

ЛЕВ
ТОЛСТОЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ 30

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1882–1898 ГГ.

Л 67

Л. Н. Т О Л С Т О Й

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

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ ПОД НАБЛЮДЕНИЕМ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ РЕДАКЦИОННОЙ КОМИССИИ

СЕРИЯ ПЕРВАЯ
П Р О И З В Е Д Е Н И Я

Т О М
30

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА — 1951

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

1897—1898

I

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

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

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

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

Но мало того, что такие огромные труды тратятся на эту деятельность, — на нее, так же как на войну, тратятся прямо 10 жизни человеческие: сотни тысяч людей с молодых лет посвящают все свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертеть ногами (танцоры); другие (музыканты) на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать всё, что они увидят; четвертые на то, чтобы уметь перевернуть 20 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 специа- 30 листами, 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 30 освещения, где я видел во мраке и пыли что-то работающих людей. Один из этих рабочих с серым, худым лицом, в грязной блузе, с грязными рабочими, с оттопыренными пальцами, руками, очевидно усталый и недовольный прошел мимо меня, сердито упрекая в чем-то другого. Поднявшись вверх по темной лестнице, я вышел на подмости за кулисы. Между сваленными декорациями, занавесами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенных и наряженных мужчин в костюмах с обтянутыми ляжками и икрами и женщин, как всегда, с оголенными на- 40 сколько возможно телами. Всё это были певцы, хористы, хо-

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

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

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

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

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

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

10

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

20

Невольно приходит в голову вопрос: для кого это делается? Кому это может нравиться? Если и есть в этой опере изредка хорошенькие мотивы, которые было бы приятно послушать, то их можно бы было спеть просто без этих глупых костюмов и шествий, и речитативов, и махания руками. Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. 30 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, 40

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

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

Как богословы разных толков, так художники разных толков исключают и уничтожают сами себя. Послушайте художников теперешних школ, и вы увидите во всех отраслях одних художников, отрицающих других: в поэзии — старых романтиков, отрицающих парнасцев и декадентов; парнасцев, отрицающих романтиков и декадентов; декадентов, отрицающих всех предшественников и символистов; символистов, отрицающих всех предшественников и магов, и магов, отрицающих всех своих предшественников; в романе — натуралистов, психологов, ²⁰ натуралистов, отрицающих друг друга. То же и в драме, живописи и музыке. Так что искусство, поглощающее огромные труды народа и жизни человеческих и нарушающее любовь между ними, не только не есть нечто ясно и твердо определенное, но понимается так разноречиво своими любителями, что трудно сказать, что вообще разумеется под искусством и в особенности хорошим, полезным искусством, таким, во имя которого могут быть принесены те жертвы, которые ему приносятся.

II

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

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

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

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

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

И потому для общества, среди которого возникают и поддерживаются произведения искусства, нужно знать, всё ли то действительно искусство, что выдается за таковое, и всё ли то хорошо, что есть искусство, как это считается в нашем обществе, а если и хорошо, то важно ли оно и стоит ли тех жертв, которые требуются ради него. И еще более необходимо знать это всякому добросовестному художнику, чтобы быть уверенным в том, что всё то, что он делает, имеет смысл, а не есть увлечение того маленького кружка людей, среди которого он живет, возбуждая в себе ложную уверенность в том, что он делает хорошее дело, и что то, что он берет от других людей в виде поддержания своей большей 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, ваение, 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, 10 с другой — с неудачными попытками искусства: Как отделить искусство от того и другого? Средний образованный человек нашего круга и даже художник, не занимавшийся специально эстетикой, не затруднится и этим вопросом. Ему кажется, что всё это разрешено давно и всем хорошо известно.

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

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

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

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

¹ [«Марк Аврелий»]

² [«Это высшее искусство»,]

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

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

Эти пять искусств следующие: 19

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

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

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

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

Die Kunst des Gesichtsinns — искусство чувства зрения (стр. 184). 20

О первом, о Kunst des Geschmacksinns, говорится следующее:

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

И далее:

«Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem thierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte 30

¹ [«Мировая красота, опыт всеобщей эстетики»]

² [«Задачи эстетики»,]

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

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

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

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

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

«Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche 10 une notion, que l'oeil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthétique considérable: celle *du doux, du soyeux, du poli*. Ce qui caractérise la beauté du velours, c'est la douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idée que nous nous faisons de la beauté d'une femme, la velouté de sa peau entre comme élément essentiel».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ [Юлиус Митхальтер,]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ [«красивый по форме»]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

Начну с основателя эстетики, Баумгартена (1714—1762).¹⁹

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

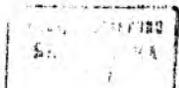
Определяется красота, по Баумгартену, соответствием, т. е. порядком частей во взаимном их отношении между собой и в их отношении к целому. Цель же самой красоты в том, чтобы нравиться и возбуждать желание (*Wohlgefallen und Erregung eines Verlangens*), — положение, прямо противоположное главному свойству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

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

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

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

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



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

¹ Почти так же понимает красоту и Мендельсон (1729—1786). Искусство, по Мендельсону,² есть доведение прекрасного, познаваемого смутным чувством, до истинного и доброго. Цель же искусства есть нравственное совершенство.

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

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

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

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

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

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

² Ibid., 369.

³ Ibid., 388—390.

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

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

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

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

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

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

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

³ Schassler, 289, Knight, 168—9.

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

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

Таковы главные английские определения искусства и красоты в XVIII веке.

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

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

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

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

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

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

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

² Knight, 101.

³ Schassler, 316.

⁴ Knight, 102—4.

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

⁶ Spaletti: Schassler, 328.

⁷ [«Исследование о красоте»,]

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

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

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

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

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

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

¹ Schassler, 331, 333.

² Ibid., 525—28.

³ Knight, 61—63.

⁴ Schassler, 740—43.

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

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

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

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

¹ Ibid., 769—74.

² Ibid., 87.

³ Kralik, 148.

⁴ Ibid., 820.

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

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

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

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

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

¹ Schassler, 828—29, 834, 841.

² [«Чтения по эстетике»]

³ Ibid., 891.

⁴ Ibid., 917.

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

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

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

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

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

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

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

¹ Ibid., 946, 984—85, 990, 1085.

² Ibid., 955—56, 966.

³ Ibid., 1017.

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

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

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* ²). И эти основы суждений находятся в отношении впечатлений. Есть известные отношения, которые мы называем прекрасными, и искусство состоит в нахождении этих отношений — одновременных в живописи, пластике и архитектуре, и последовательных и одновременных в музыке, и только последовательных в поэзии. В противоположность прежним эстетикам, по Герbartу, 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. ³

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

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

¹ Ibid., 1065—66.

² [эстетическое элементарное суждение]

³ Ibid., 1097—1100.

⁴ Ibid., 1124, 1107.

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

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

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

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

По Гельмгольцу (1821), писавшему о красоте по отношению к музыке, красота достигается в музыкальном произведении неизменно только следованием законам, — законы же эти ³⁰ неизвестны художнику, так что красота проявляется в художнике бессознательно и не может быть подвергнута анализу. ⁴

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

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

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

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

¹ Knight, 81—82.

² Ibid., 83.

³ Schassler, 1122.

⁴ Knight, 85—86.

⁵ [«О красоте»]

⁶ Knight, 88.

⁷ Ibid., 88.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Ibid., 112.

² Ibid., 116.

³ Ibid., 118.

⁴ Ibid., 123—124.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Knight, 139—141.

⁴ Knight, 134.

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

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

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

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

Таковы все до самого последнего времени распространенные во Франции эстетики, из которых исключение, по своей ясности ²⁹ и разумности, представляет книга Véron «L'esthétique» ⁵ (1878), хотя и не точно определяющая искусство, но по крайней мере устраняющая из эстетики туманное понятие абсолютной красоты.

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

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

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

¹ [«Психология прекрасного и искусства» Марио Пило]

² [«Опыты о современном искусстве» Фьерена Жевара]

³ [«Идеалистическое и мистическое искусство» Сара Пеладана]

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

⁵ [«Эстетика» Верона]

⁶ «L'esthétique», p. 106.

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

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

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

По Спенсеру (1820), происхождение искусства есть игра — мысль, высказанная еще Шиллером. В низших животных вся²⁰ энергия жизни растрачивается на поддержание и продолжение жизни; в человеке же остается, после удовлетворения этих потребностей, еще излишек силы. Этот-то излишек и употребляется на игру, переходящую в искусство. Игра есть подобие настоящего действия; то же есть искусство.

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

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

¹ [«О природе и принципах вкуса»]

² [«Аналитическое исследование принципов вкуса»]

³ [«Происхождение человека»]

⁴ Knight, 238.

⁵ Ibid., 239—240.

⁶ [Тодхунтер, «Теория прекрасного»,]

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

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

По Гранту-Аллену («Physiological Aesthetics», ⁴ 1877), про-¹⁰ должателю Спенсера, красота имеет физическое происхождение. Он говорит, что эстетическое удовольствие происходит от созерцания прекрасного, понятие же прекрасного получается от физиологического процесса. Начало искусства — это игра; при избытке физических сил человек отдается игре, при избытке восприимчивых сил человек отдается деятельности искусства. Прекрасное есть то, что дает наибольшее возбуждение при наименьшей трате. Различие оценки прекрасного происходит от вкуса. Вкус может быть воспитан. Надо верить суждению «the finest nurtured and most discriminative men», т. е. наиболее ²⁰ тонко воспитанным и наиболее разборчивым людям (способным лучше оценивать). Эти люди образуют вкус будущего поколения. ⁵

По Керду («Essay on Philosophy of Art», ⁶ 1883), красота дает нам средства полного постигновения объективного мира без соображений с другими частями мира, как это неизбежно для науки. И поэтому искусство уничтожает противоречие между единством и множеством, между законом и явлением, субъектом и объектом, соединяя их в одно. Искусство есть проявление и утверждение свободы, потому что оно свободно от темноты и ³⁰ непостижимости конечных вещей. ⁷

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

¹ Ibid., 240—243.

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

³ Ibid., 247.

⁴ [«Физиологическая эстетика»,]

⁵ Ibid., 250—252.

⁶ [«Опыт о философии искусства»,]

⁷ Ibid., 258—259.

⁸ [«Философия прекрасного»,]

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

Выписанные здесь суждения о красоте и искусстве далеко не исчерпывают всего того, что написано об этом предмете. Кроме того, каждый день являются новые писатели об эстетике, и в суждениях этих новых писателей та же странная заколдованная неясность и противоречивость в определении красоты. Одни по инерции продолжают мистическую эстетику Баумгартена и ¹⁰ Гегеля с разными видоизменениями; другие переносят вопрос в область субъективную и отыскивают основы прекрасного в деле вкуса; третьи — эстетики самой последней формации — отыскивают начало красоты в физиологических законах; четвертые, наконец, рассматривают вопрос уже совершенно независимо от понятия красоты. Так, по Сэлли («*Studies in Psychology and Aesthetics*», ¹ 1874), понятие красоты совершенно упраздняется, так как искусство, по определению Сэлли, есть произведение остающегося или переходящего предмета, способного доставить ²⁰ деятельную радость и приятное впечатление некоторому количеству зрителей и слушателей независимо от получаемых от этого выгод. ²

IV

Что же выходит из всех этих высказанных в науке эстетики определений красоты? Если не считать совершенно неточных и не покрывающих понятия искусства определений красоты, полагающих ее то в полезности, то в целесообразности, то в симметрии, то в порядке, то в пропорциональности, то в гладкости, то в гармонии частей, то в единстве в разнообразии, то в различных соединениях этих начал, если не считать этих неудовлетво- ³⁰ рительных попыток объективных определений, — все эстетические определения красоты сводятся к двум основным воззрениям: первое — то, что красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного — Идеи, Духа, Воли, Бога, и другое — то, что красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды.

¹ [«Исследования по психологии и эстетике»,]

² *Ibid.*, 243.

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

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

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

С одной стороны, красота понимается как нечто мистическое и очень возвышенное, но, к сожалению, очень неопределенное и потому включающее в себя и философию, и религию, и самую жизнь, как это происходит у Шеллинга и Гегеля и у немецких и французских их последователей; или, с другой стороны, как оно и должно быть признано, по определению Канта и его последователей, красота есть только получаемое нами особого рода бескорыстное наслаждение. И тогда понятие красоты, хотя и кажется очень ясным, к сожалению также неточно, потому что расширяется в другую сторону, а именно — вклю-³⁰ чает в себя и наслаждения от питья, еды, ощущения нежной кожи и т. п., как это признается у Гюйо, Кралика и др.

Правда, что, следя за развитием в эстетике учения о красоте, можно заметить, что сначала, со времени основания науки эстетики, преобладает метафизическое определение красоты, а что чем ближе к нашему времени, тем более и более выясняется опытное, в последнее время принимающее физиологический характер определение, так что встречаются даже такие эстетики, как Véron и Sully, пытающиеся совершенно обойтись без понятия красоты. Но такие эстетики имеют очень мало успеха,⁴⁰

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

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

Красотой в смысле субъективном мы называем то, что 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, т. е. 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, т. е. на том, что нравится, и искать общего, приложимого ко всем произведениям искусства определения, на основании которого можно бы было решать принадлежность или непринадлежность предметов к искусству. Но как может видеть читатель из приведенных мною выписок из эстетик и еще яснее из самих эстетических сочинений, если он потрудится 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 эстетики чувствовали недостаточность и шаткость та-

кого определения и, чтобы обосновать его, спрашивали себя, почему — что нравится, и вопрос о красоте переводили на вопрос о вкусе, как это делали Гутчисон, Вольтер, Дидро и другие. Но все попытки определения того, что есть вкус, как может видеть читатель и из истории эстетики и из опыта, не могут привести ни к чему, и объяснения того, почему одно нравится одному и не нравится другому и наоборот, нет и не может быть. Так что вся существующая эстетика состоит не в том, чего можно бы ждать от умственной деятельности, называющей себя наукой, — именно в том, чтоб определить свойства и законы искусства или 10 прекрасного, если оно есть содержание искусства, или свойства вкуса, если вкус решает вопрос об искусстве и о достоинстве его, и потом на основании этих законов признавать искусством те произведения, которые подходят под эти законы, и откидывать те, которые не подходят под них, — а состоит в том, чтобы, раз признав известный род произведений хорошими, потому что они нам нравятся, составить такую теорию искусства, по которой все произведения, которые нравятся известному кругу людей, вошли бы в эту теорию. Существует художественный канон, по которому в нашем кругу любимые произведения при- 20 знаются искусством (Фидиас, Софокл, Гомер, Тициан, Рафаэль, Бах, Бетховен, Дант, Шекспир, Гёте и др.), и эстетические суждения должны быть таковы, чтобы захватить все эти произведения. Суждения о достоинстве и значении искусства, основанные не на известных законах, по которым мы считаем то или другое хорошим или дурным, а на том, совпадает ли оно с установленным нами каноном искусства, встречаются беспрепятственно в эстетической литературе. Читаю на-днях очень недурную книгу Фолькельта. Рассуждая о требованиях нравственного в произведениях искусства, автор прямо говорит, 30 что предъявление требований нравственного к искусству неправильно, и в доказательство этого приводит то, что если бы допустить это требование, то Ромео и Джульетта Шекспира и Вильгельм Мейстер Гёте не подошли бы под определение хорошего искусства. А так как и то и другое входят в канон искусства, то требование это несправедливо. И потому надо найти такое определение искусства, при котором эти произведения подошли бы под него, и, вместо требования 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, представляющих ему законной реакцией против крайностей натурализма. Какие бы ни были безумства в искусстве, раз они приняты среди высших классов нашего общества, тотчас же вырабатывается теория, объясняющая и узаконяющая эти безумства, как будто никогда не было в истории эпох, в которые в известных, исключительных кругах людей не было принимаемо и одобряемо ложное, безобразное, бессмысленное искусство, не оставившее никаких следов и совершенно забытое впоследствии. А до какой степени может дойти бессмысленность и безобразие искусства, особенно когда оно знает, что оно считается, как в наше время, непогрешимым, мы видим по тому, что делается теперь в искусстве нашего круга.

Так что теория искусства, основанная на красоте и изложенная в эстетиках и в смутных чертах исповедуемая публикой, есть не что иное, как признание хорошим того, что нравилось и нравится нам, т. е. известному кругу людей.

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

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

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

Точно так же и красота, или то, что нам нравится, никак не может служить основанием определения искусства, и ряд пред- 10 метов, доставляющих нам удовольствие, никак не может быть образцом того, чем должно быть искусство.

Видеть цель и назначение искусства в получаемом нами от него наслаждении — всё равно, что приписывать, как это делают люди, стоящие на самой низшей степени нравственного развития (дикие, например), цель и значение пищи в наслажде- 20 нии, 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, 20 не могут узнать его смысла и назначения, потому что они приписывают деятельности, имеющей свой смысл в связи с другими явлениями жизни, ложную и исключительную цель наслаждения. Люди поняли, что смысл еды есть питание тела, только тогда, когда они перестали считать целью этой деятельности наслаждение. То же и с искусством. Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение. Признание целью искусства красоты или известного рода наслаждения, получаемого от искусства, не только не содействует определению того, что 30 есть искусство, но, напротив, переводя вопрос в область совершенно чуждую искусству — в метафизические, психологические, физиологические и даже исторические рассуждения о том, почему такое-то произведение нравится одним, а такое не нравится или нравится другим, делает это определение невозможным. И как рассуждения о том, почему один любит грушу, а другой мясо, никак не содействует определению того, в чем состоит сущность питания, так и решение вопросов о вкусе в искусстве (к которому невольно сводятся рассуждения об искус- 40 стве) не только не содействует уяснению того, в чем состоит

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

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

Т. е. что наслаждение хорошо потому, что оно наслаждение.

