, оригинально и непонятно» (53, 126). Неодобрение Толстого вызывали как те из писателей и художников, кто гнался за красотой формы ради нее самой, сочиняя произведения «смотря по требованию и моде», так и те, кто пренебрегал формой.

Важнейшим признаком настоящего искусства Толстой считал поиски нового. Исходя из мысли, что «условие искусства – новизна», он указывал, что подлинный художник всегда стремится открыть нечто новое, неизвестное людям. Для того чтобы ярче выразить это содержание, художник ищет также и новые формы.

Толстой был убежден, что «ни в чем так не вредит консерватизм, как в искусстве»,
Страница 186

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
что «в каждый данный момент оно должно быть – современное – искусство нашего времени». Но на всякое современное искусство является настоящим, подлинным. И Толстой предупреждает: «Только надо знать, где оно. (Не в декадентах музыки, поэзии, романа)» (53, 81).

Десятая глава эстетического трактата Толстого целиком посвящена критике декадентских произведений. Когда автор трактата познакомился с творчеством декадентов и символистов, он сразу же увидел его связь с теорией «чистого искусства». «Ведь это опять искусство для искусства, – писал он в Дневнике 1892 года. – Опять узкие носки и панталоны после широких, но с оттенком нового времени» (52, 76).

Упадок буржуазного искусства писатель связывал с его отчужденностью от народа, с тем, что оно полностью подчинило себя интересам господствующих классов. Отделившись от народного искусства, искусство высших классов сбилось с верной дороги и постепенно превращалось в пустую забаву праздных людей. «...И вот теперь, – писал Толстой в конце 90-х годов, – дошло до декадентства» (53, 116).

В декадентстве Толстой увидел прямой признак вырождения культуры, «последнюю степень бессмыслия», как написал он в Дневнике 20 декабря 1896 года (53, 126).

В статьях об искусстве, предшествовавших его эстетическому трактату, Толстой отверг определение искусства как «сверхполезной» деятельности человеческого духа. Видя, что на практике этот взгляд приводит к тому, что любая «материально бесполезная» деятельность признается искусством, Толстой, разумеется, не мог с ним согласиться.

В дневниковых записях и статьях об искусстве, относящихся к 80-м и последующим годам, Толстой с полной определенностью выразил свое несогласие с основными положениями философия Шопенгауэра и его эстетическими «законами», которые были унаследованы декадентами. В Дневнике писателя за 1889 год есть, например, такие записи: «...читал эстетику Шопенгауэра: что за легкомысленность и неясность... Но правду сказал мне кто-то, что царствующая эстетическая теория – его» (50, 122, 123). В дневниковой записи от 22 августа того же года Толстой подробно исследует происхождение теории «искусства для искусства» и «науки для науки». «Псевдонаука и псевдоискусство», с точки зрения Толстого, – порождение «избыточествующих классов», и для их оправдания «подстраиваются теории». И здесь же, в качестве примера, Толстой называет теории Шопенгауэра и Конта (там же, с. 125).

Не без основания Толстой видел в Шопенгауэре одного из родоначальников «господской» эстетики и духовных отцов декадентского искусства.

В 90-х годах минувшего века духовным лидером декадентов стал Фридрих Ницше с его учением о «сверхчеловеке». Всю силу и мощь своей критики Толстой направил на то, чтобы развенчать этого новоявленного «пророка», чьи антидемократические идеи полвека спустя были взяты на вооружение немецкими и другими фашистами. Относительно Ницше Толстой пронизательно заметил, что, «отрицая все высшие основы человеческой жизни и мысли, он доказывает свою сверхчеловеческую гениальность. Каково же общество, если такой сумасшедший, и злой сумасшедший, признается учителем?» (54, 77).

Критика декадентства – «этой болезни времени» – была заслугой Толстого. Одним из первых он указал на заимствование идейно-эстетических основ декадентства из арсенала ницшеанской философии.

Толстой считал, что декаданс в его крайних формах враждебен подлинному искусству. «Их поэзия, их искусство, – писал Толстой о декадентах, – нравятся только их маленькому кружку точно таких же ненормальных людей, каковы они сами. Истинное же искусство захватывает самые широкие области, захватывает сущность души человека. И таково всегда было высокое и настоящее искусство» (78, 67).

Критикуя модернистов (к числу которых он относил не только декадентов, но и все другие разновидности формалистического искусства, всех представителей «искусства для искусства»), Толстой противопоставлял им великих художников реалистического направления. «Не унывайте, – наставлял он одного из начинающих писателей в 1910 году, – и не берите в писании за образец новых, а Пушкина и Гоголя...» (81, 46).

Справедливо оценивая декадентство как «несомненный упадок цивилизации» (78, 67),

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Толстой был не прав, безоговорочно относя к декадентам едва ли не всех поэтов-символистов, близких к символизму драматургов, а также поэтов, художников и музыкантов романтиков.

И не случайно при переводе трактата «Что такое искусство?» на иностранные языки он вносил в его текст уточнения, как раз касавшиеся оценок некоторых выдающихся мастеров искусства. Вот один из примеров. Переводчик трактата на английский язык Э. Моод попросил Толстого указать, к каким операм Вагнера относится его критика. И Толстой ответил: «Операм Вагнера последнего периода» (70, 196). Э. Моод ввел это уточнение в английский текст трактата. Оно соответствует тому, что сказано о Вагнере в XIII главе трактата, где Толстой указывает, что он критикует музыку «Вагнера последнего периода».

Десятилетие спустя в беседе о Вагнере Толстой сказал: «Я его музыку недостаточно знаю» – и добавил, что, «когда Вагнер появился», он решил, что его искусство «выросло среди богатых, непонятное для масс». И сделал вывод: «Таков Вагнер. То же – декадентство. (То же самое в живописи)»[197].

Толстой сближает Вагнера с декадентами, находя, что, как и они, выдающийся композитор непонятен массам. Однако для Толстого постепенно становилось очевидным, что Вагнер искал пути к искусству будущего, хотя, с точки зрения Толстого, не нашел к нему верного пути[198].

Крупнейшими из литературно-критических работ Толстого, тесно связанных с его эстетическим трактатом, являются предисловие к сочинениям Мопассана (1894) и критический очерк «О Шекспире и о драме» (1904).

С произведениями Мопассана Толстой впервые познакомился в трудное для него время «внутренней перестройки всего... мирозерцания...». Эта перестройка привела его к новому взгляду на задачи искусства и, прежде всего, к повышенным требованиям к нравственному содержанию произведений художественного творчества.

Анализируя с этой точки зрения каждое из сочинений Мопассана, появившихся вслед за книжкой его рассказов «Заведение Телье», которую Толстому подарил Тургенев, Толстой устанавливает, в каком направлении развивалось творчество замечательного французского писателя. После этих рассказов Толстой прочел «превосходный роман» Мопассана «Жизнь», а затем его роман «Милый друг», в котором увидел также «серьезную мысль и чувство» и «серьезные запросы от жизни». Однако, став «модным автором», Мопассан, по мнению Толстого, утратил то, что сделало значительными его первые два романа: поддался теории, согласно которой художники могут «совершенно игнорировать всякие нравственные вопросы», и обратился к изображению женской красоты и физической любви. «Удовлетворяя этому-то требованию избранных умов, – с горькой иронией замечает Толстой, – и писал Мопассан свои романы, наивно воображая, что то, что считается прекрасным в его кругу, и есть то прекрасное, которому должно служить искусство». Это привело писателя и к художественным потерям: на всех произведениях, написанных вслед за «Милым другом», лежит «печать поспешности и, главное, выдуманности».

И тем не менее Толстой не относил Мопассана к авторам «чувственных романов», беззастенчиво выдающих «дурное за хорошее». «...Мопассан был талант, – говорит Толстой, – то есть видел вещи в их сущности, и потому невольно открывал истину...» И далее в статье Толстого следуют поразительные страницы о значении истинно талантливых людей в искусстве, об «удивительном свойстве всякого истинного таланта», состоящем в том, что он «учит обладателя его, ведет его вперед по пути нравственного развития, заставляет его любить то, что достойно любви, и ненавидеть то, что достойно ненависти».

Пример Мопассана показывает, что «носитель таланта – человек – может ошибаться, но талант, если только будет дан ему ход, как давал ему ход Мопассан в своих рассказах», поправит его и «он невольно сделает не то, что хочет, а то, что должно. И это случилось с Мопассаном».

В свете этой мысли Толстой анализирует и оценивает и «прелестные мелкие рассказы» Мопассана, и «лучшую книгу» его «На воде», и поздние романы.

Заключая статью, Толстой говорит о «трагизме жизни» Мопассана, порожденном его долгим пребыванием в «самой ужасной по своей уродливости и безнравственности

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
среде», из которой он пытался, но не смог вырваться.

В то же время одной из решающих причин трагической гибели Мопассана Толстой считал равнодушие писателя к религии, его безверие. Но и признав Мопассана безрелигиозным художником, Толстой не захотел и не смог его осудить: «Будем же благодарны этому сильному, правдивому человеку и за то, что он дал нам».

Статья Толстого о Мопассане была опубликована за несколько лет до появления его трактата «Что такое искусство?». Статью «О Шекспире и о драме», названную «критическим очерком», Толстой написал через пять лет после опубликования трактата об искусстве. В ней, как и в трактате, Толстой ставит и по-своему решает важнейшие эстетические вопросы: в чем сущность искусства, каковы роль и взаимосвязи содержания и формы в художественных произведениях, определяет нравственные задачи искусства. Здесь эти проблемы решаются на основе опыта мировой драматургии и, в частности, творчества Шекспира. Естественно, что в ней Толстой говорит и о специфике драматического искусства, его законах.

Свое неприятие Шекспира Толстой мотивировал тем, что английский драматург считается «великим среди высших классов нашего общества». В статье «О Шекспире и о драме» этот тезис получил дальнейшее развитие.

Читая книги таких «наибольших хвалителей» Шекспира, как Гервинус, Брандес и другие, приписавших мирозерцанию великого драматурга несвойственные ему черты, Толстой пришел к выводу, что содержание шекспировских пьес заключается главным образом в восхвалении сильных мира и презрении к толпе, к рабочему люду, в отрицании всяких не только религиозных, но и «гуманитарных стремлений, направленных к изменению существующего строя».

Отвергнув этические принципы Шекспира, Толстой попытался развенчать и его художественно-эстетический авторитет. Критикуя аллегории и пышные метафоры, гиперболы и непривычные сравнения, «ужасы и шутовство, рассуждения и эффекты» – характерные черты стиля шекспировских пьес, Толстой принял их за приметы исключительного искусства, обслуживающего запросы «высшего сословия» общества.

Поздний Толстой полагал, что драма должна «служить уяснением и утверждением в людях высшей ступени религиозного сознания» и поэтому шекспировская драматургия и все пьесы, созданные под влиянием Шекспира, должны быть отвергнуты.

Нет сомнений, что Толстой не смог должным образом оценить значение шекспировской драматургии. Однако еще Бернард Шоу, назвавший статью «О Шекспире и о драме» «великой толстовской ересью»[199], сумел обнаружить в ней не только заблуждения писателя, но и его совершенно справедливые требования, обращенные к современному искусству.

Критикуя в своей статье Шекспира, Толстой в то же время указывает и на многие достоинства пьес великого драматурга: его замечательное «умение вести сцены, в которых выражается движение чувств», необыкновенную сценичность его пьес, их подлинную театральность. В статье о Шекспире содержатся глубокие суждения Толстого о драматическом конфликте, характерах, развитии действия, о языке персонажей, о технике построения драмы и т. д.

Современники писателя свидетельствуют, что он противопоставлял шекспировские драмы декадентско-символистским пьесам. Он говорил: «Вот я себе позволял порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует; и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью: лунный свет, дом. И слава богу, потому что все внимание сосредоточивалось на существе драмы, а теперь совершенно наоборот». Толстой, «отрицавший» Шекспира, ставил его выше драматургов – своих современников, создававших бездейственные пьесы «настроений», «загадок», «символов». Критикуя их, Толстой замечал: «Вообще у современных писателей утрачено представление о том, что такое драма»[200].

Признав, что под влиянием Шекспира развивалась вся мировая драматургия, не имеющая «религиозного основания», Толстой отнес к ней и свои «театральные пьесы», заметив при этом, что они были написаны «случайно» (35, 270). Так, критик В. В. Стасов, восторженно встретивший появление его народной драмы «Власть тьмы», находил, что она написана с шекспировской мощью[201].

Все то, что сказал Толстой «в пользу» Шекспира в своем «критическом очерке»,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e свидетельствует, что он не был тем безоглядным ниспровергателем классического наследия, каким его до сих пор изображают иные зарубежные критики.

В очерке о Шекспире поставлен вопрос об авторитетах в искусстве. Слепая вера в них и в особенности их канонизация приводят, по мысли Толстого, к тому, что даже «ошибки авторитетов берутся за образцы» (53, 125).

Наряду с Шекспиром под огонь толстовской критики попали Данте, Рафаэль, Бетховен, Гёте, Пушкин. Однако же трехвековой шекспировский культ побудил Толстого избрать именно английского драматурга главной мишенью своей критической атаки.

Отрицание Толстым Шекспира, как и некоторых других классиков мирового искусства, не было постоянным и тем более абсолютным.

Беседуя в 1898 году с деятелями народного театра, Толстой говорил: «Почему вы не ставите для народа Шекспира? Может быть, вы думаете, что народ Шекспира не поймет? Не бойтесь, он не поймет скорее современной пьесы из чуждого ему быта, а Шекспира народ поймет. Все истинно великое народ поймет» [202].

Свои противоречивые оценки пушкинского творчества (критические нападки на него в педагогических статьях 60-х годов и в трактате об искусстве) Толстой опроверг признанием, сделанным в 1908 году: «...я... высоко ценил (и ценю) гений Пушкина...» (78, 105). И, в конце концов, то же самое он мог сказать о каждом из великих писателей и художников, иронически оценивая свое «отрицание» искусства (действовал по пословице: «осердясь на блох, и шубу в печь») (30, 211).

Проблема отношения к классическому наследию выдвигалась Толстым как социальная проблема. Когда «наука и искусство служат только небольшой кучке счастливых», – говорил писатель, – тогда произведения классиков являются «кондитерским пирожным среди голодающих». Но в том случае, «когда общественная жизнь построена на любовных, братских началах и наука и искусство служат всем людям одинаково, тогда имеют полное право на существование и картины Репина, и философский журнал Грота, и романы Толстого» [203].

Толстой видел, что в классовом обществе рост культуры и цивилизации неизбежно сопровождается ростом страданий народных масс. «Надо, – писал он, – отказаться от роскоши и цивилизации, будучи готовым устроить ее завтра же, только общую и равную» (50, 102).

Эти слова писателя не оставляют сомнений в том, что вопрос о судьбах классического наследия он решал, исходя из своего представления о справедливой общей жизни, из интересов трудового народа, как он их понимал.

Статьями о Мопассане и Шекспире, предисловием к роману Поленца «Крестьянин» не исчерпывается то, что написал и сказал Толстой о западноевропейской литературе, а статьей о Гоголе, предисловием к роману Эртеля «Гарденины» и послесловием к рассказу Чехова «Душечка» далеко не исчерпывается то, что он написал и сказал о русских писателях. Однако в названных работах, пожалуй, наиболее полно обнаружилось те принципы, которым следовал Толстой, выступая в роли литературного критика. В них и в небольших по объему статьях Толстого о творчестве крестьянских писателей С. Т. Семенова и В. С. Морозова мы видим ясное стремление связать оценку того или иного произведения или писателя с вопросами о назначении искусства, о его роли в жизни людей, о нравственном содержании художественных произведений, их доступности для народных масс.

В критических работах Толстого содержатся также интересные суждения о языке литературы. Их главный пафос направлен на борьбу за реализм, красоту и правду художественного слова, за искоренение фальши, штампов, искусственности в языке литературных произведений, за сближение его с живой, развивающейся народной речью.

Превыше всего ценя «тот настоящий, сильный, где нужно – нежный, трогательный, где нужно – строгий, серьезный, где нужно – страстный, где нужно – бойкий и живой язык народа», Толстой терпеть не мог нарочитого простонародничания в языке художественных произведений. В статье «О языке народных книжек», говоря о книгах, предназначенных для детей и читателей из народа, писатель заметил: «Язык должен быть не только понятный или простонародный, но язык должен быть хороший».

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
У самого Толстого были основания, сказать о себе: «Я старался коренной русский язык употреблять»[204].

В трактате «Что такое искусство?», работа над которым, по признанию автора, продолжалась 15 лет, Толстой стремился привести в систему свои многочисленные, часто противоречивые суждения по вопросам эстетики, но ему не удалось этого добиться.

Противоречивость многих суждений Толстого об искусстве возникла как результат его непрестанных исканий, его стремления во всем, в том числе и в эстетике, «дойти до корня», не останавливаясь перед крайними выводами.

Определяя цели, которые он ставил перед собой во время многолетней работы над трактатом, Толстой говорит: «Все, что я писал, я писал только для того, чтобы найти ясный, разумный критерий, по которому можно бы было судить о достоинствах произведений искусства». И писатель тут же добавляет, что критерий этот «совпадает с простым и здравым смыслом». А владеют им те, кто принадлежит и «большому свету», «большому большинству» человечества – к трудовому народу.

Толстой не замечал, что критерий «простого здравого смысла» вступает в непримиримое противоречие с предложенными им рецептами спасения искусства при помощи обновленной религии. И писатель не мог предвидеть, что высший судья искусства, каким он справедливо считал народ, руководствуясь «указаниями разума и здравым смыслом», отвергнет эти его рецепты.

Значение эстетики Толстого – в страстной защите верного действительности реалистического искусства, в бескомпромиссной критике декадентства и его разновидностей, в борьбе за искусство, как серьезное дело жизни, в утверждении принципов гуманизма и народности, высокой идейности и правдивости.

Не сомневаясь в том, что сила эстетического и нравственного воздействия произведений искусства решающим образом зависит от морального облика их творцов, Толстой разработал этический кодекс художника, в основных своих чертах и поныне сохраняющий свое значение. Главный принцип этого кодекса – «эстетика есть выражение этики» – исключительно важен в наше время, когда воинствующий аморализм буржуазной эстетики служит оправданием самых разрушительных тенденций модернистского искусства.

Эстетика Толстого сохраняет и сегодня свой наступательный, воинствующий характер. По меткому слову Романа Роллана, великий писатель создавал ее, «неустанно участвуя в социальных битвах»[205].

Толстым создано эстетическое учение, в котором коренные вопросы искусства и литературы ставятся в свете бурных событий «конца века», знаменовавших приближение первой народной революции в России. В романе «Воскресение», увидевшем свет одновременно с трактатом «Что такое искусство?», Толстой с огромной художественной мощью пишет о возрождении измученных царским деспотизмом и буржуазно-дворянским гнетом страны и народа. В эстетическом трактате он выдвинул проблему возрождения искусства и выразил уверенность в том, что произойдет оно в обществе будущего, когда сам народ будет решать свою судьбу.

Уверенно говоря о контактных линиях, связывающих эстетику Толстого с нашей эпохой, мы помним о том, что ее творцом был мыслитель и художник, о котором Горький сказал: «В конце, он все-таки – целый оркестр, но в нем не все трубы играют согласно»[206].

Не умалчивая о «диссонансах», нередко звучащих в суждениях Толстого об искусстве и литературе, мы стремимся привлечь внимание читателя прежде всего к тому, что составляет «душу живу» в эстетике писателя.

«Исторические заслуги, – учит нас Ленин, – судятся не по тому, чего не дали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового сравнительно со своими предшественниками»[207].

Историками европейской и американской эстетической мысли было отмечено ее измелчание во второй половине XIX века, углубившееся в XX веке. Одни из эстетиков стремились освободить науку о прекрасном от вопросов, возникающих при изучении связей искусства с действительностью. Другие пытались «освободить»

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой [tolstoy1](#)
искусство от идеологии, развивая мысль о его «абсолютной самоценности». Третьи
провозглашали освобождение искусства от познавательной и эстетической функций.

В противовес всем подобным теориям Толстой в трактате «Что такое искусство?» и других работах об искусстве и литературе выдвинул на первый план наиболее универсальные, коренные проблемы эстетики: что делает искусство общезначимым и общедоступным, действительно всенародным, в чем состоит его общечеловеческое значение, какое искусство воспитывает и учит людей, приносит им ни с чем не сравнимую радость. В решении этих вопросов участвовала не только эстетика великого писателя, но и его бессмертное художественное творчество.

Комментарии к произведениям

Речь в Обществе любителей российской словесности. – Впервые – в кн.: Лев Толстой. Незданные художественные произведения. М., изд-во «Федерация», 1928, с. 247–250.

В начале 1859 г. молодой Толстой был избран вместе с И. С. Тургеневым в члены Общества любителей российской словесности, после значительного перерыва возобновившего свою деятельность. По обычаю Общества, каждый вновь избранный в его члены выступал с речью на литературную тему. 4 февраля 1859 г. Толстой произнес в заседании Общества речь. Это было первое публичное выступление писателя. Избрание Толстого состоялось по предложению К. С. Аксакова, который в ту пору вместе с А. С. Хомяковым и М. Н. Лонгиновым руководил Обществом. Публичные речи вновь избранных членов Общества не были напечатаны из-за вмешательства цензуры.

Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят? – Впервые – в сентябрьской книжке педагогического журнала Толстого «Ясная Поляна» за 1862 год. Рассказ «Ложкой кормит, стеблем глаз колет» был напечатан в апрельской «Книжке Ясной Поляны» (приложение к журналу), без указания имени его авторов. В сентябрьской «Книжке Ясной Поляны» появился другой рассказ – «Солдаткино житье»; под ним стоит подпись: Василий Морозов («Федька»).

В конце 50-х годов Толстой основал в Ясной Поляне школу для крестьянских детей. Он сам давал в ней уроки по математике, истории и другим предметам. Большое внимание писатель уделял детским сочинениям на пословицы и на темы, выбранные учениками. В статье подробно описан «процесс сочинительства» школьниками рассказа на пословицу «Ложкой кормит, а стеблем глаз колет». Объяснив ученикам смысл пословицы, Толстой набросал первую страницу рассказа и вместе с ними обсудил план его продолжения. Почти все ученики приняли участие в сочинении рассказа, но вскоре среди них выделились двое – Сёмка, отличавшийся «резкой художественностью описания», и Федька, которому были свойственны верность поэтических представлений, пылкость и быстрота воображения. Прообразом Федьки был один из любимых учеников Толстого Василий Морозов. Под именем Сёмки описан ученик Игнат Макаров.

Предисловие к сборнику «Цветник». – Впервые – «Цветник» с предисловием Толстого («Прочти прежде, чем книгу») был издан в Киеве в 1886 г. Во всех последующих изданиях «Цветника» предисловие было изъято цензурой. В корректуре предисловие было озаглавлено Толстым так: «О том, что правда в искусстве». В нем, как говорит его автор, он «старался выразить, в чем состоит дело поэтического писания» (64, 40).

Сборник был составлен из рассказов, описывающих действительные происшествия, а также разных историй, преданий, сказаний, легенд, басен и сказок. Инициатором его издания явилась известная деятельница народного образования А. М. Калмыкова. Однако предложенный ею состав сборника не был одобрен Толстым. По его указаниям сборник заново составили сотрудники издательства «Посредник». Как указывает Толстой в предисловии, в него были включены только такие произведения, которые составители сборника признали «согласными с учением Христа».

Об искусстве. – Впервые статья (с подзаголовком «Письмо к В. А. Гольцеву») – в сборнике «Толстой и о Толстом», № 3. М., 1927, с. 24–34.

Весной 1889 года редактор журнала «Русская мысль» В. А. Гольцев решил прочитать публичную лекцию «О прекрасном в искусстве». Для лекции он попросил Толстого дать свое определение искусства, в частности, осветить вопрос о «сознательных элементах в художественном творчестве». 1 марта 1889 г. в Дневнике Толстого

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
появилась запись: «Был Гольцев. Я ему продиктовал теорию искусства» (50, 43–44).

Текст этот, записанный Гольцевым под диктовку Толстого, не сохранился. Должно быть, записанное не понравилось Толстому, и он на другой день набросал тезисы об искусстве и сам отнес их Гольцеву. Последний не только огласил их в лекции, прочитанной 3 марта 1889 года, но и включил в свою статью «О прекрасном в искусстве», напечатанную в «Русской мысли» (1889, № 9, с. 68–69).

Через неделю после того, как Гольцев прочитал лекцию, Толстой вернулся к своим «тезисам об искусстве» и работал над ними до 22 марта, поправляя и расширяя их. В тот же день он отправил исправленный текст редактору-издателю журнала «Русское богатство» Л. Е. Оболенскому со следующим письмом: «Посылаю вам, дорогой Леонид Егорович, несколько слов об искусстве. Я написал для Гольцева, потом поправил, дополнил, потом уже слышу, хотят 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» (64, 238).

Через два дня Толстой получил от Оболенского корректуру своей «статейки» об искусстве (50, 60) и с большим увлечением стал ее исправлять и дополнять. После нескольких дней работы над ней Толстой пришел к выводу, что статью ему не скоро удастся закончить и отдать в печать. В середине мая 1889 года он сообщил П. И. Бирюкову: «Я все писал об искусстве. Все 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». Это пошло легко» (64, 256).

Здесь Толстой ясно указал на причины, по которым его работа над статьей «Об искусстве» не была завершена и в каком направлении пошли его дальнейшие размышления над вопросами эстетики.

Что такое искусство? – Впервые – в журнале «Вопросы философии и психологии», выходившем под редакцией философа Н. Я. Грота (главы I–V в ноябре – декабре 1897 г., главы VI–XX в январе – феврале 1898 г.). Первое издание трактата (Л. Н. Толстой. Соч., ч. XV. М., 1898), как и его журнальный текст, были напечатаны с большими цензурными изъятиями. Тогда же «Что такое искусство?» было выпущено «Посредником» и другими издательствами, также с цензурными купюрами.

Первое бесцензурное издание трактата вышло в 1898 г. в Лондоне на английском языке, в переводе Э. Моода, с предисловием Толстого.

В 80-е и 90-е годы Толстой усиленно работает над циклом статей по вопросам эстетики, большая часть которых не была закончена и при жизни писателя не публиковалась. Этот цикл открывается статьей, которую Толстой писал в 1882 г. по совету известного художника-передвижника В. Г. Перова. Она создавалась в форме письма к издателю и редактору «Художественного журнала» Н. А. Александрову и осталась незавершенной. В 1889 г. Толстой пишет статью «Об искусстве», предназначая ее для журнала «Русское богатство» (см. выше статью «Об искусстве» и коммент. к ней). Недовольный ее содержанием писатель вскоре начал новую статью – «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). Придя к мысли о невозможности рассмотрения вопросов искусства вне связи с наукой, он пишет статьи «Наука и искусство» (1890–1891), «О науке и искусстве» (1891). Затем, после пятилетнего перерыва, во время которого он изучил множество теоретических работ по вопросам эстетики и обдумывал пути развития современного искусства, Толстой пишет статью «О том, что называют искусством» (1896).

Ни одна из перечисленных выше статей не удовлетворила Толстого, и, оставив их не доведенными до конца, он приступает к работе над эстетическим трактатом «Что такое искусство?». Все предшествующие статьи об искусстве явились своего рода предварительным этапом к этому большому исследованию, посвященному вопросам эстетики.

Трактат «Что такое искусство?» (сам Толстой называл его статьей), по признанию автора, стоил ему пятнадцати лет напряженного труда.

О начале своей работы над трактатом Толстой сообщил и письме П. И. Бирюкову от

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
11 января 1897 г.: «Много читал по искусству и начал писать сначала и в этой
работе много вижу нового и хорошего» (70, 15).

Через полтора месяца после начала работы была закончена первая редакция трактата, о чем свидетельствует дневниковая запись Толстого от 22 февраля 1897 г.: «Перечел первую редакцию об искусстве – не дурно» (53, 139). Интересно отметить, что уже в первоначальном автографе первой редакции появилось заглавие «Что такое искусство?», хотя в ряде последующих рукописей Толстой еще возвращался к заглавию «Об искусстве», но затем от него окончательно отказался.