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

V

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Если человек заражает другого и других прямо непосредственно своим видом или производимыми им звуками в ту самую минуту, как он испытывает чувство, заставляет другого человека зевать, когда ему самому 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 без-

заботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т. п. Всё это, если мальчик вновь при рассказе переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их пережить всё, что и пережил рассказчик, — есть искусство. Если мальчик и не видал волка, но часто боялся его, и, желая вызвать чувство испытанного им страха в других, придумал встречу с волком и рассказывал ее так, что вызвал своим рассказом то же чувство в слушателях, какое он испытывал, представляя себе волка, — то это тоже искусство. Точно так же будет искусство то, когда человек, 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 типины, передаваемое вечерним пейзажем или убаюкивающей песней, — всё это искусство.

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

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

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

10 Случилось это по следующим причинам.

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

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

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

высокое искусство. Всё же, что противно этому, как передача чувств обожания чуждых богов и чувств, несогласных с законом Бога, будет считаться дурным искусством. Если же религия полагает смысл жизни в земном счастье, в красоте и силе, то передаваемые искусством радость и бодрость жизни будут считаться хорошим искусством; искусство же, передающее чувства изнеженности или уныния, будет дурным искусством, как это было признано у греков. Если смысл жизни в благе своего народа или в продолжении той жизни, которую вели предки, и в уважении к ним, то искусство, передающее чувство радости 10 жертвы личным благом для блага народа или для возвеличения предков и поддержания их преданий, будет считаться хорошим искусством; искусство же, выражающее чувства, противные этому, — дурным, как это было признано у римлян, у китайцев. Если смысл жизни в освобождении себя от уз животности, то искусство, передающее чувства, возвышающие душу и унижающие плоть, будет добрым искусством, как это считается у буддистов, и всё то, что передает чувства, усиливающие страсти тела, будет дурным искусством.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VII

С тех пор как люди высших классов потеряли веру в церковное христианство, мерилом хорошего и дурного искусства стала красота, т. е. получаемое от искусства наслаждение, и соответственно этому взгляду на искусство составила сама собою среди высших классов и эстетическая теория, оправдывающая такое понимание, — теория, по которой цель искусства состоит в проявлении красоты. Последователи эстетической теории, в подтверждение истинности ее, утверждают то, что теория эта 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 отлучено от понятия красивого (τὸ καλόν).

Высшее совершенство добра, не только не совпадающее с красотой, но большею частью противоположное ей, которое знали евреи еще во времена Исаии и которое выражено вполне христианством, было неизвестно вообще грекам; они полагали, что прекрасное непременно должно быть и доброе. Правда, передовые мыслители, Сократ, Платон, Аристотель, чувствовали, что добро может не совпадать с красотой. Сократ прямо подчинял красоту добру; Платон, чтобы соединить оба понятия, говорил о духовной красоте; Аристотель требовал от искусства нравственного воздействия на людей (*καθάρσις*), 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 *καλοἀγαθία* (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 *καλοκαγαθία*, имеющее смысл для грека, но не имеющее никакого смысла для христианина, составляет высший идеал человечества. На этом недоразумении была построена новая наука — эстетика. А чтобы оправдать эту новую науку, учение древних об искусстве было так перетолковано, чтобы казалось, что эта выдуманная наука — эстетика — существовала и у греков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ [Книги имеют свою судьбу по разумению читателей]

чением, иногда веками, до тех пор, пока не уничтожатся те условия, которые они оправдывают, или не сделается слишком очевидной нелепость проповедуемых теорий. Такова же и эта удивительная теория баумгартеновской троицы, Добра, Красоты и Истины, по которой оказывается, что самое лучшее, что может сделать искусство народов, проживших 1800-летнюю христианскую жизнь, состоит в том, чтобы идеалом своей жизни избрать тот, который имел 2000 лет тому назад полудикий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший 10 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 су-
20 ности 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
30 фантастичности соединения этих трех совершенно различных и, главное, несоизмеримых по значению слов и понятий в одно.

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

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

Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность нашего сознания, понятие, не опре-
40 делимое разумом.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VIII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

зоваться всему народу, то представляется другое соображение, по которому теперешнее искусство не может быть всем искусством, а именно то, что оно совершенно непонятно для народа. Прежде писали произведения поэтические на латинском языке, но теперешние произведения искусства так же непонятны народу, как если бы они были писаны по-санскритски. На это обыкновенно отвечают тем, что если народ теперь не понимает этого нашего искусства, то это доказывает только его неразвитость, что точно то же было со всяким новым шагом искусства. Сначала не понимали его, а потом привыкали 18 к нему.

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

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

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

IX

Безверие высших классов европейского мира сделало то, что на место той деятельности искусства, которая имела целью передавать те высшие чувства, вытекающие из религиозного сознания, до которых дожило человечество, стала деятельность, имеющая целью доставлять наибольшее наслаждение известному обществу людей. И из всей огромной области искусства выделилось и стало называться искусством то, что доставляет наслаждение людям известного круга.

Не говоря о тех последствиях нравственных, которые имело¹⁰ для европейского общества такое выделение из всей области искусства, и признание важным искусством того, что не заслуживало этой оценки, это извращение искусства ослабило и довело почти до уничтожения и самое искусство. Первым последствием этого было то, что искусство лишилось свойственного ему бесконечно разнообразного и глубокого религиозного содержания. Вторым последствием было то, что оно, имея в виду только малый круг людей, потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно; и третьим, главным, то, что оно перестало быть искренно, а стало выдуманно и рассудочно.²⁰

Первое последствие — обеднение содержания — совершилось потому, что истинное произведение искусства есть только то, которое передает чувства новые, не испытанные людьми. Как произведение мысли есть только тогда произведение мысли, когда оно передает новые соображения и мысли, а не повторяет то, что известно, точно так же и произведение искусства только тогда есть произведение искусства, когда оно вносит новое чувство (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни. Только поэтому и чувствуются так сильно детьми, юношами произведения искусства, в первый раз передающие³⁰ им не испытанные еще ими чувства.

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

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

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

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

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

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

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

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

дей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой от того, что его не любят. И ему казалось, что в этой области нет конца разнообразию. И мнение это о том, что жизнь рабочего народа бедна содержанием, а наша жизнь, праздных людей, полна интереса, разделяется очень многими людьми нашего круга. Жизнь трудового человека с его бесконечно разнообразными формами труда и связанными с ними опасностями на море и под землю, с его путешествиями, общением с хозяевами, начальниками, товарищами, с людьми других исповеданий и народностей, с его борьбою с природой, дикими животными, с его отношениями к домашним животным, с его трудами в лесу, в степи, в поле, в саду, в огороде, с его отношениями к жене, детям, не только как к близким, любимым людям, но как к сотрудникам, помощникам, заменителям в труде, с его отношениями ко всем экономическим вопросам, не как к предметам умствования или тщеславия, а как к вопросам жизни для себя и семьи, с его гордостью самодовления и служения людям, с его наслаждениями²⁰ отдыха, со всеми этими интересами, проникнутыми религиозным отношением к этим явлениям, — нам, не имеющим этих интересов и никакого религиозного понимания, нам эта жизнь кажется однообразной в сравнении с теми маленькими наслаждениями, ничтожными заботами нашей жизни не труда и не творчества, но пользования и разрушения того, что сделали для нас другие. Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам:³⁰ к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов.

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

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

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

От Боккаччио до Марселя Прево все романы, поэмы, стихотворения передают непременно чувства половой любви в разных ее видах. 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 всё выражение
30 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

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

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

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

20

Х

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

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

¹ [«нагота».]

² [Рене де Гурмон,]

³ [«Лошади Диомеда».]

⁴ [Пьер Луи, «Афродита».]

⁵ [Гюисманс, «Некие».]

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

Théophile Gautier¹ в своем предисловии к знаменитым «Fleurs du mal»² 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»,³ смысл которых надо угадывать как ребусы и большинство которых остаются неразгаданными.

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

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

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

¹ [Геофилъ Готье]

² [«Цветы зла»]

³ [«Маленькие поэмы в прозе»,]

⁴ [«Искусство поэзии»,]

Оù l'Indécis au Précis se joint.

.....
.....

И дальше:

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

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

10

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но не одни французские писатели думают так.

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

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

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

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

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

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

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

Кроме тех, которых имена считаются уже знаменитыми, как-то: Бодлер, Верлен, некоторые имена этих поэтов следующие: Jean Moreas, Charles Maurice, Henri de Régnier, Charles Vignier, Adrien Romaille, René Ghil, Maurice Maeterlinck, C. Albert Aurier, ¹⁰ René de Gourmont, St. Pol Roux le Magnifique, Georges Rodenbach, le comte Robert de Montesquiou Fézansac. ¹ Это символисты и декаденты. Потом идут маги: Joséphin Peladan, Paul Adam, Jules Bois, M. Papus ² и др.

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

Вот образцы тех из этих поэтов, которые считаются лучшими. Начинаю с самого знаменитого, признанного великим человеком, достойным памятника, — Бодлера. Вот, например, его стихотворение из его знаменитых «Fleurs du mal». 20

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues,
Qui séparent mes bras des immensités bleues.
Je m'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! ²

30

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

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

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

Вот другое того же Бодлера:

Duellum.

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont élaboussé l'air de leurs et de sang.
— Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

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

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

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

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

¹ [Д у э л ь .

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

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

О безумство сердец, созревшее в силу уязвленной любви!

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

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

L'étranger.

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

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

— Tes amis?

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

— Ta patrie?

— J'ignore sous quelle latitude elle est située.

— La beauté?

10

— Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

— L'or?

— Je le hais, comme vous haïssez Dieu.

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

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

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

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

¹ [Незнакомец.

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

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

— Твоих друзей?

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

— Твою родину?

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

— Красоту?

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

— Золото?

— Я ненавижу его, как вы ненавидите бога.

— Эй! что же ты любишь, странный незнакомец?

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

² [«Суп и облака»]

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

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

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

Le Galant tireur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вот эта первая ariette:³

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.

(Favart.)

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

10

20

¹ [В е ж л и в ы й с т р е л о к .

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

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

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

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

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

² [«Забутые песенки».]

³ [песенка]

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

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

А вот другая ariette:

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

[¹ Ветер в долине прекращает свое дыхание.

(Фагар.)

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

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

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

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

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

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

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

Прежде чем привести примеры из других поэтов, не могу не остановиться на удивительной знаменитости этих двух стихотворцев, Бодлера и Верлена, признанных теперь великими поэтами. Каким образом французы, у которых были Chénier, Musset, Lamartin, а главное Hugo, у которых недавно еще были ²⁰ так называемые парнасцы: Leconte de Lisle, Sully Prud'homme³ и др., могли приписать такое значение и считать великими этих двух стихотворцев, очень 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 ³⁰ распушенности, признания своего нравственного бессилия, и, как спасение от этого бессилия, самого грубого католического идолопоклонства. Оба притом не только совершенно лишены наивности, искренности и простоты, но оба преисполнены искусственности, оригинальничанья и самомнения. Так что

¹ [«Мудрость».]

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

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

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

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

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

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

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

30 Вот, например, сонет Малларме:

(«Pan», 1895, № 1.)

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

40

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

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

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

10

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

20

30

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ [Гриффин, Ренье, Мореас и Монтескью.]

² [Камилл Писсаро]

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

основной тон *vert de gris*¹ и везде попадаются пятнышки этой краски: на лице, волосах, руках, платье. В той же галлерее «Durand Ruel» другие картины Puvis de Chavannes, Manet, Monet, Renoir, Sisley² — это всё импрессионисты. Один — не разобрал имени — что-то похожее на Redon — написал синее лицо в профиль. Во всем лице только и есть этот синий тон с белилами. У Писсаро акварель вся сделана точками. На первом плане корова вся разноцветными точками написана. Общего тона не уловишь, как ни отходи или не приближайся. Оттуда
10 пошел смотреть символистов. Долго смотрел, не расспрашивая никого и стараясь сам догадаться в чем дело, — но это свыше человеческого соображения. Одна из первых вещей бросилась мне в глаза — деревянный *haut-relief*,³ безобразно исполненный, изображающий женщину (голую), которая двумя руками выжимает из двух сосков потоки крови. Кровь течет вниз и переходит в лиловые цветы. Волосы сперва спущены вниз, потом подняты вверх, где превращаются в деревья. Статуя выкрашена в сплошную желтую краску, волосы — в коричневую.

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

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

¹ [серовато-зеленый]

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

³ [горельеф,]

⁴ [«Земля»,]

⁵ [«Обман»,]

⁶ [«Зло».]

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

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

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

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

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

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

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

10 И таково всё молодое искусство нашего времени.

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

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

¹ [«Там — внизу» Гюисманса]

² [«Благовеститель» Вилье де Лиль Адама]

³ [«Жестокие рассказы»]

⁴ [«Обетованная земля» Е. Мореля]

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

Особенно ясно я увидал несправедливость осуждения нового искусства, когда раз при мне один поэт, сочиняющий непонятные стихи, с веселою самоуверенностью смеялся над непонятною музыкой, и скоро после этого музыкант, сочиняющий непонятные симфонии, с такою же самоуверенностью смеялся над 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 всё более и более исключительным, становилось всё более и более непонятным, для всё большего и большего количества людей и в этом своем движении к большей и большей непонятности, на одной из ступеней которой я нахожусь с своим привычным искусством, дошло до того, что оно понимается самым малым числом избранных и что число этих избранных — всё уменьшается и уменьшается.

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

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

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

Нет ничего обыкновеннее, как то, чтобы слышать про мнимые произведения искусства, что они очень хороши, но что очень трудно понять их. Мы привыкли к такому утверждению, а между тем сказать, что произведение искусства хорошо, но непонятно, всё равно, что сказать про какую-нибудь пищу, 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 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 заражат меня точно так же, как смех, слезы русского, точно так же и живопись и музыка и поэтическое произведение, если оно переведено на понятный мне язык. Песня киргиза и японца хотя и слабее, чем самого киргиза и японца, но трогает меня. Так же трогает меня японская живопись и индейская архитектура и арабская сказка. Если меня мало трогает песня японца и роман китайца, то не потому, что я не понимаю этих произведений; 10 а потому, что я знаю и приучен к предметам искусства более высоким, а никак не потому, что это искусство выше меня. Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем. История Иосифа, переведенная на китайский язык, трогает китайцев. История Сакиа-Муни трогает нас. Такие же есть здания, картины, статуи, музыка. И потому если искусство не трогает, то нельзя говорить, что это происходит от непонимания зрителем и слушателем, а можно и должно заключить из этого только то, что это или дурное искусство, или вовсе не искусство. 20

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

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

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

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

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

Так что непонятно может быть хорошее, большое, всемирное,

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

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

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

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

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

40 обещают показать известное зрелище, — он входит и ничего

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

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

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

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

30

XI

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

¹ [все роды искусства хороши, кроме скучного;]

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

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

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

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

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

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

Лет сорок тому назад не умная, но очень цивилизованная, *ayant beaucoup d'acquis*¹ дама (она уже умерла теперь) позвала меня, чтобы прослушать сочиненный ею роман. В романе этом дело начиналось с того, что героиня в поэтическом лесу, у воды, ¹⁰ в поэтической белой одежде, с поэтическими распущенными волосами, читала стихи. Дело происходило в России, и вдруг из-за кустов появлялся герой в шляпе с пером *à la Guillaume Tell*² (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что всё это очень поэтично. Но всё было бы хорошо, если бы герою не надо было говорить; но как только господин в шляпе *à la Guillaume Tell* начал разговаривать с девицей в белом платье, так явно стало, что автору сказать нечего, а что он тронут поэтичными воспоминаниями прежних произведений и думает, что, переби- ²⁰рая эти воспоминания, он может произвести художественное впечатление. Но художественное впечатление, т. е. заражение, получается только тогда, когда автор сам по-своему испытал какое-либо чувство и передает его, а не тогда, когда он передает чужое, переданное ему чувство. Этого рода поэзия от поэзии не может заражать людей, а только дает подобие произведения искусства, и то только для людей с извращенным эстетическим вкусом. Дама эта была очень глупа и не талантлива, и потому видно было сразу, в чем было дело; но когда за такие заимствования берутся люди начитанные и талантли- ³⁰вые, да еще выработавшие технику своего искусства, то выходят те заимствования из греческого, древнего, христианского и мифологического мира, которых так много развелось, и в особенности теперь так много продолжает появляться, и которые принимаются публикой за произведения искусства, если эти заимствования хорошо обделаны техникой того искусства, в котором они сделаны.

¹ [имеющая большой житейский опыт]

² [как у Вильгельма Телля]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Что касается четвертого приема, занимательности, то прием этот, хотя и более других чужд искусству, чаще всего смешивается с ним. Не говоря об умышленном скрывании автором в романах и повестях того, о чем должен догадываться читатель, очень часто приходится слышать про картину, про музыкальное произведение, что оно интересно. Что же значит интересно? Интересное произведение искусства значит или то, что произведение вызывает в нас неудовлетворенное любопытство, или то, что, воспринимая произведение искусства, мы приобретаем новые для нас сведения, или то, что произведение не вполне понятно, и мы понемногу и с усилием добираемся 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 повтичность, и подражательность, и поразительность, и занимательность могут встречаться в произведении искусства, но не могут заменить главного свойства искусства: чувства, испытанного художником. В последнее же время в искусстве высших классов большинство предметов, выдаваемых за пред-

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

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

Для того, чтобы человек мог произвести истинный предмет искусства, нужно много условий. Нужно, чтобы человек этот стоял на уровне высшего для своего времени мирозерцания, чтобы он пережил чувство и имел желание и возможность передать его и при этом еще имел талантливость к какому-либо роду искусств. Все эти условия, нужные для произведения истинного искусства, очень редко соединяются. Для того же, 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, руко-

водясь попадающимися для рифмы словами, придумывать к этим словам подобия мыслей, чувств или картин, и тогда такой человек может уже не переставая изготавливать стихотворения, смотря по надобности, короткие или длинные, религиозные, любовные или гражданские.

Если же талантливый к словесному искусству человек хочет писать повести и романы, то ему надо только выработать в себе слог, т. е. выучиться описывать всё, что он увидит, и привыкнуть 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 умест это делать, то может писать не переставая драматические произведения одно за другим, избирая сюжеты из уголовной хроники или из последнего занимающего общество вопроса, в роде гипнотизма, наследственности и т. п., или из самой древней и даже фантастической области.

Талантливому человеку в области живописи или скульптуры еще легче производить предметы подобные искусству. Для этого ему нужно только выучиться рисовать, писать красками и лепить, в особенности голые тела. Выучившись же этому, он может не переставая писать одну картину и лепить одну статую за другой, смотря по наклонностям, избирая сюжеты или мифологические, или религиозные, или фантастические и символические, или изображая то, о чем пишут в газетах: корона-

цию, стачку, турецко-греческую войну, бедствия голода; или, что самое обыкновенное, изображая всё, что кажется красиво: от голой женщины до медных тазов.

Для произведения музыкального искусства талантливому человеку еще менее нужно того, что составляет сущность искусства, т. е. чувства, которое заражало бы других; но зато больше, чем для всякого другого искусства, кроме разве танцевального, нужно физического, гимнастического труда. Для музыкального произведения искусства нужно прежде всего выучиться так же быстро двигать пальцами на каком-нибудь инструменте, как 10 быстро двигают те, которые дошли в этом до высшей степени совершенства; потом надо узнать, как писали в старину многоголосную музыку, что называется научиться контрапункту, фуге, потом выучиться оркестровать, т. е. как пользоваться эффектами инструментов. Выучившись же всему этому, музыкант уже может не переставая писать одно произведение за другим: либо программную музыку, либо оперы и романсы, придумывая звуки, более или менее соответствующие словам, либо камерную музыку, т. е. брать чужие темы и перерабатывать их контрапунктом и фугой в определенных формах, либо, самое 10 обыкновенное, фантастическую музыку, т. е. брать случайно подвертывающиеся под руку сочетания звуков и нагромождать на эти случайно подвернувшиеся звуки всякого рода усложнения и украшения.

Так во всех областях искусства 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 30 искусства высших классов от всенародного.

XII

Производству в нашем обществе предметов поддельного искусства содействуют три условия. Условия эти: 1) значительное вознаграждение художников за их произведения и потому установившаяся профессиональность художника, 2) художественная критика и 3) художественные школы.

Пока искусство не раздвоилось, а ценилось и поощрялось одно искусство религиозное, безразличное же искусство не поощрялось, — до тех пор вовсе не было подделок под искусство; если же они были, то, будучи обсуживаемы всем народом, они тотчас же отпадали. Но как только совершилось это разделение и людьми богатых классов было признано хорошим всякое искусство, если только оно доставляет наслаждение, и это искусство, доставляющее наслаждение, стало вознаграждаться больше, чем какая-либо другая общественная деятельность, так
10 тотчас же большое количество людей посвятило себя этой деятельности, и деятельность эта приняла совсем другой характер, чем она имела прежде, и стала профессией.

А как только искусство стало профессией, то значительно ослабилось и отчасти уничтожилось главное и драгоценнейшее свойство искусства — его искренность.

Профессиональный художник живет своим искусством, и поэтому ему надо не переставая выдумывать предметы своих произведений, и он выдумывает их. И понятно, какая разница
20 должна быть между произведениями искусства, когда они творились людьми, подобными пророкам еврейским, сочинителям псалмов, Франциску Ассизскому, сочинителю Илиады и Одиссеи, всех народных сказок, легенд, песен, не только не получавшими никакого вознаграждения за свои произведения, но даже не связывавшими с ними своего имени, или когда искусство производилось сначала придворными поэтами, драматургами, музыкантами, получающими за это почет и вознаграждение, а потом присяжными художниками, живущими своим ремеслом и получающими вознаграждение от журналистов, издателей, импрессариев, вообще посредников между художниками и го-
30 родскою публикой — потребителями искусства.

В этой профессиональности первое условие — распространение поддельного, фальшивого искусства.

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

Один мой приятель, выражая отношение критиков к художникам, полшутя определил его так: критики — это глупые, рассуждающие об умных. Определение это как ни односторонне,
40 неточно и грубо, все-таки заключает долю правды и несра-

вненно справедливее того, по которому критики будто бы объясняют художественные произведения.

«Критики объясняют». Что же они объясняют?

Художник, если он настоящий художник, передал в своем произведении другим людям то чувство, которое он пережил; что же тут объяснять?

Если произведение хорошо, как искусство, то независимо от того, нравственно оно или безнравственно, — чувство, выражаемое художником, передается другим людям. Если оно передалось другим людям, то они испытывают его, и мало того, ¹⁰ что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все толкования излишни. Если же произведение не заражает людей, то никакие толкования не сделают того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытал. Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто толкует, не способен заразиться искусством. Так оно и есть, ²⁰ и как это ни кажется странным, критиками всегда были люди, менее других способные заразиться искусством. Большею частью это люди, бойко пишущие, образованные, умные, но с совершенно извращенною или с атрофированною способностью заразиться искусством. И потому эти люди всегда своими писаниями значительно содействовали и содействуют извращению вкуса той публики, которая читает их и верит им.

Критики художественной не было и не могло и не может быть в обществе, где искусство не раздвоилось и потому оценивается религиозным мировоззрением всего народа. Критика художе- ³⁰ ственная возникла и могла возникнуть только в искусстве высших классов, не признающих религиозного сознания своего времени.

Искусство всенародное имеет определенный и несомненный внутренний критерий — религиозное сознание; искусство же высших классов не имеет его, и потому ценители этого искусства неизбежно должны держаться какого-либо внешнего критерия. И таким критерием является для них, как и высказал это английский эстетик, вкус *the best nurtured men*, наиболее образованных людей, т. е. авторитет людей, считающихся обра- ⁴⁰

зованными, и не только этот авторитет, но и предание авторитетов таких людей. Предание же это весьма ошибочно и потому, что суждения *best nurtured men* часто ошибочны, и потому, что суждения, когда-то бывшие справедливыми, со временем перестают быть таковыми. Критики же, не имея оснований для суждений, не переставая повторяют их. Считались когда-то древние трагики хорошими, и критика считает их таковыми. Считали Данта великим поэтом, Рафаэля — великим живописцем, Баха — великим музыкантом, и критики, не имея мерила, по которому они могли бы выделить хорошее искусство от плохого, не только считают этих художников великими, но и *все* произведения этих художников также считают великими и достойными подражания. Ничто не содействовало и не содействует в такой мере извращению искусства, как эти устанавливаемые критикой авторитеты. Молодой человек производит какое-нибудь художественное произведение, как и всякий художник, выражая в нем своим особенным способом пережитые им чувства, — большинство людей заражаются чувством художника, и произведение его становится известным. И вот критика, обсуждая художника, начинает говорить, что его произведение не дурно, а все-таки это не Дант, не Шекспир, не Гёте, не Бетховен последнего периода, не Рафаэль. И молодой художник, слушая такие суждения, начинает подражать тем, кого ему ставят в образцы, и производит не только слабые, но поддельные, фальшивые произведения.

Так, например, наш Пушкин пишет свои мелкие стихотворения, «Евгения Онегина», «Цыган», свои повести, и это всё разного достоинства произведения, но всё произведения истинного искусства. Но вот он, под влиянием ложной критики, восхваляющей Шекспира, пишет «Бориса Годунова», рассудочно-холодное произведение, и это произведение критики восхваляют и ставят в образец, и являются подражания подражаниям: «Минин» Островского, «Царь Борис» Толстого и др. Такие подражания подражаниям наполняют все литературы самыми ничтожными, ни на что ненужными произведениями. Главный вред критиков состоит в том, что, будучи людьми, лишенными способности заражаться искусством (а таковы все критики: если бы они не были лишены этой способности, они не могли бы браться за невозможное толкование художественных произведений), критики обращают преимущественное вни-

мание и восхваляют рассудочные, выдуманные произведения, и их-то выставляют за образцы, достойные подражания. Вследствие этого они с такою уверенностью расхваливают греческих трагиков, Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира, Гёте (почти всего под ряд); из новых — Зола, Ибсена, музыку последнего периода Бетховена, Вагнера. Для оправдания же своих восхвалений этих рассудочных, выдуманных произведений они придумывают целые теории (такова и знаменитая теория красоты), и не только тупые, талантливые люди прямо по этим теориям сочиняют свои произведения, но часто даже настоящие художники, насилуя себя, подчиняются этим теориям. 10

Всякое ложное произведение, восхваленное критиками, есть дверь, в которую тотчас же врываются лицемеры искусства.

Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила, в особенности Аристофана, или новых: Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира; в живописи — всего Рафаэля, всего Микель-Анджело с его нелепым «Страшным судом»; в музыке — всего Баха и всего Бетховена с его последним периодом, стали возможны в наше 20 время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювис де Шаваны, Клингеры, Бёклины, Штуки, Шнейдеры, в музыке — Вагнеры, Листы, Берлиозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся та огромная масса ни на что ненужных подражателей этих подражателей.

Лучшей иллюстрацией вредного влияния критики может служить отношение ее к Бетховену. Среди часто по заказу, второпях писанных бесчисленных произведений его есть, несмотря на искусственность формы, и художественные произведения; но он становится глух, не может слышать и начинает 30 писать уже совсем выдуманные, недоделанные и потому часто бессмысленные, непонятные в музыкальном смысле, произведения. Я знаю, что музыканты могут довольно живо воображать звуки и почти слышать то, что они читают; но воображаемые звуки никогда не могут заменить реальных, и всякий композитор должен слышать свое произведение, чтобы быть в состоянии отделать его. Бетховен же не мог слышать, не мог отделять и потому пускал в свет эти произведения, представляющие художественный бред. Критика же, раз признав его 40 великим композитором, с особою радостью ухватывается именно

за эти уродливые произведения, отыскивая в них необыкновенные красоты. Для оправдания же своих восхвалений, извращая самое понятие музыкального искусства, она приписывает музыкальному искусству свойство изображать то, чего оно не может изображать, и являются подражатели, бесчисленное множество подражателей, тех уродливых попыток художественных произведений, которые пишет глухой Бетховен.

И вот является Вагнер, который сначала в критических статьях восхваляет Бетховена, именно последнего периода, и 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 распростра-

нению истинного искусства, но, напротив, распространяя подделки под искусство, более всего другого лишает людей способности понимать истинное искусство.

В словесном искусстве людей обучают тому, чтобы они умели, не желая ничего сказать, написать во много страниц сочинение на тему, о которой они никогда не думали, и написать так, чтобы это было похоже на сочинение авторов, признанных знаменитыми. Этому учат в гимназиях.

В живописи главное обучение состоит в том, чтобы рисовать и писать с оригиналов и с натуры преимущественно голое тело, то самое, которое никогда не видно и почти никогда не приходится изображать человеку, занятому настоящим искусством, и рисовать и писать так, как рисовали и писали прежние мастера; сочинять же картины учат, задавая такие темы, подобные которым трактовались прежними признанными знаменитостями. Также и в драматических школах учеников обучают произносить монологи точно так, как их произносили считающиеся знаменитыми трагики. То же самое в музыке. Вся теория музыки есть не что иное, как бессвязное повторение тех приемов, которые для сочинения музыки употребляли признанные мастера композиции.

Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюлова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюлов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, *чуть-чуть* тронули, и всё изменилось», сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», сказал Брюлов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки. Для того, чтобы музыкальное исполнение было художественно, было искусством, т. е. производило заражение, нужно соблюдение трех главных условий (кроме этих условий есть еще много условий для музыкального совершенства: нужно, чтобы переход от одного звука к другому был отрывистый или слитный, чтобы звук равномерно усиливался или ослаблялся, чтобы он сочетался с таким, а не другим звуком, чтобы звук имел тот, а не другой тембр, и еще многое другое). Но возьмем три главных условия — 40

высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет ни выше, ни ниже того, который должен быть, т. е. будет взята та бесконечно малая середина той ноты, которая требуется, и когда протянута будет эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будет ни сильнее, ни слабее того, что нужно. Малейшее отступление в высоте звука в ту или другую сторону, малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие того заразительность произведения. Так что то заражение искусством музыки, которое, кажется, так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее — в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация — в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства. И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда, когда человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий человек попадал в самый такт музыки и поющий или скрипач брал самую бесконечно малую середину ноты и чтобы рисовальщик проводил единственную из всех возможных нужную линию и поэт находил единственно нужное размещение единственно нужных слов. Всё это находит только чувство. И потому школы могут научить тому, что нужно для того, чтобы делать нечто похожее на искусство, но никак не искусство.

Обучение школ останавливается там, где начинается *чуть-чуть*, — следовательно, там, где начинается искусство.

Приучение же людей к тому, что похоже на искусство, отучает их от понимания настоящего искусства. От этого-то происходит то, что нет людей более тупых к искусству, как те, которые прошли профессиональные школы искусства и сделали в них наибольшие успехи. Профессиональные школы эти производят

лицемерие искусства, совершенно такое же, как то лицемерие религиозное, которое производят школы, обучающие пасторов и вообще всякого рода религиозных учителей. Как невозможно в школе выучить человека так, чтобы он стал религиозным учителем людей, так невозможно выучить человека тому, чтоб он стал художником.

Так что художественные школы вдвойне губительны для искусства: во-первых, тем, что убивают способность воспроизводить настоящее искусство в людях, имевших несчастье попасть в эти школы и пройти в них семи-восемь-десятилетний курс; во-вторых, тем, что расплождают в огромном количестве то поддельное искусство, извращающее вкус масс, которым переполнен наш мир. Для того же, чтобы люди, рожденные художниками, могли узнать выработанные прежними художниками приемы различных родов искусств, должны существовать при всех начальных школах такие классы рисования и музыки — пения, пройдя которые, всякий даровитый ученик мог бы, пользуясь существующими и доступными всем образцами, самостоятельно совершенствоваться в своем искусстве.

Вот эти-то три условия: профессиональность художников,²⁰ критика и школы искусства и сделали то, что большинство людей нашего времени совершенно не понимают даже того, что такое искусство, и принимают за искусство самые грубые подделки под него.

XIII

До какой степени люди нашего круга и времени лишились способности воспринимать настоящее искусство и привыкли принимать за искусство предметы, не имеющие ничего общего с ним, — видно лучше всего на произведениях Рихарда Вагнера, в последнее время всё более и более ценимых и признаваемых не только немцами, но и французами и англичанами за самое высшее, открывшее новые горизонты, искусство.

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

Соединение драмы с музыкой, придуманное в XV веке в Италии для восстановления воображаемой древне-греческой драмы с музыкой, есть искусственная форма, имевшая и имеющая успех

только среди высших классов, и то только тогда, когда даровитые музыканты, как Моцарт, Вебер, Россини и др., вдохновляясь драматическим сюжетом, свободно отдавались своему вдохновению, подчиняя текст музыке, вследствие чего в их операх для слушателя важна была только музыка на известный текст, а никак не текст, который, будучи даже самым бессмысленным, как, например, в «Волшебной флейте», все-таки не мешал художественному впечатлению музыки.

Вагнер хочет исправить оперу тем, чтобы музыка подчинялась 10 требованиям поэзии и сливалась с нею. Но каждое искусство имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область, и потому, если соединить в одно целое проявления не только многих, но только двух искусств, драматического и музыкального, то требования одного искусства не дадут возможности исполнения 15 требований другого, как это и происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось или, скорее, уступало место музыкальному. Но Вагнер хочет, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись 20 во всей силе. Но это невозможно, потому что всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение 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 25 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. 30 Также и произведения искусства. Они могут вполне сов-

падать только тогда, когда ни то, ни другое — не искусство, а придуманное подобие искусства.