Судя по рукописи первой редакции, Толстой намеревался разделить трактат на сорок с лишним глав и лишь на последнем этапе работы разделил его на двадцать глав (считая и заключение).

Вслед за первой редакцией трактата Толстой создает вторую, в то же время продолжая усиленное изучение литературы по вопросам искусства. В этот период работа над трактатом выдвинулась у Толстого на первый план и, по его выражению, загрозила ему все другие работы.

В середине марта 1897 г. Толстой вновь полагал, что он близок к окончанию труда. «Вижу конец в статье об искусстве», – отметил писатель в Дневнике 15 марта (53, 143), а через неделю поставил свою подпись под черновым окончанием трактата. Но до конца работы было еще далеко. «...Я даже подписал ее (статью), – сообщил Толстой В. Г. Черткову 30 марта, – но со вчерашнего дня опять сомнения и переработка сначала некоторых частей» (88, 21). Рукописи показывают, что не только отдельные главы, а и весь текст был подвергнут Толстым коренной переработке. 3 мая 1897 г. он так охарактеризовал в Дневнике ее результаты: «Работал довольно пристально над статьей об искусстве. Она теперь в таком положении, что можно понять, что и хотел сказать, но сказано все еще дурно и много *l'acine* (пробелов) и неточностей» (53, 145).

В письме к В. Г. Черткову, посланном в те дни, Толстой так оценил свою работу об искусстве: «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» (88, 24).

К этому времени в статье «Что такое искусство?» уже явственно обозначились два тематических «узла»: 1) главы, в которых критически оценивались различные эстетические теории, 2) главы, в которых писатель пытался по-своему определить сущность и назначение искусства и изложить свою эстетическую программу.

В июне 1897 г. Толстой снова пытался «подвести черту» в работе над эстетическим трактатом и вновь подписал его текст. В рукописи – вслед за подписью автора – стоит дата: 17 июня 1897 года. Но и на этот раз до конца было еще далеко. Пересматривая написанное, Толстой подверг его переработке и, отдавая исчерканные главы в переписку, вновь и вновь покрывал пометами исправленные листы, переписанные «набело».

«Работаю очень радостно, – писал он В. Г. Черткову менее чем через неделю. – Вот-вот кончаю. Но все сомневаюсь и хочется поскорее освободиться» (88, 37). Через неделю – 8 июля – Толстой снова подписал текст трактата и вновь продолжал над ним работать.

С. А. Толстая, принимавшая деятельное участие в переписывании трактата об искусстве, отметила в Дневнике 15 июля: «Сейчас 2 часа ночи, я все переписывала. Ужасно скучная и тяжелая работа, потому что, наверное, то, что написано мною сегодня, – завтра все перечеркнется и будет переписано Львом Николаевичем вновь. Какое у него терпение и трудолюбие – это поразительно!» (см.: С. А. Толстая. Дневники в 2-х томах, т. 1. М., 1978, с. 265).

Лишь к августу после напряженной каждодневной работы Толстому удалось привести трактат об искусстве в такой вид, который был уже близок к его окончательному тексту. Это была третья полная редакция трактата.

6 августа Толстой прочитал три главы из трактата об искусстве своим гостям, среди которых были художник Н. А. Касаткин, скульптор И. Я. Гинцбург, музыкант А. Б. Гольденвейзер и другие. «...При чтении, – писал Толстой, – вижу, что, несмотря на все ее (статьи) недостатки, она имеет значение... Меня сильно занимают

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e и нравятся мне мысли, которые я в ней выражаю» (88, 45).

13 августа Толстой сообщил П. И. Бирюкову: «Статью об искусстве кончил» (70, 115). Однако он проработал над нею еще полгода, прежде чем отдал в печать. Особенно большой дополнительной работы потребовала от автора десятая глава, в которой он подверг критике декадентское искусство. Очень много работал Толстой и над «Заключением». 10 октября 1897 г. С. А. Толстая отметила в Дневнике, что она «переписала все «Заключение» (С. А. Толстая. Дневники в 2-х томах, т. 1, с. 306). Работа над трактатом подошла к концу.

Предисловие к английскому изданию «Что такое искусство?». – Впервые – в сборнике «Свободное слово», № 1, 1898, издававшемся В. Г. Чертковым в Англии. Толстой написал это предисловие для того, чтобы рассказать о расправе цензуры с русским его изданием.

Предисловие к роману В. Поленца «Крестьянин». – Роман немецкого писателя Вильгельма фон Поленца «Крестьянин» в переводе В. Величкиной и с предисловием Толстого был издан «Посредником» в начале 1902 г.

Познакомившись с романом по журналу «Вестник Европы», Толстой писал о нем В. Г. Черткову: «Превосходное произведение» (88, 198).

Написанный в 1895 г. роман Поленца рисовал немецкую деревню, вековые устои которой рушились под ударами капитализма. Все симпатии писателя-демократа – на стороне крестьян, испытывавших тяжкие страдания от новых буржуазных порядков.

Толстой гордился тем, что он «открыл» Поленца не только русским, но и немецким читателям. Поленц был весьма обрадован высокой оценкой, которую Толстой дал его роману, и прислал в Ясную Поляну романы «Землевладелец», «Деревенский священник» и другие свои произведения.

Предисловие к «Крестьянским рассказам» С. Т. Семенова. – Впервые – в составе книги «Крестьянские рассказы» в 1894 г. Оно было написано Толстым в марте того же года. В 1904 г. «Посредник» повторно выпустил книгу. А через несколько лет «Крестьянские рассказы» Семенова с предисловием Толстого были изданы «Посредником» в шести томах. В 1912 г. Академия наук отметила это издание премией.

В конце 1886 г. к Толстому пришел восемнадцатилетний крестьянин Сергей Терентьевич Семенов, работавший чернорабочим на окраинной московской фабрике, и оставил на отзыв рукопись своего первого рассказа «Два брата». С этой первой встречи и до конца дней Толстого продолжалось их близкое знакомство. Толстой угадал в молодом крестьянском писателе несомненный талант и принял горячее участие в его судьбе. По совету Толстого молодой Семенов уехал из города и поселился в своей деревне Андреевское, Волоколамского уезда, Московской губернии, где и провел свою жизнь. В 1922 г. писатель-общественник Семенов был зверски убит кулацкой бандой.

Высоко ценя правдивые рассказы и повести С. Т. Семенова из крестьянской жизни, Толстой не раз обращался к издателям и редакторам с просьбами помочь опубликовать произведения писателя.

Ярким проявлением этой заботы Толстого явилось его предисловие к книге С. Т. Семенова «Крестьянские рассказы».

Предисловие к роману В. Поленца «Крестьянин». – Роман немецкого писателя Вильгельма фон Поленца «Крестьянин» в переводе В. Величкиной и с предисловием Толстого был издан «Посредником» в начале 1902 г.

Познакомившись с романом по журналу «Вестник Европы», Толстой писал о нем В. Г. Черткову: «Превосходное произведение» (88, 198).

Написанный в 1895 г. роман Поленца рисовал немецкую деревню, вековые устои которой рушились под ударами капитализма. Все симпатии писателя-демократа – на стороне крестьян, испытывавших тяжкие страдания от новых буржуазных порядков.

Толстой гордился тем, что он «открыл» Поленца не только русским, но и немецким читателям. Поленц был весьма обрадован высокой оценкой, которую Толстой дал его

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e роману, и прислал в Ясную Поляну романы «Землевладелец», «Деревенский священник» и другие свои произведения.

О Шекспире и о драме. – Впервые – в газете «Русское слово» (ноябрь 1906 г.). В 1907 г. статья вышла отдельным изданием на русском языке (изд. т-ва И. Д. Сытина) и тогда же – на английском (вместе со статьей Э. Кросби «Шекспир и рабочий класс») в лондонском издательстве «Свободное слово».

Начало работы Толстого над статьей весьма точно датируется его дневниковой записью от 22 сентября 1903 г.: «Пишу несколько дней (больше недели) предисловие о Шекспире» (54, 192). Толстой сначала предполагал изложить свою оценку драматургии Шекспира в виде краткого предисловия к статье американского литератора и общественного деятеля Эрнеста Кросби «Шекспир и рабочий класс». Однако он скоро увлекся этой темой и увидел, что работа над ней приобретает самостоятельное значение. Толстой охарактеризовал ее в письме к В. Г. Черткову от 6 октября 1903 г.: «Это начатое мною предисловие к статье Crosby (Кросби) об отношении Шекспира к рабочему народу, которое переросло статью Crosby и стоило мне большого труда» (88, 309).

Перевод статьи Э. Кросби так и не был издан, хотя он осуществлялся под наблюдением Толстого, высоко ее оценившего. Статья «О Шекспире и о драме» была закончена автором в январе 1904 г. По причине резко полемического характера статьи Толстой не намеревался печатать ее при жизни. Но под влиянием друзей и единомышленников он отказался от этого намерения и в ноябре 1906 г. опубликовал ее. В русском издании в заглавии указано, что статья Толстого о Шекспире представляет собой «критический очерк».

В «критическом очерке» Толстого подвергнуты критике труды ряда зарубежных шекспироведов – англичан Самуэля Джонсона, Вильяма Газлита и Генри Галлама, немца Георга Гервинуса, датчанина Георга Брандеса и других, по выражению Толстого, «хвалителей» Шекспира.

Полемическая работа Толстого «О Шекспире и о драме» вызвала огромную критическую литературу, которая непрерывно пополняется, так как и в наше время нередко возникают дискуссии в связи с толстовской оценкой творчества Шекспира.

Послесловие к рассказу Чехова «Душечка». – Впервые – в книге: «Круг чтения», т. 1. М., 1906, с. 434–438.

В январе 1899 г. Толстой познакомился с только что опубликованным в журнале «Семья» рассказом А. П. Чехова «Душечка». «Это просто перл, – говорил он об этом рассказе. – Как тонко схвачена и выведена вся природа женской любви! И какой язык! Никто из нас: ни Достоевский, ни Тургенев, ни Гончаров, ни я не могли бы так написать» (П. А. Сергеевко. Как живет и работает Л. Н. Толстой. М., 1908, с. 55).

Старшая дочь Толстого, Татьяна Львовна, писала Чехову в марте 1899 г.: «Ваша «Душечка» – прелесть! Отец ее читал четыре вечера подряд вслух и говорит, что поумнел от этой вещи» (А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. Соч., т. 10. М., «Наука», 1977, с. 411).

Чеховский рассказ Толстой не только включил в составленный им «Круг чтения» (в раздел «Недельные чтения»), но и написал к нему послесловие. В феврале 1905 г. он вновь прочел «Душечку» вслух и познакомил гостей со своим послесловием к ней (А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 158–159).

Предисловие к рассказу В. С. Морозова «За одно слово». – Рассказ «За одно слово» с предисловием Толстого появился в «Вестнике Европы» в 1908 г. (№ 9, с. 64–71).

Автор рассказа Василий Степанович Морозов – яснополянский крестьянин, учившийся в конце 50-х – начале 60-х годов в школе, открытой Толстым в Ясной Поляне для крестьянских детей. Толстой описал его под именем «Федьки» в статье «Кому у кого учиться писать...».

В рассказе «За одно слово» Морозов изобразил старика крестьянина, которого обвинили в том, что он подговаривал мужиков поджечь хутор помещика, и выслали из Курской губернии по губернаторскому приказу. Внеся стилистические поправки в рассказ своего бывшего ученика, Толстой написал к нему краткое предисловие.

Предисловие к роману А. И. Эртеля «Гарденины». – Предисловие к роману «Гарденины», написанное Толстым в начале декабря 1908 г., впервые – в пятом томе «Собрания сочинений» А. И. Эртеля, вышедшем в 1909 г.

Роман писателя-демократа Александра Ивановича Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги», появившийся в 1889 г., рисует картины русской жизни 70-х – середины 80-х годов прошлого века. Главное внимание романиста сосредоточено на том, как в пореформенных условиях складываются отношения помещичьей усадьбы и деревни.

После кончины Эртеля в 1908 г. его вдова обратилась к Толстому с просьбой написать предисловие к новому изданию собрания сочинений ее мужа. Толстой ответил согласием и, перечитывая произведения Эртеля, остановился на его романе о Гардениных, восхитившись «как верностью психологии, так и схваченной в нем силой и образностью народного языка» (см.: Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1973, с. 212).

Предисловие к альбому: «Русские мужики» Н. Орлова. – Альбом художника Н. В. Орлова «Русские мужики» с предисловием Толстого был издан в декабре 1909 г.

В Третьяковской галерее Толстой увидел одну из картин Николая Васильевича Орлова из народной жизни, и она произвела на него сильное впечатление. Вскоре между Толстым и художником завязалась переписка. Орлов посылал в Ясную Поляну фотографии своих картин. Семь репродукций с картин Орлова писатель повесил у себя в кабинете. Летом 1908 г. художник побывал в Ясной Поляне.

К лучшим работам Орлова писатель относил картины из народной жизни – «Умирающая», «Переселенцы», «Со службы», «Недоимка», «Освящение монополии». На последней из них изображено освящение казенной винной лавки священником. Разглядывая снимок с этой картины, Толстой сказал об Орлове: «Даровитый, даровитый человек. И человек, который думает сердцем. Он знает народ и любит его...» (см.: Н. Н. Гусев, Два года с Л. Н. Толстым, с. 127–128).

Об Н. В. Орлове (не называя его по имени) Толстой говорит также в пятой главе своей статьи «Не могу молчать» (37, 93).

О Гоголе. – Впервые – 24 марта 1909 г. в газете «Русское слово».

В октябре 1887 г. Толстой писал В. Г. Черткову о том, что он в третий раз в жизни перечитал книгу Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» и что она всякий раз производила на него «сильное впечатление», а «теперь сильнее всех» (86, 89). Тогда же Толстой предложил издать избранные письма Гоголя и его краткую биографию в «Посреднике». Она, по мысли Толстого, должна была представлять собой «чудесное житие для народа». На письма Гоголя Толстой смотрел тогда как на «поученья подвижника» писательского «цеха», ставя его по значению рядом с французским мыслителем XVII века Паскалем (64, 107).