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

Кроме того, одно из главных условий художественного творчества есть полная свобода художника от всякого рода предвзятых требований. Необходимость же приноровить свое музыкальное произведение к произведению поэзии или наоборот, есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность творчества, и потому такого рода 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 значения всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое. Но с музыкой Вагнера последнего периода, за исключением некоторых, мало значительных мест, имеющих самостоятельный музыкальный смысл, можно делать всякого рода перемещения, переставлять то, что было впереди, назад и наоборот, не изменяя этим музыкального смысла. Не изменяется же при этом

смысл музыки Вагнера потому, что он лежит в словах, а не в музыке.

Музыкальный текст опер Вагнера подобен тому, что бы сделал стихотворец, каких теперь много, выломавший свой язык так, что может на всякую тему, на всякую рифму, на всякий размер написать стихи, которые будут похожи на стихи, имеющие смысл, — если бы такой стихотворец задался мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонию или сонату Бетховена, или балладу Шопена так, чтобы на первые 10 одного характера такты написал стихи, соответствующие, по его мнению, этим первым тактам. Потом на следующие такты другого характера написал бы тоже, по его мнению, соответствующие стихи без всякой внутренней связи с первыми стихами и, кроме того, без рифмы и без размера. Такое произведение без музыки было бы совершенно подобно в поэтическом смысле операм Вагнера в музыкальном смысле, если их слушать без текста.

Но Вагнер не только музыкант, он и поэт, или то и другое вместе, и потому для того, чтобы судить о Вагнере, надо знать 20 и его текст, тот самый текст, которому должна служить музыка. Главное поэтическое произведение Вагнера есть поэтическая обработка Нибелунгов. Произведение это получило в наше время такое огромное значение, имеет такое влияние на всё то, что выдается теперь за искусство, что необходимо всякому человеку нашего времени иметь понятие о нем. Я внимательно прочел четыре книжечки, в которых напечатано это произведение, и составил из него краткое извлечение, которое прилагаю во втором прибавлении и очень советую читателю, если он не читал самый текст, что было бы лучше всего, прочесть хоть 30 мое изложение, чтобы составить себе понятие об этом удивительном произведении. Произведение это есть образец самой грубой, доходящей даже до смешного, подделки под поэзию.

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

Когда я пришел, огромный театр уже был полон сверху донизу. Тут были великие князья и цвет аристократии, и купечества, и ученых, и средней чиновничьей городской публики. 40 Большинство держали либретто, вникая в смысл его. Музы-

канты — некоторые старые, седые люди — с партитурами в руках следили за музыкой. Очевидно, исполнение этого произведения было некоторого рода событием.

Я немного опоздал, но мне сказали, что коротенький фор-пилиль, 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 10 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 гроте и куящего меч для Зигфрида, которого он воспитал. Узнать, что это карлик, можно было по тому, что актер этот ходил, всё время сгибая в коле- 20 нях обтянутые трико ноги. Актер этот долго что-то, всё так же странно открывая рот, не то пел, не то кричал. Музыка при этом перебирала что-то странное, какие-то начала чего-то, которые не продолжались и ничем не кончались. По либретто можно было узнать, что карлик рассказывал сам себе о кольце, которым овладел великан и которое он хочет приобрести через Зигфрида; Зигфриду же нужен хороший меч; ковкой этого меча и занят карлик. После довольно долгого такого разговора или пенья с самим собой в оркестре вдруг раздаются другие звуки, тоже что-то начинающееся и не кончающееся, и является дру- 30 гой актер с рожком через плечо и с человеком, бегающим на четвереньках и наряженным в медведя, и травит этим медведем кузнеца карлика, который бегаёт, не разгибая в коленях обтянутых трико ног. Этот другой актер должен изображать самого героя Зигфрида. Звуки, которые раздаются в оркестре при входе этого актера, должны изображать характер Зигфрида и называются лейт-мотивом Зигфрида. И звуки эти повторяются всякий раз, когда появляется Зигфрид. Такое одно определенное сочетание звуков лейт-мотива есть для каждого лица. Так что этот лейт-мотив повторяется всякий раз, как появляется лицо, 40

которое он изображает; даже при упоминании о каком-нибудь лице слышится мотив, соответствующий этому лицу. Мало того, каждый предмет имеет свой лейт-мотив или аккорд. Есть мотив кольца, мотив шлема, мотив яблока, огня, копья, меча, воды и др., и как только упоминается кольцо, шлем, яблоко, — так и мотив или аккорд шлема, яблока. Актер с рожком так же неестественно, как и карлик, раскрывает рот и долго кричит нараспев какие-то слова, и так же нараспев что-то отвечает ему Миме. Так зовут карлика. Смысл этого разговора, который можно узнать только по либретто, состоит в том, что Зигфрид был воспитан карликом и почему-то за это ненавидит карлика и всё хочет убить его. Карлик же сковал Зигфриду меч, но Зигфрид недоволен мечом. Из десятистраничного (по книжке либретто), с полчаса ведущегося с теми же странными раскрытиями рта нараспев разговора видно, что Зигфрида мать родила в лесу, а об отце известно только, что у него был меч, который разбит и обломки которого находятся у Миме, и что Зигфрид не знает страха и хочет уйти из леса, а Миме не хочет отпускать его. При этом разговоре под музыку нигде не забыты, при упоминаниях об отце, о мече и пр., мотивы этих лиц и предметов. После этих разговоров на сцене раздаются новые звуки бога Вотана, и является странник. Странник этот есть бог Вотан. Тоже в парике, тоже в трико, этот бог Вотан, стоя в глупой позе с копьем, почему-то рассказывает всё то, что Миме не может не знать, но что нужно рассказать зрителям. Рассказывает же он всё это не просто, а в виде загадок, которые он велит себе загадывать, для чего-то прозакладывая свою голову за то, что он отгадает. При этом, как только странник ударяет копьем о землю, из земли выходит огонь, и слышатся в оркестре звуки копья и звуки огня. Разговору сопутствует оркестр, в котором постоянно искусственно переплетаются мотивы лиц и предметов, о которых говорится. Кроме того, самым наивным способом — музыкой — выражаются чувства: страшное — это звуки в басу, легкомысленное — это быстрые переборы в дисканту и т. п.

Загадки не имеют никакого другого смысла, как тот, чтобы рассказать зрителям, кто такие Нибелунги, кто великаны, кто боги и что было прежде. Разговор этот также со странно разинутыми ртами происходит нараспев и продолжается по либретто на 8 страницах и соответственно долго на сцене.

После этого странник уходит, приходит опять Зигфрид и разговаривает с Миме еще на 13 страницах. Мелодии ни одной, а всё время только переплетение лейт-мотивов лиц и предметов разговора. Разговор идет о том, что Миме хочет научить Зигфрида страху, а Зигфрид не знает, что такое страх. Окончив этот разговор, Зигфрид схватывает кусок того, что должно представлять куски меча, распиливает его, кладет на то, что должно представлять горн, и сваривает и потом кует и поет: Heaho, heaho, hoho! Hoho, hoho, hoho, hoho; hoheo, haheo, haheo, hoho, и конец 1-го акта.

10

Вопрос, для которого я пришел в театр, был для меня решен несомненно, так же несомненно, как и вопрос о достоинстве повести моей знакомой дамы, когда она прочла мне сцену между девицей с распущенными волосами, в белом платье, и героем с двумя белыми собаками и шляпой с пером à la Guillaume Tell. От автора, который может сочинять такие, режущие ножами эстетическое чувство, фальшивые сцены, как те, которые я увидел, ждать уже ничего нельзя; смело можно решить, что всё, что напишет такой автор, будет дурно, потому что, очевидно, такой автор не знает, что такое истинное художественное произведение. Я хотел уходить, но друзья, с которыми я был, просили меня остаться, утверждая, что нельзя составить решение по одному этому акту, что лучше будет во втором — и я остался на второй акт.

Второй акт — ночь. Потом рассветает. Вообще вся пьеса переполнена рассветами, туманами, лунными светами, мраком, волшебными огнями, грозами и т. п.

Сцена представляет лес и в лесу пещера. У пещеры сидит третий актер в трико, представляющий другого карлика. Рассветает. Приходит опять с копьём бог Вotan, опять в виде странника. Опять его звуки и новые звуки, самые басовые, которые только можно произвести. Звуки эти означают то, что говорит дракон. Вotan будит дракона. Раздаются те же басовые звуки всё басистее и басистее. Сначала дракон говорит: я хочу спать, а потом вылезает из пещеры. Дракона представляют два человека, одетые в зеленую шкуру в роде чешуи, с одной стороны махающие хвостом, с другой открывающие приделанную, в роде крокодиловой, пасть, из которой вылетает огонь от электрической лампочки. Дракон, долженствующий быть страшным и, вероятно, могущий показаться таковым пятилетним детям, ре-40

вущим басом произносит какие-то слова. Всё это так глупо, балаганно, что удивляешься, как могут люди старше 7 лет серьезно присутствовать при этом; но тысячи квази-образованных людей сидят и внимательно слушают, и смотрят, и восхищаются.

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

Всякий знает то чувство недоверия и отпора, которые вызываются видимой преднамеренностью автора. Стоит рассказчику сказать вперед: приготовьтесь плакать или смеяться, и вы
40 наверно не будете плакать и смеяться; но когда вы увидите,

что автор не только предписывает умиление над тем, что не только не умилительно, но смешно или отвратительно, и когда вы при этом видите, что автор несомненно уверен в том, что он пленил вас, получается тяжелое, мучительное чувство, подобное тому, которое испытал бы всякий, если бы старая, уродливая женщина нарядилась в бальное платье и, улыбаясь, вертелась бы пред вами, уверенная в вашем сочувствии. Впечатление это усиливалось еще тем, что вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем несообразную бессмыслицу, но и считала своею обязанностью 10 восхищаться ею.

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

Слушая эту оперу, я невольно представил себе почтенного, умного, грамотного деревенского рабочего человека, преимущественно из тех умных, истинно религиозных людей, которых 20 я знаю из народа, и воображал себе то ужасное недоумение, в которое пришел бы такой человек, если бы ему показали то, что я видел в этот вечер.

Что бы он подумал, если б узнал все те труды, которые положены на это представление, и видел бы ту публику, тех сильных мира сего, которых он привык уважать, старых, плешивых, с седыми бородами людей, которые битых шесть часов сидят молча, внимательно слушая и глядя на все эти глупости. Но, не говоря о взрослом рабочем человеке, трудно себе представить даже и ребенка старше семи лет, который мог бы заняться 30 этой глупой, нескладной сказкой.

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

Я говорю про московскую публику. Но что такое московская публика? Это одна сотая той, считающей себя самой просвещенной, публики, которая ставит себе в заслугу то, что она до такой степени потеряла способность заражаться искус- 40

ством, что не только может без возмущения присутствовать при этой глупой фальши, но может еще восхищаться ею.

В Байрейте, где начались эти представления, съезжались со всех концов света, расходуя около тысячи рублей на человека, для того, чтобы видеть это представление, люди, считающие себя утонченно-образованными, и четыре дня сряду, высиживая каждый день по шести часов, ходили смотреть и слушать эту бессмыслицу и фальшь.

Но для чего же ездили и ездят теперь люди на эти представления и почему восхищаются ими? Невольно представляется вопрос: как объяснить успех произведений Вагнера?

Успех этот я объясняю себе тем, что благодаря тому исключительному положению, в котором он находился, имея в распоряжении средства короля, Вагнер с большим умением воспользовался всеми, долгой практикой ложного искусства выработанными, средствами подделки под искусство и составил образцовое поддельное произведение искусства. Я потому и взял за образец это произведение, что ни в одном из всех известных мне подделок под искусство не соединены с таким мастерством и силою все приемы, посредством которых подделывается искусство, а именно: заимствования, подражательность, эффектность и занимательность.

Начиная с сюжета, взятого из древности, и кончая туманами и восходами луны и солнца, Вагнер в этом произведении пользуется всем тем, что считается поэтичным. Тут и спящая красавица, и русалки, и подземные огни, и гномы, и битвы, и мечи, и любовь, и кровосмешение, и чудовище, и пение птиц — весь арсенал поэтичности употреблен в дело.

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

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

И, сверх того, всё занимательно. Занимательность не только в том, кто кого убьет, и кто на ком женится, и кто чей сын, и что после чего случится, — занимательность еще и в отношении музыки к тексту: перекатываются волны в Рейне, — как это выразится в музыке? Является злой карлик, — как выразит музыка злого карлика? как выразит музыка чувственность этого карлика? Как будет выражено музыкой — мужество, огонь, как яблоки? Как переплетается лейт-мотив говорящего лица с лейт-мотивами лиц и предметов, о которых он говорит? Кроме того, занимательна еще музыка. Музыка эта 10 отстывает от всех прежде принятых законов, и в ней появляются самые неожиданные и совершенно новые модуляции (что очень легко и вполне возможно в музыке, не имеющей внутренней закономерности). Диссонансы новые и разрешаются по-новому, и это — занимательно.

Вот эта-то поэтичность, подражательность, поразительность и занимательность доведены в этих произведениях, благодаря и особенностям таланта Вагнера и тому выгодному положению, в котором он находился, до последней степени совершенства и действуют на зрителя, загнипнотизируя его, в роде того, 20 как загнипнотизировался бы человек, который в продолжение нескольких часов слушал бы произносимый с большим ораторским искусством бред сумасшедшего.

Говорят: вы не можете судить, не видав произведений Вагнера в Байрейте, в темноте, где музыки не видно, а она под сценой, и исполнение доведено до высшей степени совершенства. Вот это-то и доказывает, что тут дело не в искусстве, а в гипнотизации. То же говорят спириты. Чтобы убедить в истинности своих видений, обыкновенно они говорят: вы не можете судить, вы испытайте, поприбудьте на несколь- 30 ких сеансах, т. е. посидите в молчании в темноте несколько часов сряду в обществе полусумасшедших людей и повторите это раз десять, и вы увидите всё, что мы видим.

Да как же не увидать? 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 40

мозга звуков, и вы наверное придете в ненормальное состояние и придете в восхищение от нелепости. Но для этого не нужно и четырех дней, достаточно тех пяти часов одного дня, во время которых продолжается одно представление, как это было в Москве. Достаточно не только пяти часов, достаточно и одного часа для людей, не имеющих ясного представления о том, чем должно быть искусство, и вперед составивших себе мнение о том, что то, что они увидят, прекрасно и что равнодушие и неудовлетворение этим произведением будут служить доказа-
10 тельством их необразованности и отсталости.

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

«О, да, разумеется, какая поэзия! Удивительно! Особенно птицы!» — «Да, да, я совсем побежден», повторяют эти люди на разные голоса то самое, что они только что услышали от
30 людей, мнение которых им кажется заслуживающим 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 всё более и более извращает
40 вкусы людей высших классов и их понятие о том, что есть искусство.

Я знаю, что большинство не только считающихся умными людьми, но действительно очень умные люди, способные понять самые трудные рассуждения научные, математические, философские, очень редко могут понять хотя бы самую простую и очевидную истину, но такую, вследствие которой приходится допустить, что составленное ими иногда с большими усилиями суждение о предмете, суждение, которым они гордятся, которому они поучали других, на основании которого они устроили всю свою жизнь, — что это суждение может быть ложно. И поэтому я мало надеюсь, чтобы доводы, которые я привожу об извращении искусства и вкуса в нашем обществе, не только были приняты, но серьезно обсуждены, но все-таки должен высказать до конца то, к чему меня неизбежно привело мое исследование вопроса искусства. Исследование это привело меня к убеждению в том, что почти всё то, что считается искусством, и хорошим, и всем искусством в нашем обществе, не только не есть настоящее и хорошее искусство, и не есть всё искусство, но даже вовсе не есть искусство, а подделка под него. Положение это, я знаю, очень странно и 29 кажется парадоксальным, а между тем, если только мы признаем справедливость того, что искусство есть деятельность человеческая, посредством которой одни люди передают другим свои чувства, а не есть служение красоте или проявление идеи и т. п., то необходимо должны будем допустить его. Если справедливо, что искусство есть деятельность, посредством которой один человек, испытав чувство, сознательно передает его другим, то мы неизбежно должны признать то, что во всем том, что среди нас называется искусством высших классов, — во всех тех романах, повестях, драмах, комедиях, картинах, 30 скульптурах, симфониях, операх, оперетках, балетах и пр., которые выдаются за произведения искусства, едва ли одно из сотни тысяч произошло от испытанного его автором чувства; всё же остальное — только фабричные произведения, подделки под искусство, в которых заимствования, подражательность, эффектность и занимательность заменяют заражение чувством. То, что количество истинных произведений искусства относится к количеству этих подделок, как один к сотням тысяч и гораздо более, можно доказать следующим расчетом. Я читал

где-то, что художников-живописцев в одном Париже 30 000. Столько, должно быть, в Англии, столько же в Германии, столько же в России с Италией и другими мелкими государствами. Так что всех художников-живописцев должно быть в Европе около 120 000, столько же должно быть музыкантов и столько же художников-писателей. Если эти 300 тысяч человек производят каждый хоть по 3 произведения в год (а многие производят их по 10 и более), то каждый год дает миллион произведений искусства. Сколько же их за последние 10 лет и сколько за всё то время, как искусство высших классов отделилось от искусства народного? Очевидно, миллионы. Кто же из самых больших знатоков искусства действительно не только получил впечатление от всех этих мнимых произведений искусства, но знает хотя бы о существовании их? Не говоря уже о всем рабочем народе, который и понятия не имеет об этих произведениях, люди высших классов не могут знать одной тысячной всех этих произведений и не помнят тех, которые они знали. Все эти предметы являются под видом искусства, не производят ни на кого никакого впечатления, кроме, иногда, впечатления развлечен

10
20
30
40

Мы окружены произведениями, считающимися художественными. Рядом напечатаны тысячи стихотворений, тысячи поэм, тысячи романов, тысячи драм, тысячи картин, тысячи музыкальных пьес. Все стихотворения описывают любовь или природу, или душевное состояние автора, во всех соблюдены размеры и рифмы; все драмы и комедии превосходно обставлены и сыграны прекрасно обученными актерами; все романы разделены на главы, во всех описана любовь и есть эффектные сцены и описываются верные подробности жизни; все симфонии содержат *allegro*, *andante*, *scherzo* и финал, и все состоят из модуляций и аккордов и сыграны до тонкости обученными музы-

кантами; все картины, в золотых рамах, рельефно изображают лица и аксессуары. Но между этими произведениями разных родов искусства есть одно среди сотни тысяч, — такое, которое не то что немного лучше других, а отличается от всех остальных так же, как отличается бриллиант от стекла. Одно нельзя купить никакими деньгами — так оно драгоценно; другое не только не имеет никакой цены, но имеет отрицательное достоинство, потому что обманывает и извращает вкус. А между тем по внешности для человека с извращенным или атрофированным чувством понимания искусства они совершенно подобны. 10

Трудность распознавания художественных произведений в нашем обществе увеличивается еще тем, что внешнее достоинство работы в фальшивых произведениях не только не хуже, но часто бывает лучше, чем в настоящих; часто поддельное поражает больше, чем настоящее, и содержание поддельного интереснее. Как выбрать? Как найти это, ничем не отличающееся по внешности от нарочно совершенно уподобленных настоящему, одно из сотен тысяч произведение?

Для человека с неизвращенным вкусом, для рабочего, не городского, это так же легко, как легко животному с неиспор- 20 ченным чутьем найти в лесу или в поле из тысяч следов тот один след, который нужен ему. Животное без ошибки найдет то, что ему нужно; так и человек, если только естественные свойства его природы не извращены в нем, из тысяч предметов безошибочно избирает истинный предмет искусства, который ему нужен, заражая его чувством, испытанным художником, но не так это для людей с испорченным воспитанием и жизнью вкусом. У этих людей атрофировано чувство, воспринимающее искусство, и в оценке художественных произведений они должны руководиться рассуждением и изучением, и эти рассужде- 30 ние и изучение окончательно путают их, так что большинство людей нашего общества совершенно не в состоянии отличить произведение искусства от самой грубой подделки под него. Люди по целым часам сидят в концертах или театрах, слушая сочинения новых композиторов, и считают обязательным читать романы знаменитых новых романистов и рассматривать картины, изображающие или непонятное, или всё одно и то же, что они видят гораздо лучше в действительности; и главное — считают обязательным восхищаться всем этим, воображая, что всё это — предметы искусства, и тут же проходят не только 40

без внимания, но с пренебрежением настоящие произведения искусства только потому, что эти произведения не зачислены в их круге в предметы искусства.

На-днях я шел домой с прогулки в подавленном состоянии духа. Подходя к дому, я услышал громкое пение большого хора баб. Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством, и бодрее пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый. В таком же возбужденном состоянии я нашел и всех домашних, слушавших это пение. В этот же вечер захавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских, вещей, сыграл нам *opus 101* сонату Бетховена.

Считаю нужным заметить для тех, которые отнесли бы мое суждение об этой сонате Бетховена к непониманию ее, что всё то, что понимают другие в этой сонате и других вещах последнего периода Бетховена, я, будучи очень восприимчив к музыке, ²⁰ понимал точно так же, как и они. Я долгое время настраивал себя так, что любовался этими бесформенными импровизациями, которые составляют содержание сочинений бетховенского последнего периода, но стоило мне только серьезно отнестись к делу искусства, сравнив получаемое впечатление от произведений последнего периода Бетховена с тем приятным, ясным и сильным музыкальным впечатлением, как, например, то, которое получается от мелодий Баха (его арии), Гайдна, Моцарта, Шопена — там, где их мелодии не загромождены усложнениями и украшениями, и того же Бетховена ³⁰ 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 ⁴⁰ периода, а он-то самый лучший. Когда же я позволил себе

сравнить впечатление, произведенное на меня пением баб, впечатление, испытанное и всеми слышавшими это пение, с этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужным отвечать на такие странные речи.

А между тем песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство. 101-ая же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не поражающая.

Для своей работы над искусством я усердно и с большим 10 трудом читал нынешней зимой знаменитые и восхваляемые всей Европой романы и повести — Зола, Бурже, Гюисманса, Киплинга. И в то же время мне попался в детском журнале рассказ совершенно неизвестного писателя о том, что в бедной семье вдовы готовятся к Пасхе. Рассказ состоит в том, что мать с трудом добыла белой муки, рассыпала на столе, чтобы месить, и пошла за дрожжами, велев детям не выходить из избы и караулить муку. Мать ушла, а соседние дети с криком прибежали под окно, приглашая их играть на улице. Дети забыли приказ матери, выбежали на улицу и занялись игрою. Приходит мать 20 с дрожжами, в избе на столе насадка раскидывает на земляной пол последнюю муку цыплятам, которые выбирают ее из пыли. Мать в отчаянии бранит детей, дети режут. И матери становится жалко детей, но белой муки больше нет, и, чтобы помочь горю, мать решает, что испечет кулич из просеянной черной муки, помазав белком и обложив яйцами. «Черный хлебушка — калачу дедушка», говорит мать детям пословицу в утешение о том, что кулич будет не из белой муки. И дети, вдруг, от отчаяния переходят к радостному восторгу и на разные голоса повторяют пословицу и еще веселее ждут кулича. 30

И что же? — чтение романов и повестей Зола, Бурже, Гюисманса, Киплинга и других, с самыми задирающими сюжетами, ни одной минуты не тронуло меня, но мне всё время досадно было на авторов, как бывает досадно на человека, который считает вас столь наивным, что не скрывает даже того приема обмана, на который он хочет поймать вас. С первых строк видишь намерение, с которым писано, и все подробности становятся не нужны, и делается скучно. Главное же — знаешь, что у автора никакого другого чувства, кроме желания написать повесть или роман, нет и не было. И потому не получается 40

никакого художественного впечатления. От рассказа же неизвестного автора о детях и цыплятах я не мог оторваться, потому что сразу заразился тем чувством, которое, очевидно, пережил, испытал и передал автор.

У нас есть живописец Васнецов. Он написал образа в Киевский собор; его все хвалят как основателя нового высокого рода какого-то христианского искусства. Он работал над этими образами десятки лет. Ему заплатили десятки тысяч, и все эти образа есть скверное подражание подражанию подражаний, не содержащее в себе ни одной искры чувства. И этот же Васнецов нарисовал к рассказу Тургенева «Перепелка» (там описывается, как при мальчике отец убил перепелку и пожалел ее) картинку, в которой изображен спящий с оттопыренной верхней губой мальчик и над ним, как сновидение — перепелка. И эта картинка есть истинное произведение искусства.

В английской Академии рядом две картины: одна изображает искушение св. Антония, J. C. Dalmas. Святой стоит на коленях и молится. За ним стоит голая женщина и какие-то звери. Видно, что художнику очень нравилась голая женщина, но что до Антония ему не было никакого дела и что искушение не только не страшно ему (художнику), но, напротив, в высшей степени приятно. И потому в этой картине если и есть искусство, то очень скверное и фальшивое. В той же книге рядом небольшая картинка Langley,¹ изображающая прохожего нищего мальчика, которого, очевидно, зазвала пожалевшая его хозяйка. Мальчик, жалостно скрючив босые ноги под лавкой, ест, хозяйка смотрит, вероятно соображая, не понадобится ли еще, а девочка лет семи, подпершись ручкой, внимательно, серьезно смотрит, не спуская глаз с голодного мальчика, очевидно, в первый раз поняв, что такое бедность и что такое неравенство людей, и в первый раз задала себе вопросы: почему у нее всё есть, а этот бос и голоден? Ей и жалко, и радостно. И она любит и мальчика, и добро... И чувствуется, что художник любил эту девочку и то, что она любит. И эта картина, кажется, мало известного живописца — прекрасное, истинное произведение искусства.

Я, помню, видел представление Гамлета Росси, и самая трагедия и актер, игравший главную роль, считаются нашими кри-

¹ [Ленглей,]

тиками последним словом драматического искусства. А между тем я всё время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобиya произведений искусства. И недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов. Одним из присутствовавших описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в оленьи шкуры, изображают — один самку оленя, другой — детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник всё ближе и ближе к преследуемым. Олененок измучен и жметя 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, жметя к матери, мать лижет ему рану. Охотник натягивает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают, и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач. И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства.

То, что я говорю, будет принято как безумный парадокс, на который можно только удивляться, и все-таки я не могу не сказать того, что думаю, а именно того, что люди нашего круга, из которых одни сочиняют стихи, повести, романы, оперы, симфонии, сонаты, пишут картины всякого рода, лепят статуи, а другие слушают, смотрят это, третьи оценивают, 30 критикуют всё это, спорят, осуждают, торжествуют, воздвигают памятники друг другу и так несколько поколений, — что все эти люди, за самыми малыми исключениями: и художники, и публика, и критики, никогда, кроме как в самом первом детстве и юности, когда они еще не слышали никаких рассуждений про искусство, не испытали того простого и знакомого самому простому человеку и даже ребенку чувства заражения чувствами другого, которое заставляет радоваться чужой радости, горевать чужому горю, сливаться душою с другим человеком и составляет сущность искусства, и что поэтому люди эти 40

не только не могут отличить истинного искусства от подделки под него, но всегда принимают за настоящее прекрасное искусство самое плохое и поддельное, а настоящего искусства не замечают, так как подделки всегда бывают более разукрашены, а настоящее искусство бывает скромно.

XV

В нашем обществе искусство до такой степени извратилось, что не только искусство дурное стало считаться хорошим, но потерялось и самое понятие о том, что есть искусство, так ¹⁰ что для того, чтобы говорить об искусстве нашего общества, нужно прежде всего выделить настоящее искусство от поддельного.

Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный — заразительность искусства. Если человек без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения, прочтя, услышав, увидав произведение другого человека, испытывает состояние души, которое соединяет его с этим человеком и другими, так же, как и он, воспринимающими предмет искусства людьми, то предмет, ²⁰ вызвавший такое состояние, есть предмет искусства. Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особенного от всех других, чувства радости, единения душевного с другим (автором) и с другими (с слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение.

Правда, что признак этот *внутренний* и что люди, забывшие про действие, производимое настоящим искусством, и ожидающие от искусства чего-то совсем другого, — а таких среди ³⁶ нашего общества огромное большинство, — могут думать, что то чувство развлечения и некоторого возбуждения, которые они испытывают при подделках под искусство, и есть эстетическое чувство, и хотя людей этих разубедить нельзя, так же как нельзя разубедить больного дальтонизмом в том, что зеленый цвет не есть красный, тем не менее признак этот для людей с неизвращенным и неатрофированным относительно искусства чувством остается вполне определенным и ясно

отличающим чувство, производимое искусством, от всякого другого.

Главная особенность этого чувства в том, что воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим, и что всё то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить. Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми 10 людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства.

Испытывает человек это чувство, заражается тем состоянием души, в котором находится автор, и чувствует свое слияние с другими людьми, то предмет, вызывающий это состояние, есть искусство; нет этого заражения, нет слияния с автором и с воспринимающими произведение, — и нет искусства. 20 Но мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть и единственное мерило достоинства искусства.

Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, т. е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает.

Искусство же становится более или менее заразительно вследствие трех условий: 1) вследствие большей или меньшей особенности того чувства, которое передается; 2) вследствие большей или меньшей ясности передачи этого чувства и 3) вслед- 30 ствие искренности художника, т. е. большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает.

Чем особеннее передаваемое чувство, тем оно сильнее действует на воспринимающего. Воспринимающий испытывает тем большее наслаждение, чем особеннее то состояние души, в которое он переносится, и потому тем охотнее и сильнее сливается с ним.

Ясность же выражения чувства содействует заразительности, потому что, в сознании своем сливаясь с автором, воспринимающий тем более удовлетворен, чем яснее выражено то 40

чувство, которое, как ему кажется, он уже давно знает и испытывает и которому теперь только нашел выражение.

Более же всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника. Как только зритель, слушатель, читатель чувствует, что художник сам заражается своим произведением и пишет, поет, играет для себя, а не только для того, чтобы воздействовать на других, такое душевное состояние художника заражает воспринимающего, и наоборот: как только зритель, читатель, слушатель чувствует, что автор
10 не для своего удовлетворения, а для него, для воспринимающего, пишет, поет, играет и не чувствует сам того, что хочет выразить, так является отпор, и самое особенное, новое чувство, и самая искусная техника не только не производят никакого впечатления, но отталкивают.

Я говорю о трех условиях заразительности и достоинства искусства, в сущности же условие есть только одно последнее, то, чтобы художник испытывал внутреннюю потребность выразить передаваемое им чувство. Условие это включает в себя
20 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, непре-
30 рывно изготовляемом художниками для своих личных, корыстных или тщеславных целей.

Таковы три условия, присутствие которых отделяет искусство от подделок под него и вместе с тем определяет достоинство всякого произведения искусства независимо от его содержания.

Отсутствие одного из этих условий делает то, что произведение уже не принадлежит к искусству, а к подделкам под него. Если произведение не передает индивидуальной особенности чувства художника и потому не особенно, если оно непонятно
40 выражено или если оно не произошло от внутренней потреб-

ности автора, оно не есть произведение искусства. Если же, хотя бы и в самой малой степени, присутствуют все три условия, то произведение, хотя бы и слабое, есть произведение искусства.

Присутствие же в различных степенях трех условий: особенности, ясности и искренности, определяет достоинство предметов искусства, как искусства, независимо от его содержания. Все произведения искусства распределяются в своем достоинстве по присутствию в большей или меньшей степени того, другого или третьего из этих условий. В одном преобладает особенность передаваемого чувства, в другом — ясность выражения, в третьем — искренность, в четвертом — искренность и особенность, но недостаток ясности, в пятом — особенность и ясность, но меньше искренности, и т. д. во всех возможных степенях и сочетаниях.

Так отделяется искусство от неискусства и определяется достоинство искусства, как искусства, независимо от его содержания, т. е. независимо от того, передает ли оно хорошие или дурные чувства.

Но чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство? 20

XVI

Чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

Искусство, вместе с речью, есть одно из орудий общения, а потому и прогресса, т. е. движения вперед человечества к совершенству. Речь делает возможным для людей последних живущих поколений знать всё то, что узнавали опытом и размышлением предшествующие поколения и лучшие передовые люди современности; искусство делает возможным для людей послед- 30
них живущих поколений испытывать все те чувства, которые до них испытывали люди и в настоящее время испытывают лучшие передовые люди. И как происходит эволюция знаний, т. е. более истинные нужные знания вытесняют и заменяют знания ошибочные и ненужные, так точно происходит эволюция чувств посредством искусства, вытесняя чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей более добрыми, более нужными для этого блага. В этом назначение искусства. И по-

тому по содержанию своему искусство тем лучше, чем более исполняет оно это назначение, и тем хуже, чем менее оно исполняет его.

Оценка же чувств, т. е. признание тех или других чувств более или менее добрыми, т. е. нужными для блага людей, совершается религиозным сознанием известного времени.

В каждое данное историческое время и в каждом обществе людей существует высшее, до которого только дошли люди этого общества, понимание смысла жизни, определяющее высшее благо, к которому стремится это общество. Понимание это есть религиозное сознание известного времени и общества. Религиозное сознание это бывает всегда ясно выражено некоторыми передовыми людьми общества и более или менее живо чувствуемо всеми. Такое религиозное сознание, соответствующее своему выражению, всегда есть в каждом обществе. Если нам кажется, что в обществе нет религиозного сознания, то это кажется нам не оттого, что его действительно нет, но оттого, что мы не хотим видеть его. А не хотим мы часто видеть его оттого, что оно обличает нашу жизнь, несогласную с ним.

Религиозное сознание в обществе всё равно, что направление текущей реки. Если река течет, то есть направление, по которому она течет. Если общество живет, то есть религиозное сознание, которое указывает то направление, по которому более или менее сознательно стремятся все люди этого общества.