В январе 1888 г. Толстой попытался написать предисловие к брошюре А. И. Орлова «Н. В. Гоголь, как учитель жизни», в том же году выпущенной издательством «Посредник». Однако работу над предисловием писатель не закончил.

Первая его статья о Гоголе осталась незавершенной, потому что «Льву Николаевичу, по его собственным словам, не хотелось вступать в полемику с Белинским» (см.: Н. Тимковский. Душа Л. Н. Толстого. М., 1913, с. 154). Речь идет о знаменитом «Письме к Гоголю», явившемся ответом В. Г. Белинского на книгу «Выбранные места из переписки с друзьями».

Вторая статья Толстого о Гоголе была написана в связи со столетием со дня рождения автора «Мертвых душ», отмечавшимся в 1909 г. Редактор «Журнала для всех» В. А. Поссе обратился к Толстому с просьбой дать в журнал статью о Гоголе. Толстой согласился и стал перечитывать гоголевские произведения, делая многочисленные пометы на полях «Выбранных мест из переписки с друзьями» и оценивая отдельные мысли Гоголя по пятибалльной системе (38, 52–53).

В марте 1909 г. Толстой написал обещанную статью о Гоголе, с которой познакомил корреспондента «Русского слова» С. П. Спиро, приехавшего в Ясную Поляну. Статья «Толстой о Гоголе» сопровождалась вводной заметкой Спиро, в которой он

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
рассказывал о встрече с Толстым в «гоголевские дни» и о том, как писатель вручил
ему текст своей статьи.

О языке народных книжек. – Написанная весной 1862 г. статья впервые была
напечатана лишь в 1936 г. (8, 427–431).

Увлекаясь педагогической деятельностью, Толстой много внимания уделял вопросу о
детском и народном чтении. В педагогических статьях 60-х годов («Яснополянская
школа за ноябрь и декабрь месяцы»), в предисловии к рассказу «Матвей» (который
сильно заинтересовал учеников Яснополянской школы и был опубликован в первой
«Книжке Ясной Поляны») и других работах Толстой высказал свои взгляды
относительно содержания и языка книг, предназначенных для школьников и людей
из народа. Эти взгляды он развил в статье «О языке народных книжек», где дал ряд
советов, основанных на практическом опыте, писателям, занимавшимся «народной
литературой» (8, 427).

Речь о народных изданиях. – Впервые – в книге: Лев Толстой. Неизданные тексты.
М., 1933, с. 325–332.

К декабрю 1883 г. относится попытка Толстого образовать Общество по изданию книг
для народного чтения. В ту пору он разработал план выпуска книг «для образования
русских людей» (85, 27). Писатель пригласил к себе сведущих людей для обсуждения
этого плана. В доме Толстого в Хамовниках состоялось тогда несколько совещаний,
в которых принимали участия издатели, писатели, художники, профессора
Московского университета и другие лица.

На одном из таких совещаний, происходивших в феврале 1884 г., Толстой произнес
«Речь о народных изданиях». Прямым ее результатом явилось создание в конце 1884
г. издательства «Посредник», в деятельности которого Толстой принял самое
близкое участие.

В своей «Речи...» Толстой критикует церковно-монастырские и сектантские издания,
настойчиво распространявшиеся тогда в народе. В частности, он осудил пашковские
брошюры, которые в большом количестве выпускались религиозной сектой пашковцев,
во главе с полковником В. А. Пашковым.

Осудил Толстой и ремесленнические изделия так называемой «лубочной» литературы,
особенно широко распространявшейся в те годы издательством Преснова.

О том, что называют искусством. – Впервые – в «Литературном наследстве», №
37–38. М., 1939, с. 60–80 (под заглавием «О том, что называется искусством»).

Летом 1894 г. преподаватель литературы В. Ф. Лазурский встретился с Толстым и
вел с ним беседу о поэтах-декадентах. «Лев Николаевич знаком с ними, – записал в
дневнике Лазурский, – читал Бодлера, Метерлинка; говорит, что некоторые вещи у
них не лишены интереса и своеобразной красоты; но вообще называет это движение
болезненным и радуется, что оно у нас не прививается. «Ведь почти произведение
в таком роде нашему мужику и скажи ему, что это написано серьезным и умным
человеком, он расхохочется: разве может умный человек заниматься такими вещами?
А ведь вот занимаются же» («Литературное наследство», № 37–38. М., 1939, с.
451).

Проникновение декадентского искусства в Россию встревожило и подтолкнуло
Толстого к продолжению теоретической разработки вопросов искусства. 2 ноября
1896 г. Толстой записал в дневнике: «Думал нынче об искусстве. Это игра. И когда
игра трудящихся, нормальных людей – она хороша; но когда это игра развращенных
паразитов, тогда она – дурна...» (53, 116). Через три дня в Дневнике писатель
отметил: «Вчера написал 18 страниц вступления об искусстве» (53, 117). А 22
ноября того же года Толстой делает запись, свидетельствующую, что и на этот раз
ему не удалось преодолеть трудности в определении сущности и задач искусства:
«Запутался в статье об искусстве и не подвинулся вперед» (53, 120).

Статья «О том, что называют искусством» осталась незаконченной, но работа над
ней вплотную подвела Толстого к созданию его эстетического трактата.

Алфавитный указатель имен и названий [208]

Августин Блаженный Аврелий (354–430), христианский богослов, автор трактата по
эстетике «О прекрасном и пригодном» – 90.

Адан Поль (Paul Adam; 1862–1920), французский писатель – 107, 406.

Александр Македонский (356–323 до н. э.), царь Македонии с 336 г. до н. э., полководец и государственный деятель – 187, 296.

Алексей Михайлович (1629–1676), русский царь с 1645 г. – 332.

Алиссон Арчибальд (1757–1839), английский проповедник, автор философского трактата «О природе и принципах вкуса» (1790) – 68.

Аллен Грант (1848–1899), англо-канадский писатель, автор трактатов по эстетике, сторонник дарвинизма – 68, 69, 76.

– "Physiological Aesthetics" – 69.

Анджелико Фра Джованни да Фьезоле (ок. 1400–1455), итальянский художник, представитель Раннего Возрождения – 360.

Аннунцио Г., см. Д' Аннунцио Г.

Апухтин Алексей Николаевич (1840–1893), поэт – 225.

Аристотель (384–322 до н. э.), древнегреческий философ – 55, 81, 88–91, 297, 339.

Аристофан (ок. 445 – ок. 385 до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф – 141.

Арнольд Мэтью (1822–1888), английский поэт и критик 253, 257, 411.

– «Задачи современной критики» – 253, 411.

Ат, см. Петерсон В. К.

Ауэрбах Бертольд (1812–1882), немецкий писатель – 339, 384, 417.

Базен Рене (Bazin; 1853–1932), французский писатель – 251, 411.

– "La terre qui meurt" – 251, 411.

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788–1824) – 102.

Бастьен-Лепиж Жюль (1848–1884), французский художник-импрессионист – 193.

Батте Шарль (1713–1780), французский эстетик и теоретик классицизма – 58.

Баумгартен Александр Готлиб (1714–1762), немецкий философ-идеалист – 51, 55–57, 70, 90, 91, 351, 365, 366, 368, 385.

Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) – 73, 140, 141, 160, 179.

Беклин Арнольд (1827–1901), швейцарский художник-символист – 120, 141, 184.

Бен Джонсон, см. Джонсон Бенджамин.

Бенар Шарль (Bénard, 1807–1898), французский философ – 55, 89.

– "L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs" – 55, 89, 91.

Бергман Юлиус (1840–1904), немецкий философ-идеалист – 64.

– "Ueber (Ober) das Schöne" – 64.

Берк Эдмунд (Burke, 1729–1797), английский философ и публицист – 57.

– "Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful" – 57, 58.

Берлиоз Гектор Луи (1803–1869), французский композитор – 121, 141, 181.

Берн-Джонс Эдуард (1833–1898), английский художник-прерафаэлит – 184.

Бетховен Людвиг Ван (1770–1827) – 73, 122, 140, 141, 142, 148, 160, 161, 179, 181, 345, 347, 357, 370, 371, 396.

Библия – 95, 124, 224, 337, 338, 363.

Бичер-Стоу Г. (1811–1896). – «Хижина дяди Тома» – 176.

Бодлер Шарль (1821–1867), французский поэт, предшественник французского символизма – 104, 105, 107, 108, 114, 115, 184, 187, 304, 346, 417.

– «Duelum» – 108.

– "L'Etranger" – 109.

– "Fleurs du mal" – 104, 107, 187.

– "Le Galant tireur" – 111.

– "Je t'adore à l'égal" – 107.

– "Petits poèmes en prose" – 104, 109.

– "La soupe et les nuages" – 110.

Боккаччо Джованни (1313–1375), итальянский писатель Раннего Возрождения – 103.

Бомонт Френсис (1584–1616), английский драматург – 304.

Брамс Иоганнес (1833–1897), немецкий композитор – 121, 141, 142, 200.

Брандес Георг (1842–1927), датский критик и историк литературы – 261, 298, 299, 395, 412.

– «Шекспир, его жизнь и произведения» – 299.

Бретон Жюль (Breton, 1827–1906), французский художник – 177, 193.

Брюллов Карл Павлович (1799–1852), художник – 143, 407.

Буа Жюль (Vois, 1871–1941), французский поэт-декадент – 107.

Буало Никола (1636–1711), французский поэт, критик и теоретик классицизма – 340.

Будда (Сакиа-Муни) – 125, 186, 187.

Бурже Поль Шарль Жозеф (1852–1935), французский писатель, поэт-символист – 161.

Бэкон Френсис (1561–1626), английский философ – 297.

Бюффон Жорж Луи Леклерк (1707–1788), французский естествоиспытатель – 333, 415, 416.

Вагнер Рихард (1813–1883), немецкий композитор – 107, 121, 141, 142, 145–156, 181, 184, 200, 343, 345, 346, 350, 357, 359, 362, 368, 393.

– «Зигфрид» – 345.

– «Кольцо Нибелунгов» – 448–155, 218–221, 343.

Вальтер Юлиус (Walter, 1841–1922), немецкий эстетик и философ – 55, 91.

«Jeschichte der Aesthetik im Altertum» – 55.

Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926), художник – 162.

Вебер Карл Мария фон (1786–1826), немецкий композитор – 146.

Вейсе Христиан Герман (1801–1866), немецкий философ – 62.

Верлен Поль (1844–1896), французский поэт-декадент – 105, 107, 112, 114, 115, 141, 184, 187, 304, 346, 368.

– "Ariettes oubliées" – 112.

– "Art poétique" – 105.

– "C'est l'extase langoureuse" – 112, 113.

– "Dans l'interminable" – 113, 114.

– "La Sagesse" – 114.

Верон Эжен (Véron, 1825–1889), французский писатель – 54, 66, 67, 72, 76.

– "L'esthétique" – 54, 67.

«Весельчак-рассказчик», сборник – 338.

«Весельчак-каламбурист», сборник – 338.

«Вестник Европы», журнал – 253.

Виклиф Джон (между 1320 и 1330–1384) – 86, 406.

Вилье де Лилль-Адан (Villiers de l'Isle Adam, 1838–1889), французский писатель, поэт и драматург – 121.

– "L'annonceur" – 121.

– "Contes cruels" – 121.

Винкельман Иоганн Иоахим (1717–1768), немецкий историк искусства, один из теоретиков эстетики классицизма – 51, 56, 59.

– "Geschichte der Kunst des Altertums" – 56.

Винье Шарль (Vignier), французский поэт-декадент – 107.

Владимир I (? – 1015), великий русский князь, в 988–989 гг. ввел христианство как государственную религию – 84.

Вогюэ Эжен Мелькиор де (Vogüé, 1848–1910), французский писатель и историк литературы, автор очерков о русских писателях – 189.

Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруэ; 1694–1778), французский писатель, философ-просветитель – 58, 73, 127.

Ворт, портной – 48.

«Воспитание», журнал – 18.

Вьеле-Гриффен Фрэнсис (1864–1937), французский поэт-декадент – 118, 213, 214.

– "Poèmes et poésies" – 213, 214.

Газлит Вильям (1778–1830), английский критик и историк литературы, исследователь творчества Шекспира – 260, 412.

Гайдн Франц Йозеф (1732–1809), австрийский композитор – 160, 179.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyl

Галлам Генри (1777–1859), английский историк – 260, 412.

Гартман Эдуард (1842–1906), немецкий философ-идеалист – 51, 64.

Гаршин Всеволод Михайлович (1855–1888), писатель – 225

Гаузер Каспар (1812–1833), человек, найденный в дремучих лесах Германии; лишенный человеческого общества, одичал и почти не умел говорить – 80.

Гауптман Герхарт (1862–1946), немецкий писатель – 133

– «Ганнеле» – 133, 407.

– «Потонувший колокол» – 121, 407.

Ге Николай Николаевич (1831–1894), художник – 177, 390.

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий

философ – 51, 60–63, 65, 70, 71, 304, 328, 351, 365, 368, 385.

Гейне Генрих (1797–1856) – 102.

Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894), немецкий ученый, автор трактатов по эстетике – 64.

Гемстергейс Франц (Hemsterhuis, 1722–1780), голландский философ-идеалист – 58.

Герbart Иоганн Фридрих (1776–1841), немецкий философ-идеалист – 63.

Гервинус Георг Готфрид (1805–1871), немецкий историк и литературовед, представитель культурно-исторической школы – 293–298, 395, 412.

Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803), немецкий философ, теоретик литературного движения «Буря и натиск» – 56.

Гесиод (8–7 вв. до н. э.), древнегреческий поэт – 169.

Гете Иоганн Вольфганг (1749–1839) – 15, 17, 56, 59, 73, 122, 140, 141, 182, 280, 307, 310, 312, 340, 341, 343, 346, 398.

– «Ученические годы Вильгельма Мейстера» – 73.

– «Фауст» – 132, 371.

Гетчесон Френсис (Гутчисон, 1694–1747), шотландский философ, автор трудов по эстетике – 57, 73.

– "Origin of our ideas of beauty and virtue" – 57.

Гиль Рене, см. Жиль Рене.

Глебов Ив., автор статьи «Новый взгляд на народное образование» – 18, 401.

Гогарт Уильям (1697–1764), английский художник, автор трактата «Расчленение красоты» – 57.

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) – 177, 327, 328, 339, 340, 380, 392, 397, 414, 415.

– «Старосветские помещики» – 327.

– «Мертвые души» – 327.

– «Ревизор» – 327.

– «Коляска» – 327.

- «О значении болезней» – 327.
- «О том, что такое слово» – 327.
- «Выбранные места из переписки с друзьями» – 327, 414.
- Голькен (Hall Caine), английский писатель – 254, 255.
- "The Christian" – 254.
- Гом Генри (Hume, 1696–1782), английский философ, автор трудов по эстетике – 57.
- Гомер – 73, 100, 138, 169, 294, 295, 3153, 360, 370, 372.
- «Илиада» – 125, 138, 294.
- «Одиссея» – 125, 138, 171, 201, 294.
- Гончаров Иван Александрович (1812–1891), писатель – 101, 413.
- Готье Теофиль (Gautier, 1811–1872), французский писатель, критик и поэт, последователь теории «искусства для искусства» – 104.
- «Предисловие к сб. Ш. Бодлера "Fleurs du mal" – 104.
- «Грамотей», журнал – 335, 416.
- Грановский Тимофей Николаевич (1813–1855), историк и общественный деятель – 334.
- Гутчисон, см. Гетчесон.
- Грот Николай Яковлевич (1852–1899), русский философ-идеалист, основатель и редактор журнала «Вопросы философии и психологии» – 222, 223, 397, 403.
- Гумбольдт Вильгельм (1767–1835), немецкий филолог и философ – 59, 341.
- Гурмон Реми де (Gourmont, 1858–1915), французский писатель, поэт-символист, литературный критик – 103, 107.
- "Les chevaux de Diomède" – 103.
- Гус Ян (1371–1415), национальный герой чешского народа – 86, 406.
- Гриффеп (Griffin), см. Вьеле-Гриффен.
- Гюго Виктор Мари (Hugo, 1802–1885) – 114, 122, 193, 260, 312, 346, 347, 412.
- "Misérables" – 176, 229, 408.
- "Les pauvres gens" – 176.
- Гюисманс Шарль Мари Жорж (Huysmans, 1848–1907), французский писатель-декадент – 103, 121, 161, 162.
- "Certains" – 103.
- "Là-bas" – 121.
- Гюйо Жан Мари (Guyau, 1854–1888), французский философ-позитивист – 49–51, 66, 71.
- "Les problèmes de l'esthétique" – 49, 50.
- Гюре Жюль (Huret, 1864–1915), французский журналист, автор «Исследования литературной эволюции» – 106.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Даламбер (д'Аламбер) Жан Лерон (1717–1783), французский философ-просветитель – 58.

Дальмас (J. C. Dalmas).

– «Искушение св. Антония», картина – 162.

Д`Аннунцио Габриеле (1863–1938), итальянский писатель-декадент, ницшеанец – 253.

Данте Алигьери (1265–1321) – 73, 140, 141, 339, 361, 396.

– «Божественная комедия» – 182, 371.

Дарвин Чарлз Роберт (1809–1882), английский естествоиспытатель, создатель теории эволюции – 68, 76, 304.

– "Descent of Man" – 68.

Дарвин Эразм (1731–1802), английский врач, естествоиспытатель – 68.

Деларош Поль (наст, имя Ипполит, 1797–1856) – французский художник – 122.

Дефреггер Франц (1835–1921), немецкий художник – 177.

Джонсон Бенджамин (1573–1637), английский драматург – 304.

Джонсон Самуэль (1709–1784), английский писатель, лексикограф и историк литературы – 259, 412.

Джотто ди Бондоне (1266 или 1267–1337), итальянский художник эпохи Возрождения – 360.

Дидро Дени (1713–1784), французский писатель, философ-просветитель – 58, 73.

Диккенс Чарлз (1812–1870) – 122, 193, 255, 347, 353.

– "Chimes" – 176.

– "Tale of two cities" – 176.

«Давид Копперфильд» – 177.

«Замогильные записки Пиквикского клуба» – 177, 178.

Доде Леон (1867–1942), французский писатель, сын Альфонса Доде – 347.

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) – 176, 193, 413.

«Записки из Мертвого дома» – 176.

Дрейфус Альфред (1859–1935), офицер французского Генерального штаба, ложно обвиненный в шпионаже в пользу Германии – 303.

Дружинин Александр Васильевич (1824–1864), писатель и литературный критик – 225.

Думик Рене (Doumic, 1860–1937), французский критик, выступивший против символистов – 102, 106, 107.

– "Les jeunes" – 102, 107.

Евангелие – 124, 126, 172, 173.

Еврипид (ок. 480 до н. э. – 406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург – 141.

Елизавета I Тюдор (1533–1603), английская королева с 1558 г. – 288.

Ермилины, яснополянские крестьяне – 14.

Жанна д'Арк (ок. 1412–1431), французская национальная героиня – 299.

Жан Поль (Jean Paul, наст. имя и фамилия Иоганн Пауль Фридрих Рихтер; 1763–1825), немецкий писатель, представитель прогрессивного романтизма – 59.

Жером Жан Луи (1824–1904), французский художник – 177.

– "Police verso", картина – 177.

Жиль Рене (Ghil, 1862–1925), французский поэт-декадент, теоретик «научной поэзии» – 107.

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) – 339, 341.

Жуффруа Теодор (Jouffroy, 1796–1842), французский философ, представитель «психологической школы» – 65, 71.

Зольгер Карл Вильгельм (1780–1819), немецкий философ-идеалист, представитель романтизма – 61.

– "Vorlesungen iiber Aesthetik" – 61.

Золя Эмиль (1840–1902), французский писатель – 161, 253, 304, 350.

– «La Terre» – 228, 409.

Зульцер Иоганн Георг (1720–1779), немецкий эстетик-идеалист – 56.

Зябровы, яснополянские крестьяне – 14.

Ибсен Генрик (1828–1906), норвежский драматург – 141, 184, 253, 347, 350, 359, 368, 407.

Иван V Алексеевич (1666–1696), сын царя Алексея Михайловича; отказался от престола в пользу своего младшего брата Петра I – 332.

«История о том, как мальчика напугали в Туле», рассказ яснополянского учителя – 10.

Кальвин Жан (1509–1564) – 80, 406.

Кант Иммануил (1724–1804), немецкий философ, родоначальник немецкой классической философии – 51, 55, 56, 59, 60, 71, 385.

Каран д'Аш, псевдоним французского художника-карикатуриста Эммануэля Пуаре (1858–1909) – 303.

Карл Великий (742–814), франкский король, римский император с 800 г., – 84.

Карр Альфонс (1808–1890), французский писатель демократического направления, издатель сатирического журнала «Ось» – 121.

Керд Эдуард (1835–1908), английский философ-неогегельянец – 68, 69.

– "Essay on Philosophy of Art" – 69.

Киплинг Джозеф Редьярд (1865–1936), английский писатель – 121, 161, 162, 253, 255, 347.

Кирхман Юлий (1802–1884), немецкий философ – 64.

Клара – спутница итальянского проповедника Франциска Ассизского – 317.

Клеопатра (69–30 до н. э.), египетская царица – 200.

Клингер Макс (1857–1920), немецкий художник – 120, 141.

Кнауc Людвиг (1829–1910), немецкий художник – 346.

Книга Числ, одна из книг Библии – 315.

Константин I Великий (ок. 285–337), римский император с 306 г., покровительствовал христианской религии – 84.

Конт Огюст (1798–1857), французский философ, один из основоположников позитивизма – 304, 392.

Корнель Пьер (1606–1684), французский драматург – 340, 341.

Костер Шарль Теодор Анри де (1827–1879), бельгийский писатель – 66, 67.

Кралик Рихард (1852–1934), немецкий ученый, автор трактатов по эстетике – 49, 53, 58, 71.

– "Weltschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik" – 49, 58, 60.

Крамской Иван Николаевич (1837–1887) – 176.

Краузе Карл Кристиан Фридрих (1781–1832), немецкий философ-идеалист – 61.

Кросби Эрнест (1856–1907), американский писатель и публицист – 258, 411–412.

Ксенофонт (ок. 430–355 или 354 до н. э.), древнегреческий писатель и историк – 340.

Кузен Виктор (Cousin, 1792–1867), французский философ-идеалист – 51, 65, 71.

Ламартин Альфонс Мари Луи де (1790–1869), французский поэт – 114, 379.

леббок Джон (1834–1913).

– «Сто лучших книг всемирной литературы» – 256, 411.

Левек Жан Шарль (Levèque, 1818–1900), французский писатель и эстетик – 51, 53, 65.

Леконт де Лиль Шарль (1818–1894), французский поэт, глава группы «Парнас» – 114, 406.

Ленглей Вальтер (Langley, 1852–1922), английский художник – 162, 177.

– «Нищий мальчик», картина – 162, 177.

Леонардо да Винчи (1452–1519) – 122.

Леопарди Джакомо (1798–1837), итальянский поэт-романтик – 102.

Лермит Леон (1844–1925), французский художник – 177, 193.

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) – 255, 339.

Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781), немецкий драматург, критик, теоретик искусства – 51, 56, 339.

Лист Ференц (1811–1886), венгерский композитор – 121, 141, 181, 184.

Лицен-Майер Александр (Lizen-Mayer, 1839–1898), немецкий художник – 177.

– «Королева Елизавета, подписывающая приговор Марии Стюарт», картина – 177.

Лобачевский Н. И. (1792–1856), русский математик – 205, 407.

«Ложкой кормит, а стеблем глаз колет», рассказ яснополянских учеников – 10–19, 332, 401, 415.

Лонгин Кассий (213–273), греческий философ, предполагаемый автор трактата «О возвышенном» – 90.

Лоуэлл Джеймс Рассел (1819–1891), американский поэт и публицист, сторонник освобождения негров – 255.

Луис Пьер (Louis, 1870–1925), французский писатель-символист, автор эротических романов – 103.

– "Aphrodite" – 103.

Лютер Мартин (1483–1546) – 86, 406.

Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт – 255.

Макаров Игнат Севастьянович (Семка, 1848–1897), ученик яснополянской школы – 11–14, 17, 18–20, 401.

Малларме Стефан (1842–1898), французский поэт-декадент – 106, 115, 116, 141, 346, 348, 350, 359, 362, 368.

Мальтус Томас Роберт (1766–1834), английский экономист – 92, 366.

Мане Эдуард (Manet, 1832–1883), французский художник, предшественник импрессионизма – 119, 184.

Маракуев Владимир Николаевич (ум. 1921), издатель – 258, 408, 411.

Марк Аврелий Антонин (121–180), римский император с 161 г., философ, представитель позднего стоицизма – 243.

Марков Евгений Львович (1835–1903), педагог – 18, 401.

Маркс Карл (1818–1883) – 92, 304, 407.

Мейер, немецкий эстетик – 55.

Мейсонье Эрнест (1815–1891), французский художник – 346.

Мендельсон Моисей (1729–1786), немецкий религиозный философ, автор трудов по эстетике – 56.

Метерлинк Морис (Maeterlinck, 1862–1949), бельгийский драматург и поэт-символист – 107, 115, 116–118, 141, 184, 253, 304, 347, 348, 357, 359, 362, 368, 417.

– «Слепые» – 121, 407.

– "Et s'il revenait un jour..." – 116.

– "On est venu dire" – 117.

– "Quand il est sorti" – 116.

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) – 122, 141, 261, 353.

– «Страшный суд», картина – 141.

Милле Жан Франсуа (1814–1875), французский художник – 177, 193.

– «Отдыхающий копач», картина – 177.

Мильтон Джон (1608–1674), английский поэт – 141, 361.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
«Мир божий», журнал – 334, 416.

Митхальтер Юлиус (Mithalter), немецкий эстетик – 51.

– "Rätse1 des Schönen" – 51.

Мольер (наст, имя Жан Батист Поклен, 1622–1673), французский драматург – 177, 178, 340.

Моне Клод (Monet, 1840–1926), французский художник-импрессионист – 119, 184.

Монтень Мишель де (1533–1592), французский философ-гуманист – 339.

Монтескью Фезансак Робер де (Montesquiou Fézansac, 1855–1921), французский поэт-декадент – 107, 118, 216, 217.

– "Vergeuse d'ombre" – 215.

– "Les Hortensias bleux" – 216, 217.

Мопассан Ги де (1850–1893) – 177, 225–247, 393–395, 397, 408, 409.

– «Гавань» – 409.

– «Господин Паран» – 242.

– «Жизнь» – 229, 231, 232, 235, 241, 394, 408, 409.

– «Заведение Телье» – 225, 226, 393, 408.

– «Загородная прогулка» – 227, 228, 408.

– «Иветта» – 236, 241.

– «Исповедь» – 409.

– «История одной батрачки» – 227, 228, 408.

– «Калека» – 409.

– «Лунный свет» – 409.

– «Мадемуазель Перль» – 409.

– «Маленькая Рок» – 242.

– «Маски» – 409.

– «Милый друг» – 230–236, 241, 394.

– «Мисс Гарриет» – 242.

– «Монт-Ориоль» – 232, 235, 409.

– «На воде» – 228, 243, 394, 408.

– «Наше сердце» – 233, 234, 236, 241.

– «Не удалось» – 408.

– «Одиночество» – 243, 409.

– «Оливковое поле» – 242, 409.

– «Орла» – 243.

– «Отшельник» – 242.

- ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
– «Папа Симона» – 228.
- «Подруга Поля» – 227, 228, 408.
 - «Порт» – 242, 408.
 - «Пьер и Жан» – 233, 234, 236, 237.
 - «Развод» – 243.
 - «Сильна как смерть» – 233, 234, 236.
 - «Шкаф» – 242.
- Мореас Жан (Moréas, 1856–1910), французский поэт-декадент, теоретик символизма – 107, 118, 184, 214, 215.
- "Le Pèlerin Passionné" – 214, 215.
- Морель Эжен (1865 –?), французский писатель – 122.
- "Terre promise" – 122.
- Морис Шарль (Maurice, 1861–1919), французский поэт-декадент – 107.
- Мориц Карл Филипп (1756–1793), немецкий писатель и эстетик – 56.
- Морлей Г., "Sermons preached before the University of Oxford" – 68, 69.
- Морлон Антони (1868–1905), французский художник – 177.
- «В бурю», картина – 177.
- Морозов Василий Степанович (Федька, 1849–1914), ученик Яснополянской школы – 11–20, 25, 27, 29, 30, 319, 398, 401.
- «За одно слово» – 319, 413.
 - «Солдаткино житье» – 10, 20–29, 33, 401.
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791) – 146, 160, 179.
- «Волшебная флейта» – 146.
- Муратори Лодовико Антонио (Muratori, 1672–1750), итальянский историк, автор ряда работ по философии и искусству – 58.
- "Reflessioni sopra in buon gusto intorno le scienze e le arti" – 58.
- Мутер Рихард (1860–1909), немецкий историк искусства – 74.
- «История живописи XIX века» – 74.
- Мюллер Адам (1779–1829), немецкий публицист – 60.
- Мюссе Альфред де (Musset, 1810–1857), французский поэт-романтик – 114, 122.
- Надсон Семен Яковлевич (1862–1887), поэт – 255.
- Найт Вильям Ангус (Knight, 1836–1916), английский философ, автор трактатов по эстетике – 53, 57, 68, 70, 89.
- "The Philosophy of the beautiful" – 57–59, 64–68, 70.
- Найт Ричард (Knight, 1750–1824), английский археолог и филолог – 68.
- "Analytical inquiry into the principles of taste" – 68.

Наполеон I Бонапарт (1769–1821) – 187, 189, 322.

«Народное чтение», журнал – 335, 380, 416.

Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877/78) – 255, 339.

Нерон Клавдий Цезарь (37–68), римский император с 54 г. – 189, 200.

«Нибелунги», германский эпос – 148, 343.

Ницше (Ничше) Фридрих (1844–1900), немецкий философ-идеалист – 99, 107, 188, 189, 255, 304, 358, 392.

«Новое время», газета – 317, 413.

Общество любителей российской словесности при Московском университете (1811–1930) – 7, 9.

Орлов Николай Васильевич (1863–1924), художник – 322–326, 414.

– «Недоимка», картина – 324, 414.

– «Освящение монополии», картина – 325, 414.

– «Переселенцы», картина – 323, 414.

– «Порка», картина – 325.

– «Русские мужики», альбом – 322, 414.

– «С работы», картина – 324.

– «Со службы», картина – 323, 414.

– «Умирающая», картина – 323, 414.

– «Христа ради», картина – 325.

– «Шинкарка», картина – 325.

Орье Альберт (Aurier), французский поэт-декадент – 107.

Островский Александр Николаевич (1823–1886) – 140, 312.

– «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» – 7, 140.

Пагано Франческа Марио (Pagano, 1748–1799), итальянский драматург, просветитель, автор трактата «Рассуждение о происхождении и основах поэзии» – 58.

Палестрина Джованни Пьерлуиджи (ок. 1525–1594) итальянский композитор – 360.

«Пан» (Pan), журнал – 116.

Папюс (Papus), французский поэт – 107.

Паскаль Блез (1623–1662), французский ученый, философ и писатель – 94, 317, 339, 414.

Патти Аделина (1843–1919), итальянская певица – 188.

Пашков Василий Александрович (1831–1902), организатор «Общества поощрения духовно-нравственного чтения», издававшего дешевые брошюры религиозного содержания для народа («пашковские издания») – 337, 416.

Пеладан Жозефен (Sar Peładan, 1858–1918), французский писатель и критик – 67,

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
107, 406.

– «L'art idéaliste et mystique" – 67.

«Пенни-магазин», журнал – 335, 416.

Петерсон Владимир Карлович (псевд. Ат, 1842–1906), военный инженер, сотрудник
«Нового времени» – 317, 413.

Père André – 58.

– "Essai sur la Beau" – 58.

Петр I Великий (1672–1725) – 95, 332.

Пикте Адольф (Pictet, 1799–1875), швейцарский ученый и эстетик – 65.

Пило Марио (Pilo, 1859–1920), итальянский писатель – 67.

– "La psychologie de beau et de l'art" – 67.

Писарро Камилл (Pissarro 1831–1903), французский художник-импрессионист – 119,
120.

Платон (428 или 427 до н. э. – 348 или 347 до н. э.), древнегреческий философ и
писатель – 54, 55, 65, 81, 88, 89, 90, 91, 191.

– «Республика» – 81.

Плотин (ок. 204–269), греческий философ-идеалист – 55, 89, 90.

Плутарх (ок. 45 – ок. 127), греческий писатель и историк – 89.

– "vitae parallelae" – 89.

Поленц Вильгельм фон (1861–1903) – 250–257, 409.

– «Крестьянин» – 250 397 410–411.

Полонский Яков Петрович (1819–1898), поэт – 255.

Прево Эжен Марсель (1862–1941), французский писатель – 103.

«Пресновские издания» – 338, 416.

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – 7, 140, 177, 186, 187, 255, 312, 328
339 340, 341, 346, 380, 392, 396, 397.

– «Борис Годунов» – 140.

– «Евгений Онегин» – 140.

– «Цыганы» – 140.

Пювис де Шаван (Puvis de Chavannes, 1824–1898), французский художник-декадент –
119, 141, 184, 350.

Равессон-Мольен Жан Гаспар Феликс (Ravaisson-Mollien, 1813–1900), французский
философ – 65, 71.

– "La philosophie en France" – 65.

Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), предводитель крестьянской войны
1670–1671 годов – 189.

Расин Жан (1639–1699), французский драматург – 340.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Рафаэль Санти (1483–1520) – 73, 122, 140, 141, 396.

– «Преображение», картина – 182.

Редберд Реднег (Redbeard) – 188.

– "The survival of the fittest" – 188.

Рейд (Reid, 1704–1796), английский эстетик – 68.

Репан Жозеф Эрнест (1823–1892) – 48, 50, 238, 239, 245, 358, 406, 410.

– "L'Abbesse de Jouarre" – 239.

– "Marc Aurèle et la fin du monde antique" – 48, 238, 406, 410.

Ренуар Огюст (Renoir, 1841–1910), французский художник – 119.

Ренувье Шарль (Renouvier, 1815–1903), французский философ – 66.

– "Du fondement de l'induction" – 66.

Ренье Анри Франсуа Жозеф де (Régnier, 1864–1936), французский писатель, поэт-символист – 107, 118, 212.

– "Les jeux rustiques et divins" – 212.

Репин Илья Ефимович (1844–1930) – 237, 397, 410.

– «Крестный ход в Курской губернии», картина – 237, 410.

Рид Томас (1710–1796), английский философ-идеалист, основатель шотландской школы «здравого смысла» – 68.

Рихтер Иоганн Пауль Фридрих (Jean Paul, 1763–1825), немецкий писатель – 59.

Роденбах Георг (Rodenbach, 1855–1898), бельгийский писатель, поэт-символист – 107.

Розенкранц Карл (1805–1898), немецкий философ – 62.

Ромайль Адриен (Romaine), французский поэт-декадент – 107.

Росси Эрнесто (1827–1896), итальянский трагический актер – 163.

Россини Джоаккино (1792–1868), итальянский композитор – 146.

Ростан Эдмон (1868–1918), французский поэт и драматург – 130.

– "Princesse Loiraine" – 130.

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894), пианист, композитор и дирижер – 42, 406.

– «Ферморс», опера – 42, 406.

Руге Арнольд (1802–1880), немецкий философ – 62.

Румянцев – ученик Яснополянской школы, один из авторов рассказа «Кто празднику рад, тот до свету пьян» – 20, 401.

«Русский вестник», журнал – 18.

«Русское богатство», журнал – 225.

Руссо Жан-Жак (1712–1778), французский писатель и философ-просветитель – 31.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
Сакс Ганс (1494–1576), немецкий поэт, мейстерзингер – 307.

Сакья-Муни, см. Будда.

Санд Жорж (Аврора Дюдеван, 1804–1876) – 228, 304, 380.

– "La Mare aux diables" – 228.

– "La petite Fadette" – 228.

Сафонов Василий Ильич (1852–1918), дирижер, директор Московской консерватории – 43, 44, 406.

Свинберн Чарльз (1835–1909), английский поэт, автор статьи «В мастерской Шекспира» – 260, 412.

Семенов Сергей Терентьевич (1868–1922), писатель из крестьян – 248, 249, 398, 410.

– «Два брата» – 410.

– «Дворник» – 248.

– «Крестьянские рассказы» – 248, 410.

Семка, см. Макаров И. С.

Сен Поль Ру (St. Pol Roux, 1861–1940), французский поэт-декадент – 107.

Сенека Луций Анней (ок. 4 до

н. э. – 65 н. э.), римский политический деятель, философ и писатель – 89.

Сервантес Мигель де (1547–1616), испанский писатель – 177, 178.

– «Дон-Кихот» – 177, 178.

Сислей Альфред (Sisley, 1839–1899), французский художник-импрессионист – 119.

Снегирев Иван Михайлович (1793–1868), писатель, археолог и этнограф – 11, 401.

– «Русские народные пословицы и притчи» – 11.

Соколов, ученик Яснополянской школы, один из авторов рассказа «Кто празднику рад, тот до свету пьян» – 20, 401.

Сократ (470/469 – 399 до н. э.), древнегреческий философ – 55, 81, 88, 89, 94, 187, 339.

Софокл (ок. 496–406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург – 73, 141.

Спалетти А.

– "Saggio sopra la bellezza" – 58.

Спенсер Герберт (1820–1903), английский философ-позитивист – 68, 69.

Спиноза Бенедикт (Барух) (1632–1677), нидерландский философ-материалист – 317.

Салли джемс (Sully, 1842–1923), английский психолог – 70, 72, 76, 77.

– "Studies in Psychology and Aesthetics" – 70.

Сю Эжен (1804–1857), французский писатель – 303.

Сюлли-Прюдом Франсуа Армон (Sully-Prudhomme, 1839–1907), французский поэт, входивший в группу «Парнас» – 114, 406.

Тальони Мария (1804–1884), итальянская танцовщица – 188.

Тассо Торквато (1544–1595), итальянский поэт Возрождения – 140.

– «Освобожденный Иерусалим» – 182.

Тацит (ок. 58 – ок. 117), римский историк – 334.

Теккерей Уильям Мейкпис (1811–1863), английский писатель – 255, 347.

Телль Вильгельм, герой швейцарской народной легенды XIV века – 129, 151.

Тернер Вильям (Turner, 1775–1851), английский художник – 346.

Тимофей, яснополянский крестьянин – 12.

Тициан Вечеллио (ок. 1476/1477 или 1489/1490 – 1576), итальянский художник эпохи Возрождения – 73.

Тищенко Федор Федорович (1858 –?), писатель из крестьян – 407.

– «Черный хлебушко – калачу дедушка» – 161, 162.

Тодхунтер Джон (1839–1916), английский писатель, историк литературы, профессор – 69.

– "The Theory of the beautiful" – 69.

Толстой Алексей Константинович (1817–1875), писатель и поэт – 255, 312.

– «Царь Борис» – 140.

Торо Генри Дэвид (1817–1862), американский писатель, автор памфлета «Гражданское неповиновение», направленного против рабовладения – 255.

Троллоп Антони (1815–1882), английский писатель – 255.

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) – 7, 101, 225, 226, 228, 229, 248, 301, 339, 387, 394, 400, 408, 410, 413.

– «Записки охотника» – 101.

– «Перепелка» – 162.

Тэн Ипполит (Taine, 1828–1899), французский философ, историк литературы и искусства, основатель культурно-исторической школы – 51, 66, 365.

– "Philosophie de l'art" – 66.

Тютчев Федор Иванович (1803–1873) – 255.

Уайльд Оскар (1854–1900), английский писатель – 188.

Уитиер Джон (1807–1892), американский поэт, участник освободительного движения – 255.

Фавар Шарль Симон (Favart, 1710–1792), французский драматург и композитор – 112.

Федька, см. Морозов В. С.

Фет Афанасий Афанасьевич (1820–1892) – 7, 255, 301.

Фидиас (Фидий, начало V в. до н. э. – ок. 432–431 до и. э.), древнегреческий скульптор периода высокой классики – 73, 169.

Фиерен Жевар (H. Fierens Gevaert, 1870–1926), бельгийский писатель и критик –

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyl
67.

– "Essais sur l'art contemporain" – 67.

Фихте Иоганн Готлиб (1762 –. 1814), немецкий философ-идеалист – 51, 60, 71, 385.

Фишер Теодор (1807–1887), немецкий философ – 62.

Флетчер Джон (1579–1625), английский драматург – 304.

Флобер Гюстав (1821–1880), французский писатель – 248, 410.

– «Легенда об Юлиане Милостивом» – 248, 410.

Фогт Карл (1817–1895), немецкий философ и естествоиспытатель, представитель вульгарного материализма – 335, 416.

Фоканычевы, яснополянские крестьяне – 14, 28.

Фолькельт Иоганн Иммануил (1848–1930), немецкий философ-идеалист и эстетик – 73, 74, 406.

– «Вопросы современной эстетики» – 73.

Франциск Ассизский (1181 или 1182–1226), итальянский проповедник, основатель ордена францисканцев, автор религиозных произведений – 86, 87, 138, 317.

Фридрих II Великий (1712–1786), прусский король с 1740 г. – 307.

Фурье Шарль (1772–1837), французский утопический социалист – 304.

Хаггарт Генри Райдер (1856–1925), английский писатель и публицист – 255, 347.

Хельчицкий Петр (ок. 1390 – ок. 1460), чешский религиозный мыслитель и писатель – 87.

«Цветник», литературный сборник – 34–36, 383, 402.

Цицерон Марк Туллий (106 – 43 до н. э.), римский политический деятель, оратор и писатель – 340.

Чехов Антон Павлович (1860–1904) – 315–318.

– «Душечка» – 315–318, 398, 407, 412–413.

Чингисхан (ок. 1155–1227), монгольский завоеватель, основатель Монгольской империи – 187, 189.