И потому религиозное сознание всегда было и есть в каждом обществе. И соответственно этому религиозному сознанию всегда и оценивались чувства, передаваемые искусством. Только на основании этого религиозного сознания своего времени всегда выделялось из всей бесконечно разнообразной области искусства то, которое передает чувства, осуществляющие в жизни религиозное сознание данного времени. И такое искусство всегда высоко ценилось и поощрялось; искусство же, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания прежнего времени, отсталое, пережитое уже, всегда осуждалось и презиралось. Остальное же всё искусство, передающее все самые разнообразные чувства, посредством которых люди общаются между собой, не осуждалось и допускалось, если только оно не передавало чувств, противных религиозному сознанию. Так, например, у греков выделялось, одобрялось и поощрялось искусство, передававшее чувства красоты, силы,

мужества (Гезиод, Гомер, Фидиас), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства грубой чувствешности, уныния, изнеженности. У евреев выделялось и поощрялось искусство, передававшее чувства преданности и покорности Богу евреев, его заветам (некоторые части книги Бытия, пророки, псалмы), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства идолопоклонства (Золотой телец); всё же остальное искусство — рассказы, песни, пляски, украшения домов, утвари, одежды, — которое не было противно религиозному сознанию, не сознавалось и не обсуждалось вовсе. Так расценивалось 10 искусство по своему содержанию всегда и везде, так оно и должно расцениваться, потому что такое отношение к искусству вытекает из свойств человеческой природы, а свойства эти не изменяются.

Я знаю, что, по распространенному в наше время мнению, религия есть суеверие, пережитое человечеством, и что потому предполагается, что в наше время нет никакого общего всем людям религиозного сознания, по которому могло бы расцениваться искусство. Я знаю, что таково распространенное мнение в мнимо образованных кругах нашего времени. Люди, не при- 20 знающие христианства в его истинном смысле и потому придумывающие себе всякого рода философские и эстетические теории, скрывающие от них бессмысленность и порочность их жизни, и не могут думать иначе. Люди эти умышленно, а иногда и неумышленно, смешивая понятия культа религии с понятием религиозного сознания, думают, что, отрицая культ, они этим отрицают религиозное сознание. Но все эти нападки на религию и попытки установления миросозерцания, противного религиозному сознанию нашего времени, очевиднее всего доказывают присутствие этого религиозного сознания, обличающего 30 жизнь людей, несогласную с ним.

Если в человечестве совершается прогресс, т. е. движение вперед, то неизбежно должен быть указатель направления этого движения. И таким указателем всегда были религии. Вся история показывает, что прогресс человечества совершался не иначе, как при руководстве религии. Если же прогресс человечества не может совершаться без руководства религии, — а прогресс совершается всегда, следовательно совершается и в наше время, — то должна быть и религия нашего времени. Так что, нравится это так называемым образованным людям нашего 40

времени или не нравится, они должны признать существование религии, не религии культа — католической, протестантской и др., а религиозного сознания, как необходимого руководителя прогресса и в наше время. Если же среди нас есть религиозное сознание, то на основании этого религиозного сознания должно быть расцениваемо и наше искусство; и точно так, и всегда и везде, должно быть выделено из всего безразличного искусства, создано, высоко ценимо и поощряемо искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания нашего времени, и осуждаемо и презираемо искусство, противное этому сознанию, и не выделяемо и не поощряемо всё остальное безразличное искусство.

Религиозное сознание нашего времени в самом общем практическом приложении его есть сознание того, что наше благо, и материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении нашем между собой. Сознание это выражено не только Христом и всеми лучшими людьми прошедшего времени и не только повторяется в самых разнообразных формах и с самых разнообразных сторон лучшими людьми нашего времени, но и служит уже руководящею нитью всей сложной работы человечества, состоящей, с одной стороны, в уничтожении физических и нравственных преград, мешающих единению людей, и, с другой стороны, в установлении тех общих всем людям начал, которые могут и должны соединять людей в одно всемирное братство. На основании этого-то сознания мы и должны расценивать все явления нашей жизни и между ними и наше искусство, выделяя из всей его области то, которое передает чувства, вытекающие из этого религиозного сознания, высоко цenia и поощряя это искусство и отрицая то, которое противно этому сознанию, и не приписывая остальному искусству того значения, которое ему несвойственно.

Главная ошибка, которую сделали люди высших классов времени так называемого Возрождения, — ошибка, которую мы продолжаем теперь, — состояла не в том, что они перестали ценить и приписывать значение религиозному искусству (люди того времени и не могли приписывать ему значения, потому что, так же как и люди высших классов нашего времени, они не могли верить в то, что считалось большинством за религию), но в том, что на место этого отсутствующего религиозного искус-

ства они поставили искусство ничтожное, имеющее целью только наслаждение людей, т. е. стали выделять, ценить и поощрять, как религиозное искусство, то, что ни в коем случае не заслуживало этой оценки и поощрения.

Один отец церкви говорил, что главное горе людей не в том, что они не знают Бога, а в том, что они на место Бога поставили то, что не есть Бог. То же и с искусством. Главная беда людей высших классов нашего времени еще не в том, что у них нет религиозного искусства, но в том, что они на место высшего религиозного искусства, выделенного из всего остального, как 10 особенно важное и ценное, выделили самое ничтожное, большей 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 рели- 20 гиозного 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, 30 содействующие этому благоденствию силою, коварством, хитростью, жестокостью (Одиссей, Иаков, Давид, Самсон, Геракл и все богатыри). Религиозное же сознание нашего времени не выделяет никакого «одного» общества людей, — напротив, требует соединения всех, совершенно всех людей без исключения, и выше всех других добродетелей ставит братскую любовь ко всем людям, и потому чувства, передаваемые искусством нашего времени, не только не могут совпадать с чувствами, передаваемыми прежним искусством, но должны быть противоположны им.

Христианское, истинно-христианское искусство долго не могло установиться и не установилось до сих пор именно потому, что христианское религиозное сознание не было одним из тех малых шагов, которым равномерно подвигается человечество, а было огромным переворотом, если еще не изменившим, то неизбежно долженствующим изменить всё жизнепонимание людей и всё внутреннее устройство их жизни. Правда, что жизнь человечества, как и отдельного человека, движется равномерно, но среди этого равномерного движения есть как бы
10 поворотные пункты, которые резко отделяют предыдущую жизнь от последующей. Таким поворотным пунктом для человечества было христианство, по крайней мере таковым оно должно представляться нам, живущим христианским сознанием. Христианское сознание дало другое, новое направление всем чувствам людей и потому совершенно изменило и содержание, и значение искусства. Греки могли воспользоваться искусством персов и римляне искусством греков, так же как евреи искусством египтян, — основные идеалы были одни и те же. Идеалом было то величие и благо персов, то величие и благо
20 греков или римлян. Одно и то же искусство переносилось в другие условия и годилось новым народам. Но христианский идеал изменил, перевернул всё так, что, как сказано в Евангелии: «что было велико перед людьми, стало мерзостью перед Богом». Идеалом стало не величие фараона и римского императора, не красота грека или богатства Финикии, а смирение, целомудрие, сострадание, любовь. Героем стал не богач, а нищий Лазарь; Мария Египетская не во время своей красоты, а во время своего покаяния; не приобретатели богатства, а раздававшие его, живущие не во дворцах, а в катакомбах и хижинах, не власт-
30 вующие люди над другими, а люди, не признающие ничьей власти кроме Бога. И высшим произведением искусства — не храм победы со статуями победителей, а изображение души человеческой, претворенной любовью так, что мучимый и убиваемый человек жалеет и любит своих мучителей.

И потому людям христианского мира трудно остановиться от инерции искусства языческого, с которым они срослись всею жизнью. Содержание христианского религиозного искусства так ново для них, так не похоже на содержание прежнего искусства, что им кажется, что христианское искусство есть
40 отрицание искусства, и они отчаянно держатся за старое искус-

ство. А между тем это старое искусство, в наше время не имея более источника в религиозном сознании, потеряло всё свое значение, и мы волей-неволей должны отказаться от него.

Сущность христианского сознания состоит в признании каждым человеком своей сыновности Богу и вытекающего из него единения людей с Богом и между собой, как и сказано в Евангелии (Иоан. XVII, 21), и потому содержание христианского искусства — это такие чувства, которые содействуют единению людей с Богом и между собой.

Выражение: *единение людей с Богом и между собой*, может показаться неясным людям, привыкшим слышать столь частое злоупотребление этими словами, а между тем слова эти имеют очень ясное значение. Слова эти означают то, что христианское единение людей, в противоположность частичного, исключительного единения только некоторых людей, есть то, которое соединяет всех людей без исключения.

Искусство, всякое искусство само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление. Но искусство нехристианское, соединяя некоторых людей между собою, этим самым соединением отделяет их от других людей, так что это частное соединение служит часто источником не только разъединения, но враждебности к другим людям. Таково всё искусство патристическое, с своими гимнами, поэмами, памятниками; таково всё искусство церковное, т. е. искусство известных культов со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное, таково всё искусство утонченное, собственно развратное, доступное только людям, угнетающим других людей, людям праздных, богатых классов. Такое искусство есть искусство отсталое — не христианское, соединяющее одних людей только для того, чтобы еще резче отделить их от других людей и даже поставить их к другим людям во враждебное отношение. Христианское искусство есть только то, которое соединяет всех людей без исключения — или тем, что вызывает в людях сознание одинаковости их положения по отношению к Богу и ближнему, или тем, что вызывает в людях одно и то же чувство, хотя и самое простое, но не противное христианству и свойственное всем без исключения людям.

40

Христианское хорошее искусство нашего времени может быть непонято людьми вследствие недостатка своей формы или вследствие невнимания к нему людей, но оно должно быть таково, чтобы все люди могли испытать те чувства, которые передаются им. Оно должно быть искусством не одного какого-либо кружка людей, не одного сословия, не одной национальности, не одного религиозного культа, т. е. не передавать чувства, которые доступны только известным образом воспитанному человеку, или только дворянину, купцу, или только
10 русскому, японцу, или католику, или буддисту и т. п., а чувства, доступные всякому человеку. Только такое искусство может быть в наше время признано хорошим искусством и выделяемо из всего остального искусства и поощряемо.

Христианское искусство, т. е. искусство нашего времени, должно быть кафолично в прямом значении этого слова, т. е. всемирно, и потому должно соединять всех людей. Соединяют же всех людей только два рода чувства: чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей, и чувства самые простые — житейские, но такие, которые доступны всем без
20 исключения людям, как чувства веселья, умиления, бодрости, спокойствия и т. п. Только эти два рода чувств составляют предмет хорошего по содержанию искусства нашего времени.

И действие, производимое этими двумя кажущимися столь различными между собою родами искусства, — одно и то же. Чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей, как чувства твердости в истине, преданности воле Бога, самоотвержения, уважения к человеку и любви к нему, вытекающие из христианского религиозного сознания, и чувства самые простые — умиленное или веселое настроение от песни,
30 или от забавной и понятной всем людям шутки, или трогательного рассказа, или рисунка, или куколки — производят одно и то же действие — любовное единение людей. Бывает, что люди, находясь вместе, если не враждебны, то чужды друг другу по своим настроениям и чувствам, и вдруг или рассказ, или представление, или картина, даже здание и чаще всего музыка, как электрической искрой, соединяет всех этих людей, и все эти люди, вместо прежней разрозненности, часто даже враждебности, чувствуют единение и любовь друг к другу. Всякий радуется тому, что другой испытывает то же, что и он,
40 радуется тому общению, которое установилось не только между

ним и всеми присутствующими, но и между всеми теперь живущими людьми, которые получают то же впечатление; мало того, чувствуется таинственная радость загробного общения со всеми людьми прошедшего, которые испытывали то же чувство, и людьми будущего, которые испытают его. Вот это-то действие производит одинаково как то искусство, которое передает чувства любви к Богу и ближнему, так и житейское искусство, передающее самые простые, общие всем людям, чувства.

Различие расценки искусства нашего времени от прежнего состоит, главное, в том, что искусство нашего времени, т. е. 10 христианское искусство, основываясь на религиозном сознании, требующем единения людей, исключает из области хорошего по содержанию искусства всё то, что передает чувства исключительные, не соединяющие, а разъединяющие людей, относя такое искусство к разряду дурного по содержанию искусства, а, напротив, включает в область хорошего по содержанию искусства отдел не признаваемого прежде заслуживающим выделения и уважения искусства всемирного, передающего хотя и самые незначительные, простые чувства, но 20 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 всё 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 30 радостей и горестей житейских. И потому христианское искусство нашего времени может быть и есть двух родов: 1) искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к Богу и ближнему, — искусство религиозное, и 2) искусство, передающее самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира, — искусство всемирное. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время.

Первый род, религиозного искусства, передающего как чувства положительные — любви к Богу и ближнему, так и 40

отрицательные — негодования, ужаса перед нарушением любви, проявляется преимущественно в форме слова и отчасти в живописи и ваянии; второй же род — всемирного искусства, передающий чувства, доступные всем, проявляется и в слове, и в живописи, и в ваянии, и в танцах, и в архитектуре, и преимущественно в музыке.

Если бы от меня потребовали указать в новом искусстве на образцы по каждому из этих родов искусства, то как на образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства, в области словесности я указал бы на «Разбойников» Шиллера; из новейших — на «Les raucres gens» V. Hugo и его «Misérables»,¹ на повести, рассказы, романы Диккенса: «Tale of two cities», «Chimes»² и др., на «Хижину дяди Тома», на Достоевского, преимущественно его «Мертвый дом», на «Адам Бид» Джоржа Эллиота.

В живописи нового времени произведений такого рода, прямо передающих христианские чувства любви к Богу и ближнему, как ни странно это кажется, почти нет, в особенности среди знаменитых живописцев. Есть евангельские картины²⁰ и их очень много, но все они передают историческое событие с большими богатствами подробностей, но не передают и не могут передать того религиозного чувства, которого нет у авторов. Есть много картин, изображающих личные чувства различных людей, но картин, передающих подвиги самоотвержения, любви христианской, очень мало, и то преимущественно среди малоизвестных живописцев и не в оконченных картинах, а чаще всего в рисунках. Таков рисунок Крамского, стоящий многих его картин, изображающий гостиную с балконом, мимо которого торжественно проходят возвращающиеся войска. На балконе³⁰ стоит кормилица с ребенком и мальчик. Они любуются шествием войск. А мать, закрыв лицо платком, рыдая, припала к спинке дивана. Такова же картина Langley, о которой я упомянул; такова же картина, изображающая в сильную бурю спешащую на выручку гибнущего парохода спасательную лодку, французского живописца Morlon.³ Есть еще приближающиеся к этому роду картины, с уважением и любовью изображающие

¹ [«Бедные люди» В. Гюго и его «Отверженные»,]

² [«История двух городов», «Колокола»]

³ [Морлон.]

рабочего труженика. Таковы картины Милле, в особенности его рисунок — отдыхающий копач; в этом же роде картины Jules Breton,¹ Лермита, Дефреггера и др. Образцами же в области живописи произведений, вызывающих негодование, ужас пред нарушением любви к Богу и ближнему, могут служить картина Ге — суд, картина Liezen Maeyer'a² — подпись смертного приговора. Картин и этого рода очень мало. Заботы о технике и красоте большею частью затемняют чувство. Так, например, картина «Pollice verso»³ Жерома не столько выражает чувство ужаса пред совершающимся, сколько увлечение красотой зрелища. 10

Указать же в новом искусстве высших классов на образцы второго рода, хорошего всемирного житейского искусства, еще труднее, особенно в словесном искусстве и музыке. Если и есть произведения, которые по внутреннему содержанию, как «Дон-Кихот», комедии Мольера, как Диккенсовы «Коперфильд» и «Пиквикский клуб», повести Гоголя, Пушкина или некоторые вещи Мопассана могли бы быть отнесены к этому роду, то эти вещи и по исключительности передаваемых чувств, и по излишку специальных подробностей времени и места и, 20 главное, по бедности содержания, сравнительно с образцами всемирного древнего искусства, как, например, история Иосифа Прекрасного, большею частью доступны только людям своего народа и даже своего круга. То, что братья Иосифа, ревнуя его к отцу, продали его купцам; то, что Пентефриева жена хочет соблазнить юношу, что юноша достигает высшего положения, жалеет братьев, любимого Вениамина и всё остальное, — всё это чувства, доступные и русскому мужику, и китайцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному; и всё это написано так воздержно, без излишних 30 подробностей, что рассказ можно перенести в какую хотите другую среду, и он для всех будет так же понятен и трогателен. Но не таковы чувства Дон-Кихота или героев Мольера (хотя Мольер едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художник нового искусства) и тем более чувства Пиквика и его друзей. Чувства эти очень исключительны, не общечеловечны

¹ [Жюль Бретон.]

² [Лицен Майер]

³ [«Добей его»]

и поэтому, чтобы сделать их заразительными, авторы обставили их обильными подробностями времени и места. Обилие же подробностей этих делает эти рассказы еще более исключительными, малопонятными для всех людей, живущих вне той среды, которую описывает автор.

В повествовании об Иосифе не нужно было описывать подробно, как это делают теперь, окровавленную одежду Иосифа и жилище и одежду Иакова, и позу и наряд Пентеффриевой жены, как она, поправляя браслет на левой руке, сказала: 10 «Войди ко мне», и т. п., потому что содержание чувства в этом рассказе так сильно, что все подробности, исключая самых необходимых, как, например, то, что Иосиф вышел в другую комнату, чтобы заплакать, — что все эти подробности излишни и только помешали бы передать чувство, а потому рассказ этот доступен всем людям, трогает людей всех наций, сословий, возрастов, дошел до нас и проживет еще тысячелетия. Но отнимите у лучших романов нашего времени подробности, и что же останется?