Шасслер Макс Александр Фридрих (Schassler, 1819–1903), немецкий эстетик – 51, 53, 54, 89, 90.

– "Kritische Geschichte der Aesthetik" – 54–64, 90.

Шекспир Уильям (1564–1616) – 73, 140, 141, 182, 258–314, 395–397, 412.

– «Артур» («Король Джон») – 260.

– «Буря» – 259, 278, 293, 298.

– «Венецианский купец» – 291.

– «Гамлет» – 163, 258, 259, 260, 280, 291, 310.

– «Двенадцатая ночь» – 278.

- «Зимняя сказка» – 293.
- «Король Лир» – 258–286, 293.
- «Макбет» – 258, 260.
- «Отелло» – 259, 260.
- «Перикл» – 278, 293.
- «Ромео и Джульетта» – 73, 258.
- «Тит Андроник» – 293.
- «Троил и Крессида» – 259, 278, 293.
- «Хроники Генрихов» – 259.
- «Цимбелин» – 259, 278, 293.
- Шелли Перси Биши (1792–1822), английский поэт-романтик – 260, 412.
- Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775–1854), немецкий философ-идеалист – 51, 60, 61, 65, 70, 71, 385.
- Шенье Андре Мари (Chénier, 1762–1794), французский поэт – 114.
- Шербюлье Виктор (1829–1890), французский писатель, критик и эстетик – 66.
- Шефтсбери Антони-Эшли Купер (1671–1713), английский философ-моралист – 57.
- Шиллер Иоганн Фридрих (1759–1805) – 51, 59, 68, 76, 122, 182, 312, 317, 340.
- «Разбойники» – 176.
- Шлегель Фридрих (1772–1829), немецкий писатель, критик и философ – 60, 259.
- Шнаазе (Шнассе, 1798–1875), немецкий искусствовед – 64.
- Шнейдер Саша (1870–1927), немецкий художник – 120, 141.
- Шопен Фридерик (1810–1849) – 122, 148, 160, 179, 345.
- Шопенгауэр Артур (1788–1860), немецкий философ-идеалист – 51, 63, 71, 142, 365, 385, 392.
- Штраус Рихард (1864–1949), немецкий композитор – 121, 141, 142, 184, 200, 362.
- Штук Франц (1863–1928), немецкий художник – 120, 141, 184.
- Шуберт Франц (1797–1828), австрийский композитор – 179.
- Шуман Роберт (1810–1856), немецкий композитор – 181.
- Шюц Людвиг (1838–1901), немецкий философ и эстетик – 56.

- Эбергардт Иоганн Людвиг (1739–1809), немецкий философ и эстетик – 55.
- Элиот Джордж (наст, имя Мэри Анна Эванс, 1819–1880), английская писательница – 176, 255.
- «Адам Вид» – 176.
- Эмерсон Ральф Уолдо (1803–1882), американский писатель – 255.
- Эразм Роттердамский (1469–1536), ученый-гуманист и писатель эпохи Возрождения –

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyle
339.

Эртель Александр Иванович (1855–1908), писатель – 320, 321, 413, 414.

– «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» – 320, 397, 413, 414.

Эсхил (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург – 141.

Эшенбург Иоганн Иоахим (1743–1820), немецкий историк литературы и эстетик – 55.

Юлиан Флавий Клавдий, Отступник (331–363), римский император с 361 г., выступал против христианской церкви – 84.

Юнгман Йосеф (1773–1847), немецкий философ – 64.

«Ясная Поляна», журнал – 10, 11, 332, 379.

Примечания

1

Это великое искусство (фр.).

2

«Мировая красота, опыт всеобщей эстетики» (нем.).

3

«Проблемы эстетики» (фр.).

4

Они представляют собой эстетическую обработку того, что воспринимается пятью нашими чувствами (нем.).

5

Обыкновенно считают, что материал искусства может быть как следует обработан двумя, самое большее тремя органами чувств. Я думаю, что это едва ли правильно. Я не могу не придавать значения тому, что в обиходе к прочим искусствам относят, например, и поваренное (нем.).

6

Но, конечно, это эстетическая удача, когда поваренному искусству удастся сделать нечто приятное для органов вкуса из трупа животного. Итак, основной принцип искусства, обслуживающего орган вкуса (в дальнейшем мы будем называть это поваренным искусством), следующий: все съедобное должно быть обработано, как воплощение известной идеи, и должно в каждом данном случае соответствовать идее, подлежащей выражению (нем.).

7

Костюмерное искусство (нем.).

8

Осязание хотя и не различает 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, шелковитости 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.

Каждый из нас может вспомнить, что наслаждения вкуса были подлинно эстетическими(фр.).

9

Прекрасная душа, прекрасные мысли, прекрасный поступок (фр., нем., англ.).

10

Красивый по форме (фр.).

11

Schassler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 1872, I, p. XIII (Шасслер, Критическая история эстетики). (Примеч. Л. Н. Толстого.)

12

Véron, *L'esthétique*, 1878, p.V (Верон, Эстетика). (Примеч. Л. Н. Толстого.)

Ни одна наука не была до такой степени отдана во власть метафизических мечтаний, как эстетика. Со времен Платона и вплоть до официальных учений нашего времени из искусства постоянно делали какую-то амальгаму из утонченных фантазий и непостижимых тайн, находящих свое окончательное выражение в абсолютной концепции прекрасного, этого неизменного и божественного идеала и прототипа реальных вещей (фр.).

13

Бенар, Эстетика Аристотеля; Вальтер, История эстетики древности.

14

См. Schassler, упом. соч., стр. 361. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

15

См. Schassler, упом. соч., стр. 361. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

16

Ibid., 369. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

17

Ibid., 388–390. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

18

Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, I, p. 165–166 (Найт, философия прекрасного). (Примеч. Л. Н. Толстого.)

19

«Происхождение наших идей о красоте и добродетели» (англ.).

20

Schassler, 289, Knight, 168–169. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

21

«Исследование о происхождении наших идей о величественном и прекрасном» (англ.).

22

Кралик, *weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik*, 304–306. к Кралик, 124. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

23

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Knight, 101. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

24
Schassler, 316. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

25
Knight, 102–104. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

26
«Размышления о хорошем вкусе в науке и искусстве» (ит.).

27
Spaletti: Schassler, 328. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

28
«Исследование о красоте» (ит.).

29
Schassler, 331, 333. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

30
Ibid., 525–528. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

31
Knight, 61–63. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

32
Schassler, 740–743. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

33
Schassler, 769–771. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

34
Ibid., 87. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

35
Kralik, 148. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

36
Ibid., 820. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

37
Schassler, 828–829, 834, 841. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

38
«Чтения по эстетике» (нем.).

39
Ibid., 891. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

40

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Ibid., 917. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

41

Schassler, 946, 984–985, 990, 1085. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

42

Ibid., 955–956, 966. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

43

Ibid., 1017. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

44

Schassler, 1065–1066. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

45

эстетическое элементарное суждение (нем.).

46

Schassler, 1097–1100. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

47

Schassler, 1107, 1124. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

48

Knight, 81–82. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

49

Ibid., 83. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

50

Schassler, 1122. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

51

Knight, 85–86. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

52

«О красоте» (нем.).

53

Knight, 88. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

54

Ibid., 88. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

55

Knight, 112. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

56

Ibid., 116. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

57

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
Ibid., 118. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

58
Ibid., 123–124. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

59
«La philosophie en France» («Французская философия») (р. 232). (Примеч. Л. Н. Толстого.) Самая божественная и в особенности самая совершенная красота содержит в себе тайну (фр.).

60
Весь мир есть произведение абсолютной красоты, являющейся причиной всех вещей лишь благодаря любви, которую она в них вкладывает (фр.).

61
 («Du fondement de l'induction») («Основы индукции»). (Примеч. Л. Н. Толстого.)

62
Taine, Philosophie de l'art, t. I, 1893, p. 47. (Тэн, философия искусства.)
(Примеч. Л. Н. Толстого.)

63
Knight, 139–141. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

64
Knight, 134 (Примеч. Л. Н. Толстого.)

65
«Психология прекрасного и искусства» Марио Пило (ит.).

66
«Очерки современного искусства» Фиерена Жевара (фр.).

67
«Идеалистическое и мистическое искусство» Сара Пеладана (фр.).

68
«Нет реальности, кроме бога, нет истины, кроме бога, нет красоты, кроме бога»
(фр.).

69
«L'esthétique», p. 106. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

70
«О природе и принципах вкуса» (англ.).

71
«Аналитическое исследование принципов вкуса» (англ.).

72
«Происхождение человека» (англ.).

- ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
73
knight, 238. (Примеч. Л. Н. Толстого.)
- 74
Ibid., 239–240. (Примеч. Л. Н. Толстого.)
- 75
Тодхунтер, «Теория прекрасного» (англ.).
- 76
Ibid., 240–243. (Примеч. Л. Н. Толстого.)
- 77
Морлей, «Проповеди, читанные при Оксфордском университете» (англ.).
- 78
Ibid., 247.
- 79
«Очерк физиологии искусства» (англ.).
- 80
Ibid., 250–252.
- 81
«Опыт философии искусства» (англ.).
- 82
«Очерки философии искусства» (англ.).
- 83
knight, 258–259. (Примеч. Л. Н. Толстого.)
- 84
«Исследования по психологии и эстетике» (англ.).
- 85
Ibid., 243. (Примеч. Л. Н. Толстого.)
- 86
Воспроизведением некоторых предметов или преходящих действий, которое предназначено для того, чтобы вызвать не только наслаждение у художника, но и приятное впечатление у определенного числа зрителей или слушателей помимо личной выгоды, из этого извлекаемой (англ.).
- 87
катарсис (греч.).
- 88
Bénard, *L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs*. Paris, 1889, p. 28. (Примеч. Л. Н. Толстого.) (Бенар, «Эстетика Аристотеля и его преемников». Париж.)

89

Тот, кто хотел бы ближе взглянуть на теорию красоты и искусства, убедился бы, что красота и искусство разделены между собой, как у Аристотеля, так и у Платона и у их преемников (фр.).

90

«Die Lucke 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 der ersteren existiere. Freilich wurde die von Aristoteles begründete 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 ubrigens in ihrer Anschauungsweise an ihn an), vergehen nicht fünf sondern funfzehn Jahrhunderte, in denen von irgendeinem wissenschaftlichen Interesse für die Welt des Schönen und der Kunst nichts zu spüren ist.

Dièse 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».

«Kritische Geschichte der Aesthetik» von Max Schassler, Berlin, 1872, с 253, § 25. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

«Пробел в пять столетий, отделяющий эстетические взгляды Платона и Аристотеля от взглядов Плотина, кажется удивительным. Однако, собственно говоря, нельзя утверждать, что в этот промежуток времени совершенно не было речи об эстетических вопросах или что существует абсолютное отсутствие связи во взглядах на искусство последнего из названных философов с взглядами первых. Если основанная Аристотелем наука совершенно 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, с.253, § 25 (нем.).

91

Книги имеют свою судьбу по разумению читателей (лат.).

92

усталость от жизни, прозрение к современной эпохе, сожаление об ином времени, рассматриваемом сквозь иллюзию искусства, пристрастие к парадоксам, потребность выделиться, стремление утонченных людей к простоте, детское восхищение перед чудесным, болезненный соблазн мечтаний, расшатанность нервов, а главное же – отчаянный призыв чувственности («Молодые», Рене Думик – фр.).

93

«нагота» (фр.).

94

«Лошади Диомеда» (фр.).

95

Пьер Луи, «Афродита» (фр.).

96

Гюисманс, «Некие» (фр.).

97

«Цветы зла» (фр.).

98

«Маленькие поэмы в прозе» (фр.).

99

«Забытые песенки».

100

песенка.

101

маленьких хор голосов (фр.).

102

травы в тиши ропщут со стоном томительным (фр.).

103

«Мудрость» (фр.).

104

Эффект тумана, эффект вечера, заходящее солнце (фр.).

105

Серовато-зеленый (фр.).

106

Горельеф (фр.).

107

«Земля» (фр.).

108

«Обман» (фр.).

109

«Зло» (фр.).

110

Чем быстрее это идет, тем дольше это длится (фр.).

111

«Там внизу» Гюисманса (фр.).

112

«Благовеститель» Вилье де Лиль Адана (фр.).

113

«Жестокие рассказы» (фр.).

114

«Обетованная земля» Е. Мореля (фр.).

115

все роды искусства хороши, кроме скучного (фр.).

116

все роды искусства хороши, кроме непонятного или не производящего действия (фр.).

117

с большим житейским опытом (фр.).

118

как у Вильгельма Телля (фр.).

119

Существует аппарат, посредством которого очень чувствительная стрелка, приведенная в зависимость напряжения мускула руки, показывает физиологическое действие музыки на нервы и мускулы. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

120

См. стр. 218.

121

«Бедные люди» В. Гюго и его «Отверженные» (фр.).

122

«История двух городов», «Колокола» (англ.).

123

Здесь: «Добей его» (лат.).

124

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, (примеч. Л. Н. Толстого.)

125

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e жанр (фр.).

126

«Выживание наиболее приспособленных, философия силы» Регнера Редберда. Чикаго (англ.).

127

пролог (нем.).

128

Мы рассчитываем без хозяина (фр.).

129

«Заведение Телье».

130

человек, на которого можно положиться (фр.).

131

«Подруга Поля».

132

«Загородная прогулка».

133

«История одной батрачки».

134

«Земля».

135

Рассказы Жорж Занд. (Примеч. Л. Н. Толстого.) «Маленькая фадетта» и «Чертова лужа».

136

ляжки и груди (фр.).

137

«Папа Симона».

138

«На воде».

139

«Жизнь».

140

«Отверженные».

141

«Милый друг».

142
находит удовольствие (фр.).

143
Дюруа.

144
злодейка (фр.).

145
«Монт-Ориоль».

146
«Пьер и Жан».

147
«Сильна как смерть».

148
«Наше сердце».

149
рогоносцы и смешные (фр.).

150
«Иветта».

151
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. (перевод Л. Н. Толстого – фр.).

152
«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, наряжаясь, 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, то есть 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.

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
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, сделается руководителем совершенного общества только гораздо позднее, когда возмущение людей мира разобьет то узкое иго, которое было первоначально наложено на секту восторженным пиетизмом.

(Перевод Л. Н. Толстого – фр.).

153
создать нечто прекрасное (фр.).

154
«Отшельник».

155
«Порт».

156
«Маленькая Рока».

157
«Мисс Гарриет».

158
«Господин Паран».

159
«Шкаф».

160
«На воде».

161
«Развод».

162
«Орла».

163
«Одиночество».

164
Лурд.

165
Рене Базен «Умиряющая земля».

166
«Христианин» Гелькена.

167
мылу Пирса (англ.).

168

В «Лире» главное – Корделия. Материнская любовь дочери к отцу – это глубокая тема. Такое материнство больше всего достойно почитания, оно восхитительно передано легендой о той римлянке, которая в темнице кормила своим молоком старика отца. Молодая грудь, спасающая от голодной смерти седобородого старца, – нет более священного зрелища. Эта дочерняя грудь – Корделия.

Как только Шекспир нашел этот пригрезившийся, ему образ, он создал свою драму... Шекспир, задумав образ Корделии, написал эту трагедию подобно некоему богу, который, желая создать достойное место для зари, нарочно сотворил бы целый мир, чтобы она засветилась над ним (фр.).

169

было очень забавно, когда его делали (англ.).

170

Варвар, скиф или тот, что делает свое потомство трапезой для удовлетворения своего аппетита, будет столь же близок мне, встретит такую же жалость и помощь, как ты, некогда моя дочь (англ.).

171

Та, что ныне девушка и смеется над моим уходом, не будет долго девушкой, если только что-либо не переменится (англ.).

172

отбивную под лунной подливкой (англ.).

173

Ее улыбки и слезы напоминали погожий день; счастливые улыбки, игравшие на ее устах, казалось, не знали, что за гости были в ее глазах, – эти гости ушли оттуда, как падают жемчужины с алмазов (англ.).

174

Я не знаю, как хитрость может ограбить сокровищницу жизни, когда сама жизнь отдается этому воровству: если бы он только был там, где он думал, то теперь он не мог бы уже думать (англ.).

175

у нее трупный запах (англ.).

176

Видишь преднамеренность, и это портит тебе настроение (раздражает, огорчает тебя) (нем.).

177

С какой хитростью Амлет, ставший впоследствии королем Дании, отомстил за смерть своего отца Хорвендилла, убитого его братом Фенгоном, и прочие обстоятельства этого повествования (фр.).

178

быть или не быть (англ.).

179

всерьез (англ.).

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1

180

Пускай не думает читатель, что я исключаю написанные мной случайно театральные пьесы из этой оценки современной драмы. Я признаю их точно так же, как и все другие, не имеющими того религиозного содержания, которое должно составлять основу драмы будущего. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

181

О нем я писал в 1862 г. в статье: «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?», помещенной в IV томе полного собрания моих сочинений. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

182

Здесь и далее слова, заключенные в ломаные скобки, в рукописи зачеркнуты.

183

Мы все это переменили (фр.).

184

Видишь намерение и это раздражает (нем.).

185

Все жанры хороши, кроме скучного (фр.).

186

связка нервов (фр.).

187

Книги имеют свою судьбу (лат.).

188

Их обширные своды даны в изданиях: «Лев Толстой об искусстве и литературе», тома 1, 2. М., 1958; «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955.

189

Конст. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., 1973, с. 30.

190

Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-та томах, т. 30. М., ГИХЛ, 1951, с. 209. В дальнейшем ссылки на это издание даются лишь с указанием тома и страницы.

191

М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28. М., 1954. с. 139.

192

М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., 1978, с. 346.

193

Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., 1947. с. 427.

194

Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 2. М., 1954, с. 293.

195

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
С. А. Толстая. Дневники в 2-х томах, т. 1. М., 1978, с. 502.

196

«Литературное наследство», т. 37–38, кн. II, М., 1939, с. 422.

197

Д. П. Маковицкий. У Толстого. 1904–1910. «Яснополянские записки». – «Литературное наследство», т. 90, кн. 3. М., 1979, с. 81.

198

Там же, кн. 1, с. 185.

199

«Литературное наследство», т. 37–38, кн. II, с. 622.

200

См.: А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 114.

201

См.: «Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878–1906», л., 1929, с. 70.

202

«Театр и искусство», 1899, № 4, с. 76.

203

«Сборник воспоминаний о Л. Н. Толстом». М., 1911, с. 77–78.

204

Цит. по: Д. П. Маковицкий. У Толстого. 1904–1910. «Яснополянские записки». – «Литературное наследство», т. 90, кн. 2, с. 130.

205

Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 2, с. 326.

206

М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28. М., 1954, с. 117.

207

В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, с. 178.

208

В указатель вошли имена и названия, встречающиеся в тексте и комментариях. Имена и названия, встречающиеся только в комментариях, в указатель не внесены. Ссылки на страницы комментариев набраны курсивом. Указатель составила Н. Гришкина.

Комментарии

1

...как уже писал во 2-м номере... – Толстой напоминает здесь о своей статье «Яснополянская школа за ноябрь – декабрь месяцы», появившейся в журнале «Ясная Поляна», № 1, февраль, 1862 г.

2

...чтение сборника пословиц Снегирева... – Имеется в виду книга «Русские народные

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
пословицы и притчи», изданная в 1848 г. И. М. Снегиревым – профессором
Московского университета.

3

...Марков в «Русском вестнике»... – Толстой говорит о статье «Теория и практика Яснополянской школы» («Русский вестник», 1862, № 2), автором которой был преподаватель Тульской гимназии Е. Л. Марков.

4

...Глебов в журнале «Воспитание»... – Речь идет о статье Ив. Глебова «Новый взгляд на народное образование» («Воспитание», 1862, № 4).

5

...«Кто празднику рад, тот до свету пьян»... – рассказ яснополянских школьников В. Румянцева и Соколова («Книжки Ясной Поляны», 1862, № 3). С этой книжки в журнале появился новый отдел «Сочинения крестьянских детей».

6

...на репетиции одной из самых обыкновенных новейших опер... – 19 апреля 1897 г. Толстой присутствовал на репетиции оперы А. Рубинштейна «Фераморс» в консерватории под управлением дирижера В. И. Сафонова.

7

...парнасцев... и магов. – Парнасцы – группа французских поэтов, издававших в 60-70-х годах XIX в. альманах «Современный Парнас». В нее входили Леконт де Лиль, Ж.-М. Эредиа. А. Сюлли-Прюдом и др. Группа «Парнас» отстаивала принципы «чистой формы», «независимой» от содержания. В группу «магов» входили Поль Адан, Жозеф Пеладан и другие писатели-декаденты.

8

...у знаменитого Ренана в книге его «Marc Aurèle»... – В книге «Марк Аврелий и конец античного мира» французский историк и философ Ренан Жозеф Эрнест защищал теорию «господства избранных».

9

Читаю на днях очень недурную книгу Фолькельта. – Толстой читал книгу немецкого философа и искусствоведа Фолькельта Иоганнеса Иммануила «Современные вопросы эстетики», переведенную в 1898 г. на русский язык.

10

...реформацией Виклифа, Гуса, Лютера, Кальвина... – Реформация – антифеодальное общественно-политическое движение в Западной и Центральной Европе XVI в., принявшее форму борьбы против католической церкви. Идеологом ранней Реформации в Англии был Джон Уиклиф, в Чехии – Ян Гус. Вождями бюргерской (буржуазной) Реформации были основатель протестантского (лютеранского) вероучения Мартин Лютер и основатель реформатской церкви Жан Кальвин.

11

...и павликиане, и богомилы, и потом вальденцы... – Павликиане (от имени апостола Павла) – религиозная секта, основанная в Византии в VII в. Ее участниками были главным образом крестьяне, ведущие антифеодальную борьбу; в середине IX в. основали в Малой Азии свое государство; богомилы – родственная павликианам секта, возникшая в X в. на Балканах; вальденсы – секта, возникшая во Франции в XII в. и тогда же получившая широкое распространение в Западной Европе. Все они жестоко преследовались официальными властями и церковниками как еретические народные движения.

12

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoy1e
...распространенная теория Маркса... – О противоречивом отношении Толстого к марксизму см. в кн.: К. Ломунов. Лев Толстой в современном мире. М., 1975, с. 85–86 и др., а также статью: Т. Н. Архангельская. Л. Н. Толстой за чтением литературы о марксизме в 90-е годы (по материалам Яснополянской библиотеки). – «Яснополянский сборник». Тула, 1970, с. 164–178.

13

Представляется... архитектор... – Речь идет о драме Г. Ибсена «Строитель Сольнес».

14

...или какая-то непонятная старуха... – Имеется в виду драма Г. Ибсена «Маленький Эйольф».

15

...какие-то слепые... – персонажи пьесы М. Метерлинка «Слепые».

16

...или какой-то колокол... – Речь идет о драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол».

17

Пьеса «Ганнеле» – драма Г. Гауптмана.

18

Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве... – Толстой имеет в виду свою статью «Для чего люди одурманиваются?» (27, 279–280).

19

В Байрейте, где начались эти представления... – В Германии, в городе Байрейте, в Вагнеровском национальном театре, ежегодно ставились оперы Р. Вагнера, вызывавшие паломничество его поклонников из многих стран.

20

...рассказ совершенно неизвестного писателя... – Рассказ состоявшего с Толстым в переписке писателя из крестьян Ф. Ф. Тищенко – «Черный хлебушко – калачу дедушка».

21

...рассказ о театре у дикого народа вогулов. – Рассказ К. Д. Носилова «Театр у вогулов», на который указал Толстому А. П. Чехов (см. запись в Дневнике Чехова о встрече с Толстым 28 марта 1897 г. – А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. Соч., т. 17. М., «Наука», 1980, с. 225).

22

...не говорю уже о воображаемой геометрии... – Толстой имеет в виду книгу Н. И. Лобачевского «Géométrie imaginaire» («Воображаемая геометрия»).

23

...известный рассказ Флобера, переведенный Тургеневым, – «Юлиан Милостивый». – «Легенда об Юлиане Милостивом» Г. Флобера была переведена И. С. Тургеневым в 1877 г.

24

...Семенов описывает самую простую историю... В Москву приходит деревенский парень... – Рассказ С. Т. Семенова «Дворник», опубликованный в сборнике «Крестьянские рассказы». М., «Посредник», 1894.

25

...René Bazin «La terre qui meurt» – роман французского писателя Рене Базена «Умирающая земля» (написан в 1899 г., русский перевод – 1926 г.).

26

Платдейч – диалект немецкого языка.

27

...Арнольд написал прекрасную статью о назначении критики. – Статья английского критика М. Арнольда «Задачи современной критики», была (в переводе с английского) напечатана в «Северном вестнике», 1895, № 6.

28

...подобно «Одолю»... – Название французской парфюмерной фирмы.

29

...попытка опроса выдающихся людей: какие сто книг они считают лучшими? – Толстой имеет в виду присланный ему в 1889 г. издателем В. Н. Маракуевым список «Ста лучших книг всемирной литературы», составленный английским ученым Дж. Леббоком.

30

Стр. 260...говорит Шелли. – Толстой цитирует предисловие английского поэта П.-Б. Шелли к трагедии «Ченци», написанное в 1819 г.

31

...говорит Свинбурн. – Чарльз Свинберн, английский поэт. Толстой цитирует его работу «В мастерской Шекспира».

32

...говорит Виктор Гюго. – Толстой цитирует книгу Виктора Гюго «Вильям Шекспир», опубликованную в 1864 г.

33

...говорит Брандес. – Георг Брандес, датский исследователь литературы и критик. Книга Брандеса «Шекспир, его жизнь и произведения» в русском переводе вышла в 1901 г.

34

...Гервинус старается доказать... – Георг Готфрид Гервинус, немецкий шекспировед, автор капитального труда «Шекспир» (1849–1850; в русском переводе в 1877 г.).

35

Давно как-то мне случилось прочесть в «Новом времени» прекрасный фельетон господина Ата... – Под псевдонимом Ата в «Новом времени» печатался В. К. Петерсон. О каком из его фельетонов здесь идет речь, установить не удалось.

36

...«Ложкой кормит, а стеблем глаз колет»... – Рассказ напечатан в 4-й «Книжке Ясной Поляны» за 1862 г. Эти «Книжки» издавались Толстым в качестве приложения к журналу «Ясная Поляна».

37

Длинный, закрученный период... который... составлял славу Бюфонов... – Жорж Луи Леклерк де Бюффон, французский ученый-естествоиспытатель, автор «Всеобщей и

ание сочинений в 22 томах. Том 15. Статьи о литературе и искусстве. Лев Николаевич Толстой tolstoyleo.ru
частной естественной истории» в 44-х томах, славился во Франции красотой слога и живописностью описаний. Известно, что в 1852 г. Толстой читал статью Бюффона «О домашних животных» (46,107–108).

38

...«Мир божий»... – Имеется в виду одна из популярных книг, содержащая сведения из области естественных наук.

39

«Грамотей» – верноподданнический журнал, издававшийся с 1861 по 1876 г. с целью «религиозно-нравственного воспитания народа».

40

«Народное чтение» – популярный журнал для читателей из народа, в котором печатались материалы и статьи по научно-естественным, агрономическим, юридическим вопросам, а также разного рода беллетристические произведения. Издавался в Петербурге в 1858–1862 гг.

41

...лекции Фохта о мнимовредных животных... – Карл Фогт, немецкий естествоиспытатель, стоявший на позициях вульгарного материализма. О какой из его лекций идет речь, не выяснено.

42

...«Пенни-магазин» – «Penny Magazine» – журнал общепользных знаний, выходивший в 1832–1845 гг. в Англии.

43 Ауэрбах, помню, сказал... – Немецкий писатель Бертольд Ауэрбах. Толстой, находясь в Германии в 1861 г., дважды его посетил. Он очень высоко ценил «Шварцвальдские рассказы» Ауэрбаха, посвященные крестьянской жизни.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://tolstoyleo.ru/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://filosoff.org/> Философия, философы мира, философские течения. Биография

<http://dostoevskiyfyodor.ru/>

сайт <http://petimer.com/> Приятного чтения!