Так что в новом словесном искусстве нельзя указать на произведения, вполне удовлетворяющие требованиям всемирности. Даже и те, которые есть, испорчены большею частью тем, что называется реализмом, который вернее назвать провинциализмом в искусстве.

В музыке происходит то же, что и в словесном искусстве, и по тем же причинам. Вследствие бедности содержания, чувства, мелодии новых музыкантов поразительно бессодержательны. И вот для усиления впечатления, производимого бессодержательною мелодией, новые музыканты на каждую, самую ничтожную, мелодию нагромождают сложные модуляции не 30 только одного своего народного лада, но модуляции, исключительно свойственные известному кружку, известной музыкальной школе. Мелодия — всякая мелодия — свободна и может быть понята всеми; но как только она связана с известной гармонией и загромождена ею, так она становится доступной только людям, сроднившимся с этой гармонией, и становится совершенно чуждой не только для других национальностей, но и для людей, не принадлежащих к тому кружку, в котором люди приучили себя к известным формам гармонии. Так что музыка вращается, как и поэзия, в том же ложном кругу. 40 Ничтожные исключительные мелодии, чтобы сделать их привле-

кательными, загромаждаются гармоническими, ритмическими и оркестровыми усложнениями и потому становятся еще исключительнее и делаются не только не всемирными, но даже и не народными, т. е. доступны только некоторым людям, а не всему народу.

В музыке, кроме маршей и танцев разных композиторов, приближающихся к требованиям всемирного искусства, можно указать только на народные песни разных народов от русского до китайского; из ученой же музыки — на очень немногие произведения, на знаменитую скрипичную арию Баха, на ноктюрн в Es-dur Шопена и, может быть, на десяток вещей, не цельных пьес, но мест, выбранных из произведений Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Шопена.¹

Хотя в живописи повторяется то же, что в поэзии и музыке, т. е. что слабые по замыслу произведения, чтобы сделать их более занимательными, обставляются до подробности изученными аксессуарами времени и места, которые придают этим произведениям временный и местный интерес, но делают их менее всемирными, — в живописи все-таки более, чем в других родах искусства, можно указать на произведения, удовлетворяющие требованиям всемирного христианского искусства, т. е. на произведения, выражающие чувства, доступные всем людям.

Такие всемирные по содержанию произведения искусства живописи и ваяния суть все картины и статуи так называемого жанра, изображения животных, потом пейзажи, карикатуры доступного всем содержания и всякого рода орнаменты. Таких произведений в живописи и ваянии (куклы фарфоровые) очень

¹ Представляя образцы искусства, которые я считаю лучшими, я не придаю особенного веса своему выбору, так как я, кроме того, что недостаточно сведущ во всех родах искусства, принадлежу к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом. И потому могу, по старым усвоенным привычкам, ошибаться, принимая за абсолютное достоинство то впечатление, которое произвела на меня вещь в моей молодости. Называю же я образцы произведений того и другого рода только для того, чтобы больше уяснить свою мысль, показать, как я при теперешнем моем взгляде понимаю достоинство искусства по его содержанию. При этом еще должен заметить, что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства, за исключением рассказа «Бог правду видит», желающего принадлежать к первому роду, и «Кавказского пленника», принадлежащего ко второму.

много, но большая часть таких предметов, как, например, всякие орнаменты, или не считаются искусством или считаются искусством низшего разбора. В действительности же все такие предметы, если только они передают искреннее (как бы оно ни казалось нам ничтожно) чувство художника и понятны всем людям, суть произведения настоящего хорошего христианского искусства.

Боюсь, что здесь мне сделают упрек в том, что, отрицая то, чтобы понятие красоты составляло предмет искусства, я 10 противоречу себе, признавая орнаменты предметом хорошего искусства. Упрек этот несправедлив, потому что содержание искусства всякого рода украшений состоит не в красоте, а в чувстве восхищения, любования перед сочетанием линий или красок, которые испытал художник и которыми он заражает зрителя. Искусство как было, так и есть, так и не может быть ничем иным, как заражением одним человеком другого или 20 других тем чувством, которое испытал заражающий. В числе же чувств этих есть и чувство любования тем, что нравится зрению. Предметы же, нравящиеся зрению, могут быть такие, которые нравятся малому, большому числу людей, и такие, 30 которые нравятся всем. И таковы преимущественно все орнаменты. Пейзаж очень исключительной местности, genre¹ очень специальный может не всем нравиться, но орнаменты от якутских до греческих доступны всем и вызывают одинаковое чувство любования у всех и потому этот род пренебрегаемого искусства в христианском обществе должен быть ценим много выше исключительных, претенциозных картин и изваяний.

Так что есть только два рода хорошего христианского искусства; всё же остальное, не подходящее под эти два рода, должно 30 быть признано дурным искусством, которое не только не должно быть поощряемо, но должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо, как искусство, не соединяющее, а разъединяющее людей. Таковы в словесном искусстве все драмы, романы и поэмы, передающие чувства церковные, патриотические и, кроме того, чувства исключительные, присущие только одному сословию богатых праздных людей, — чувства аристократической чести, пресыщенности, тоски, пессимизма и утонченные

¹ [жанр]

и развращенные чувства, вытекающие из половой любви, совершенно непонятные огромному большинству людей.

Таковы же в живописи все картины, ложно религиозные и патриотические, так же как и картины, изображающие забавы и прелести исключительной богатой и праздной жизни, таковы же все так называемые символические картины, в которых самое значение символа доступно только лицам известного кружка, и главное — все картины с сладострастными сюжетами, вся та безобразная женская нагота, которая наполняет все выставки и галереи. К этому же роду принадлежит почти 10
вся камерная и оперная музыка нашего времени, начиная с Бетховена, — Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер, — по содержанию своему посвященная выражению чувств, доступных только людям, воспитавшим в себе болезненную нервную раздражительность, возбуждаемую этой искусственной и исключительной сложной музыкой.

«Как, девятая симфония принадлежит к дурному роду искусства?!» слышу я возмущенные голоса.

«Без всякого сомнения», отвечаю я. Всё, что я писал, я писал только для того, чтобы найти ясный, разумный критерий, по которому можно бы было судить о достоинствах произведений искусства. И критерий этот, совпадая с простым и здравым смыслом, несомненно показывает мне то, что симфония Бетховена не хорошее произведение искусства. Конечно, удивительно и странно для людей, воспитанных на обожании некоторых произведений и их авторов, для людей с извращенным, именно вследствие воспитания на этом обожании, вкусом, признание такого знаменитого произведения дурным. Но что же делать с указаниями разума и здравым смыслом?

Девятая симфония Бетховена считается великим произведе- 20
нием искусства. Чтобы проверить это утверждение, я прежде всего задаю себе вопрос: передает ли это произведение высшее религиозное чувство? И отвечаю отрицательно, так как музыка сама по себе не может передавать этих чувств; и потому далее спрашиваю себя: если произведение это не принадлежит к высшему разряду религиозного искусства, то имеет ли это произведение другое свойство хорошего искусства нашего времени, — свойство соединять в одном чувстве всех людей, не принадлежит ли оно к христианскому житейскому всемирному искусству? И не могу не ответить отрицательно, потому что не 40

только не вижу того, чтобы чувства, передаваемые этим произведением, могли соединить людей, не воспитанных специально для того, чтобы подчиняться этой сложной гипнотизации, но не могу даже представить себе толпу нормальных людей, которая могла бы понять из этого длинного и запутанного искусственного произведения что-нибудь, кроме коротеньких отрывков, тонущих в море непонятого. И потому волей-неволей должен заключить, что произведение это принадлежит к дурному искусству. Замечательно при этом то, что в конце этой симфонии присоединено стихотворение Шиллера, которое хотя и не ясно, но выражает именно ту мысль, что чувство (Шиллер говорит об одном чувстве радости) соединяет людей и вызывает в них любовь. Несмотря на то, что стихотворение это поется в конце симфонии, музыка не отвечает мысли стихотворения, так как музыка эта исключительная и не соединяет всех людей, а соединяет только некоторых, выделяя их от других людей.

Точно так же придется оценить многие и многие произведения искусства всех родов, считающиеся великими среди высших классов нашего общества. Так же по этому единственному твердому критерию придется оценить и знаменитую «Божественную комедию», и «Освобождение Иерусалима», и большую часть произведений Шекспира и Гёте, и в живописи всякие изображения чудес, и «Преображение» Рафаэля и др. Каким бы ни был предмет, выдаваемый за произведение искусства и как бы он ни был восхваляем людьми, для того, чтобы узнать его достоинство, необходимо приложить к нему вопрос о том, принадлежит ли предмет к настоящему искусству или подделкам под него. Признав же на основании признака заразительности хотя бы и малого кружка людей известный предмет принадлежащим к области искусства, нужно на основании признака общедоступности решить следующий за этим вопрос: принадлежит ли это произведение к дурному, противному религиозному сознанию нашего времени исключительному искусству или к христианскому, соединяющему людей, искусству. Признав же предмет принадлежащим к настоящему христианскому искусству, надо уже на основании того, передает ли произведение чувства, вытекающие из любви к Богу и ближнему, или только простые чувства, соединяющие всех людей, отнести его к тому или другому: религиозному или житейскому всемирному искусству.

Только на основании этой проверки мы будем иметь возможность выделять из всей массы того, что в нашем обществе выдается за искусство, те предметы, которые составляют действительную, важную, нужную духовную пищу, от всего вредного и бесполезного искусства и подобия его, окружающего нас. Только на основании такой проверки мы будем в состоянии избавиться от губительных последствий вредного искусства и воспользоваться тем благодетельным и необходимым для духовной жизни человека и человечества воздействием истинного и хорошего искусства, которое составляет его назначение. 10

XVII

Искусство есть один из двух органов прогресса человечества. Через слово человек общается мыслью, через образы искусства он общается чувством со всеми людьми не только настоящего, но прошедшего и будущего. Человечеству свойственно пользоваться этими обоими органами общения, а потому извращение хотя бы одного из них не может не оказать вредных последствий для того общества, в котором совершилось такое извращение. И последствия эти должны быть двойки: во-первых, отсутствие в обществе той деятельности, которая должна быть исполняема органом, и, во-вторых, вредная деятельность извращенного органа; и эти самые последствия и оказались в нашем обществе. Орган искусства был извращен, и потому общество высших классов было лишено в значительной мере той деятельности, которую должен был исполнить этот орган. Распространившиеся в нашем обществе в огромных размерах, с одной стороны, подделки под искусство, служащие только увеселению и развращению людей, а с другой — произведения ничтожного, исключительного искусства, ценимого как высшее, извратили в большинстве людей нашего общества способность заражаться истинными произведениями искусства и тем лишили их возможности познать те высшие чувства, до которых дожило человечество и которые могут быть переданы людям только искусством. 20

Всё лучшее, сделанное в искусстве человечеством, остается для людей, лишившихся способности заражаться искусством, чуждым и заменяется фальшивыми подделками под искусство 30

или ничтожным искусством, принимаемым ими за настоящее. Люди нашего времени и общества восхищаются Бодлерами, Верленами, Мореасами, Ибсенами, Метерлинками — в поэзии, Моне, Мане, Пювис де Шаванами, Берн-Джонсами, Штуками, Бёклинами — в живописи, Вагнерами, Листами, Рихардами Штраусами — в музыке и т. п. и не способны уже понимать ни самого высокого, ни самого простого искусства.

В среде высших классов, вследствие потери способности заражаться произведениями искусства, люди растут, 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 жизнью человеческих. Страшно подумать о том, с каким напряжением, с какими лишениями работают миллионы людей, не имеющих времени и возможности сделать для себя и для своей семьи необходимое, для того, чтобы по 10, 12, 14 часов по ночам набирать мнимохудожественные книги, разносящие разврат среди людей, или работающих на театры, концерты, выставки, галлерей, служащие преимущественно тому же разврату; но страшнее всего, когда подумаешь, что живые, хорошие, на всё доброе способные дети с ранних лет посвящаются тому, чтобы в продолжение 10, 15 лет по 6, 8, 10 часов в день одни — играть гаммы, другие — вывертывать члены, ходить на носках и поднимать ноги выше головы, третьи — петь сольфеджий, четвертые, всячески ломаясь, — произносить стихи, пятые — рисовать с бюстов, с голой натуры, писать этюды, шестые — писать сочинения по правилам каких-то периодов, и в этих, недостойных человека, занятиях, продолжаемых часто и долго после полной возмужалости, утрачивать всякую физическую и умственную силу и всякое понимание жизни. Говорят, что страшно и жалостно смотреть на маленьких акробатов, закидывающих себе ноги за шею, но не менее жалостно смотреть на 10-летних детей,

дающих концерты, и еще более на 10-летних гимназистов, знающих наизусть исключения латинской грамматики... Но мало того, что люди эти уродуются физически и умственно, — они уродуются и нравственно, делаются неспособными ни на что, действительно нужное людям. Занимая в обществе роль потешателей богатых людей, они теряют чувство человеческого достоинства, до такой степени развивают в себе страсть к публичным похвалам, что всегда страдают от раздутого в них до болезненных размеров неудовлетворенного тщеславия и все свои душевные силы употребляют только на удовлетворение 10 этой страсти. И что трагичнее всего — это то, что люди эти, погубленные для жизни ради искусства, не только не приносят пользы этому искусству, но приносят ему величайший вред. В академиях, гимназиях, консерваториях учат тому, как подделывать искусство, и, обучаясь этому, люди так извращаются, что совершенно теряют способность производить настоящее искусство и делаются поставщиками того поддельного или ничтожного, или развратного искусства, которое наполняет наш мир. В этом первое бросающееся в глаза последствие извращения органа искусства. 20

Второе последствие — то, что произведения искусства — забавы, которые в таких ужасающих количествах изготавливаются армией профессиональных художников, дают возможность богатым людям нашего времени жить той не только не естественной, но и противною профессорируемым этими самыми людьми принципам гуманности жизнью. Жить так, как живут богатые, праздные люди, в особенности женщины, вдали от природы, от животных, в искусственных условиях, с атрофированными или уродливо развитыми гимнастичкой мускулами и ослабленной энергией жизни, нельзя было бы, если бы не 30 было того, что называется искусством, не было бы того развлечения, забавы, которая отводит этим людям глаза от бессмысленности их жизни, спасает их от томящей их скуки. Отнимите у всех этих людей театры, концерты, выставки, игру на фортепиано, романы, романы, которыми они занимаются с уверенностью, что занятие этими предметами есть очень утонченное, эстетическое и потому хорошее занятие, отнимите у меценатов искусства, покупающих картины, покровительствующих музыкантам, общающихся с писателями, их роль покровителей важного дела искусства, и они не будут в состоянии продол- 40

жать свою жизнь и всё погибнут от скуки, тоски, сознания бессмысленности и незаконности своей жизни. Только занятие тем, что среди них считается искусством, дает им возможность, нарушив все естественные условия жизни, продолжать жить, не замечая бессмысленности и жестокости своей жизни. Вот эта-то поддержка ложной жизни богатых людей есть второе и немаловажное последствие извращения искусства.

Третье последствие извращения искусства — это та путаница, которую оно производит в понятиях детей и народа. У людей, не извращенных ложными теориями нашего общества, у рабочего народа, у детей существует очень определенное представление о том, за что можно почитать и восхвалять людей. И основанием восхваления и возвеличения людей по понятиям народа и детей может быть только или сила физическая: Геркулес, богатыри, завоеватели, или сила нравственная, духовная: Сакиа-Муни, бросающий красавицу жену и царство, чтобы спасти людей, или Христос, идущий на крест за исповедуемую им истину, и все мученики и святые. И то и другое понятно и народу, и детям. Они понимают, что физическую силу нельзя не уважать, потому что она заставляет уважать себя; нравственную же силу добра неиспорченный человек не может не уважать потому, что к ней влечет его всё духовное существо его. И вот эти люди, дети и народ вдруг видят, что, кроме людей, восхваляемых, почитаемых и вознаграждаемых за силу физическую и силу нравственную, есть еще люди, восхваляемые, возвеличиваемые, вознаграждаемые в еще гораздо больших размерах, чем герои силы и добра, за то только, что они хорошо поют, сочиняют стихи, танцуют. Они видят, что певцы, сочинители, живописцы, танцовщицы наживают миллионы, что им оказывают почести больше, чем святым, и люди народа и дети приходят в недоумение.

Когда вышли 50 лет после смерти Пушкина и одновременно распространились в народе его дешевые сочинения и ему поставили в Москве памятник, я получил больше десяти писем от разных крестьян с вопросами о том, почему так возвеличили Пушкина? На-днях еще заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин, очевидно сошедший с ума на этом вопросе и идущий в Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содействовало постановке «монамента» господину

40 Пушкину.

В самом деле, надо только представить себе положение такого человека из народа, когда он по доходящим до него газетам и слухам узнает, что в России духовенство, начальство, все лучшие люди России с торжеством открывают памятник великому человеку, благодетелю, славе России — Пушкину, про которого он до сих пор ничего не слышал. Со всех сторон он читает или слышит об этом и полагает, что если воздаются такие почести человеку, то вероятно человек этот сделал что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе. Он старается узнать, кто был Пушкин, и узнав, что Пушкин 10 не был богатырь или полководец, но был частный человек и писатель, он делает заключение о том, что Пушкин должен был быть святой человек и учитель добра, и торопится прочесть или услышать его жизнь и сочинения. Но каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные.

То, что богатырь и Александр Македонский, Чингис-хан или Наполеон были велики, он понимает, потому что и тот, 20 и другой могли раздавить его и тысячи ему подобных; что Будда, Сократ и Христос велики, он тоже понимает, потому что знает и чувствует, что и ему, и всем людям надо быть такими; но почему велик человек за то, что он писал стихи о женской любви, — он не может понять.

То же должно происходить и в голове бретонского, нормандского крестьянина, который узнает о постановке памятника, «une statue», такой же как богородице, Бодлеру, когда он прочтет или расскажут ему содержание «Fleurs du mal», или — еще удивительнее — Верлену, когда он узнает про ту жалкую, 30 развратную жизнь, которую вел этот человек, и прочтет его стихи. А какая путаница должна происходить в головах людей из народа, когда они узнают, что какой-нибудь Патти или Тальони дают 100 000 за сезон, или живописцу столько же за картину, и еще больше авторам романов, описывающим любовные сцены.

То же происходит и с детьми. Я помню, как я переживал это удивление и недоумение и как примирился с этими восхвалениями художников наравне с богатырями и нравственными героями только тем, что принизил в своем сознании значение 40

нравственного достоинства и признал ложное, неестественное значение за произведениями искусства. И это самое происходит в душе каждого ребенка и человека из народа, когда он узнает про те странные почести и вознаграждения, которые воздаются художникам. Таково третье последствие ложного отношения нашего общества к искусству.

Четвертое последствие такого отношения состоит в том, что люди высших классов, всё чаще и чаще встречаясь с противоречиями красоты и добра, ставят высшим идеалом идеал красоты, освобождая себя этим от требований нравственности. Люди эти, извращая роли, вместо того, чтобы признавать, как оно и есть, искусство, которому они служат, делом отсталым, признают нравственность делом отсталым, не могущим иметь значения для людей, находящихся на той степени высоты развития, на которой они мнят себя находящимися.

Это последствие ложного отношения к искусству уже давно проявлялось в нашем обществе, но в последнее время с своим пророком Ницше и последователями его, и совпадающими с ним декадентами и английскими эстетамы выражается с особенною наглостью. Декаденты и эстеты, в роде Оскара Уайльда, избирают темою своих произведений отрицание нравственности и восхваление разврата.

Искусство это отчасти породило, отчасти совпало с таким же философским учением. Недавно я получил из Америки книгу под заглавием «The survival of the fittest. Philosophy of Power. 1897 г. by Ragnar Redbeard, Chicago¹ 1896». Сущность этой книги, так, как она выражена в предисловии издателя, та, что оценивать добро по ложной философии еврейских пророков и плаксивых (weeping) мессий есть безумие. Право есть последствие не учения, но власти. Все законы, заповеди, учения о том, чтобы не делать другому того, чего не хочешь, чтобы тебе делали, не имеют в самих себе никакого значения и получают его только от палки, тюрьмы и меча. Человек истинно свободный не обязан повиноваться никаким предписаниям — ни человеческим, ни божеским. Повиновение есть признак вырождения; неповиновение есть признак героя. Люди не должны быть связаны преданиями, выдуманнными их врагами. Весь мир есть

¹ [«Выживание наиболее приспособленных. Философия силы» Рэгнера Редберда, Чикаго]

скользкое поле битвы. Идеальная справедливость состоит в том, чтобы побежденные были эксплуатированы, мучимы, презираемы. Свободный и храбрый может завоевать весь мир. И потому должна быть вечная война за жизнь, за землю, за любовь, за женщин, за власть, за золото. (Нечто подобное высказано было несколько лет тому назад знаменитым утонченным академиком Vogüé. ¹⁾ Земля с ее сокровищами — «добыча смелого».

Автор, очевидно, сам, независимо от Ницше, пришел бес- сознательно к тем выводам, которые исповедуют новые худож- 10ники.

Изложенные в форме учения, положения эти поражают нас. В сущности же положения эти включены в идеал искусства, служащего красоте. Искусство наших высших классов воспитало в людях этот идеал сверх-человека, в сущности старый идеал Нерона, Стеньки Разина, Чингис-хана, Робер Макера, Наполеона и всех их соумышленников, приспешников и льсте- цов, и всеми своими силами утверждает его в них.

Вот в этом-то замещении идеала нравственности идеалом 20красоты, т. е. наслаждения, заключается четвертое и ужасное последствие извращения искусства нашего общества. Страшно подумать о том, что бы было с человечеством, если бы такое искусство распространилось в народных массах. А оно уже начинает распространяться.

Пятое же, наконец, и самое главное то, что то искусство, которое процветает в среде наших высших классов европей- ского общества, прямо развращает людей посредством зараже- ния их самыми дурными и вредными для человечества чувствами суеверия, патриотизма, а главное — сладострастия.

Посмотрите внимательно на причины невежества народных 30масс, и увидите, что главная причина никак не в недостатке школ и библиотек, как мы привыкли думать, а в тех суевериях как церковных, так и патриотических, которыми они пропитаны и которые не переставая производятся всеми средствами искусства. Для церковных суеверий — поэзией молитв, гим- нов, живописью и ваянием икон, статуй, пенцем, органами, музыкой и архитектурой, и даже драматическим искусством в церковном служении. Для патриотических суеверий — стихо-

¹ [Vogüé.]

творениями, рассказами, которые передаются еще в школах; музыкой, пением, торжественными шествиями, встречами, воинственными картинами, памятниками.

Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание церковного и патриотического одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения. Но не одно церковное и патриотическое развращение совершается искусством.

Искусство же служит в наше время главною причиною раз-
10 вращения людей в важнейшем вопросе общественной жизни — в половых отношениях. Все мы знаем это и по себе, а отцы и матери еще по своим детям, какие страшные душевные и телесные страдания, какие напрасные траты сил переживают люди только из-за распущенности половой похоти.

С тех пор, как стоит мир, со времен Троянской войны, возникшей из-за этой половой распущенности, и до самоубийств и убийств влюбленных, о которых печатается почти в каждой газете, большая доля страданий человеческого рода происходит от этой распущенности.

20 И что же? Всё искусство, и настоящее, и поддельное, за самыми редкими исключениями, посвящено только тому, чтобы описывать, изображать, разжигать всякого рода половую любовь, во всех ее видах. Только вспомнить все те романы с 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 паковые оперы, оперетки, песни, романсы, кото-
30 рыми 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 вся-
40 кому свободному от деятельности искусства человеку и потому

не связанному интересом с существующим искусством, — вопрос, который поставлен мною в начале этого писания, о том, справедливо ли то, чтобы тому, что мы называем искусством, составляющим достояние только малой части общества, приносились те жертвы и трудами людскими, и жизнями человеческими, и нравственностью, которые ему приносятся, получает естественный ответ: нет, несправедливо и не должно быть. Так отвечает и здравый смысл, и не извращенное нравственное чувство. Не только не должно быть, не только не должно приносить какие-либо жертвы тому, что среди нас признается ¹⁰ искусством, но, напротив, все усилия людей, желающих жить хорошо, должны быть направлены на то, чтобы уничтожить это искусство, потому что оно есть одно из самых жестоких зол, удручающих наше человечество. Так что если бы был поставлен вопрос о том, что лучше нашему христианскому миру: лишиться ли всего того, что теперь считается искусством, вместе с ложным, и *всего* хорошего, что есть в нем, или продолжать поощрять или допускать то искусство, которое есть теперь, то я думаю, что всякий разумный и нравственный человек опять решил бы вопрос так же, как решил его Платон для своей республики и ²⁰ решали все церковные христианские и магометанские учителя человечества, т. е. сказал бы: «лучше пускай не было бы никакого искусства, чем продолжалось бы то развращенное искусство или подобие его, которое есть теперь». К счастью, вопрос этот не стоит ни перед каким человеком, и никому не приходится решать его в том или другом смысле. Всё, что может сделать человек и можем и должны сделать мы, так называемые люди образованные, поставленные своим положением в возможность понимать значение явлений нашей жизни, — это то, чтобы понять то заблуждение, в котором мы находимся, ³⁰ и не упорствовать в нем, а искать из него выхода.

XVIII

Причина той лжи, в которую впало искусство нашего общества, заключалась в том, что люди высших классов, потеряв веру в истины церковного, так называемого христианского учения, не решались принять истинное христианское учение в настоящем и главном его значении — сыновности Богу и

братства людей — и остались жить без всякой веры, стараясь заменить отсутствие веры: одни — лицемерием, притворяясь, что они всё еще верят в бессмыслицы церковной веры, другие — смелым провозглашением своего неверия, третьи — утонченным скептицизмом, четвертые — возвращением к греческому поклонению красоте, признанием законности эгоизма и возведением его в религиозное учение.

Причина болезни была непринятие учения Христа в его истинном, т. е. полном, значении. Исцеление от болезни только в одном — в признании этого учения во всем его значении. А это признание в наше время не только возможно, но и необходимо. Нельзя уже в наше время человеку, стоящему на уровне знания нашего времени, говорить, будь он католик или протестант, что он верит в догматы церкви, троичность Бога, божественность Христа, искупления и т. п., и нельзя также довольствоваться провозглашением неверия, скептицизма, или возвращением к поклонению красоте и к эгоизму, и главное — невозможно уже говорить, что мы не знаем истинного значения учения Христа. Значение этого учения сделалось не только до-
20 ступным всем людям нашего времени, но вся жизнь людей нашего времени проникнута духом этого учения и сознательно и бессознательно руководится им.

Как бы различно по форме ни определяли люди нашего христианского мира назначение человека, признают ли они этим назначением прогресс человечества в каком бы то ни было смысле, соединение ли всех людей в социалистическое государство или в коммуну, признают ли этим назначением всемирную федера-
цию, признают ли этим назначением соединение с фантастическим Христом или соединение человечества под единым руко-
30 водительством 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
10 возвращения к старине, то мистицизм, то эллинизм, то сверхчеловечество, они волей-неволей должны признать со всех

сторон утверждающую себя в жизни бессознательно и сознательно истину о том, что благо наше только в единении и братстве людей.

Бессознательно истина эта подтверждается установлением путей сообщения, телеграфов, телефонов, печатью, всё большей и большей общедоступностью благ мира сего для всех людей, и сознательно — разрушением суеверий, разделяющих людей, распространением истин знания, выражением идеала братства людей в лучших произведениях искусства нашего времени.

10

Искусство есть духовный орган человеческой жизни и его нельзя уничтожить, и потому, несмотря на все усилия, делаемые людьми высших классов для того, чтобы скрыть тот религиозный идеал, которым живет человечество, идеал этот всё более и более сознается людьми и всё чаще и чаще среди нашего извращенного общества выражается отчасти и в науке и в искусстве. С начала нынешнего столетия появляются всё чаще и чаще и в литературе, и в живописи произведения высшего религиозного искусства, проникнутые истинным христианским духом, так же как и произведения всенародного, доступного всем житейского искусства. Так что самое искусство знает истинный идеал нашего времени и стремится к нему. С одной стороны, лучшие произведения искусства нашего времени передают чувства, влекущие к единению и братству людей (таковы произведения Диккенса, Гюго, Достоевского; в живописи — Милле, Бастиен Лепажя, Жюль Бретона, Лермита и других); с другой стороны, они стремятся к передаче таких чувств, которые свойственны не одним людям высших сословий, но таких, которые могли бы соединять всех людей без исключения. Таких произведений еще мало, но потребность в них уже сознается. Кроме того, в последнее время всё чаще и чаще встречаются попытки народных изданий книг и картин, общедоступных концертов, театров. Всё это еще очень далеко от того, что должно быть, но уже видно то направление, по которому само собой стремится искусство для того, чтобы выйти на свойственный ему путь.

20

Религиозное сознание нашего времени, состоящее в признании цели жизни, как общей, так и отдельной, в единении людей, уже достаточно выяснилось, и людям нашего времени нужно только откинуть ложную теорию красоты, по которой

40

наслаждение признается целью искусства, и тогда религиозное сознание, естественно, станет руководителем искусства нашего времени.

А как только религиозное сознание, которое бессознательно уже руководит жизнью людей нашего времени, будет сознательно признано людьми, так тотчас же само собой уничтожится разделение искусства на искусство низших и искусство высших классов. А будет общее братское искусство, то само собой, во-первых, будет откидываться искусство, передающее
10 чувства, несогласные с религиозным сознанием нашего времени, — чувства, не соединяющие, а разъединяющие людей, а во-вторых, и то ничтожное, исключительное искусство, которое теперь занимает неподобающее ему значение.

А как только это будет, так тотчас же и перестанет искусство быть тем, чем оно было последнее время, — средством огрубения и развращения людей, а станет тем, чем оно всегда было и должно быть, — средством движения человечества к единению и благу.

Как ни страшно это сказать, с искусством нашего круга
20 и времени случилось то, что случается с женщиной, которая свои женские привлекательные свойства, предназначенные для материнства, продает для удовольствия тех, которые льстятся на такие удовольствия.

Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей. И это сравнение верно до малейших подробностей. Оно так же не ограничено временем, так же всегда разукрашено, так же всегда продажно, так же заманчиво и губительно.

Настоящее произведение искусства может проявляться в душе художника только изредка, как плод предшествующей жизни,
30 точно так же как зачатие ребенка матерью. Поддельное же искусство производится мастерами, ремесленниками безостановочно, только бы были потребители.

Настоящее искусство не нуждается в украшениях, как жена любящего мужа. Поддельное искусство, как проститутка, должно быть всегда изукрашено.

Причиной появления настоящего искусства есть внутренняя потребность выразить накопившееся чувство, как для матери причина полового зачатия есть любовь. Причина поддельного искусства есть корысть, точно так же как и прости-
40 туция.

Последствие истинного искусства есть внесенное новое чувство в обиход жизни, как последствие любви жены есть рождение нового человека в жизнь. Последствие поддельного искусства есть развращение человека, ненасытность удовольствий, ослабление духовных сил человека.

Вот это должны понять люди нашего времени и круга, чтобы избавиться от заливающего нас грязного потока этого развратного, блудного искусства.

XIX

Говорят про искусство будущего, подразумевая под искусством будущего особенно утонченное новое искусство, которое будто бы должно выработаться из искусства одного класса общества, которое теперь считается высшим искусством. Но такого нового искусства будущего не может быть и не будет. Наше исключительное искусство высших классов христианского мира пришло к тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда. Искусство это, раз отступив от главного требования искусства (того, чтобы оно было руководимо религиозным сознанием), становясь всё более и более исключительным и потому всё более и более извращаясь, сошло на нет. Искусство будущего — то, которое действительно будет, — не будет продолжением теперешнего искусства, а возникнет на совершенно других, новых основах, не имеющих ничего общего с теми, которыми руководится теперешнее наше искусство высших классов.

Искусство будущего, т. е. та часть искусства, которая будет выделяема из всего искусства, распространенного между людьми, будет состоять не из передачи чувств, доступных только некоторым людям богатых классов, как это происходит теперь, а будет только тем искусством, которое осуществляет высшее религиозное сознание людей нашего времени. Искусством будут считаться только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие людей к братскому единению, или такие общечеловеческие чувства, которые будут способны соединять всех людей. Только это искусство будет выделяемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо. Искусство же, передающее чувства, вытекающие из отсталого, пережитого людьми, религиозного учения: искусство церковное, патриотическое,

сладоострастное, передающее чувство суеверного страха, гордости, тщеславия, восхищения перед героями, искусство, возбуждающее исключительную любовь к своему народу или чувственность, будет считаться дурным, вредным искусством и будет осуждаться и презираться общественным мнением. Всё же остальное искусство, передающее чувства, доступные только некоторым людям, будет считаться не важным и не будет ни осуждаться, ни одобряться. И ценителем искусства, вообще, не будет, как это происходит теперь, отдельный класс богатых людей, а весь народ; так что для того, чтобы произведение было признано хорошим, было одобряемо и распространяемо, оно должно будет удовлетворять требованиям не некоторых, находящихся в одинаковых и часто неестественных условиях людей, а требованиям всех людей, больших масс людей, находящихся в естественных трудовых условиях.

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

Деятельность художественная будет тогда доступна для всех людей. Доступна же делается эта деятельность людям из всего народа потому, что, во-первых, в искусстве будущего не только не будет требоваться та сложная техника, которая обезображивает произведения искусства нашего времени и требует большого напряжения и траты времени, но будет требоваться, напротив, ясность, простота и краткость, — те условия, которые приобретаются не механическими упражнениями, а воспитанием вкуса. Во-вторых, доступна делается художественная деятельность всем людям из народа, потому что вместо теперешних профессиональных школ, доступных только некоторым людям, все будут в первоначальных народных школах обучаться музыке и живописи (пению и рисованию) наравне с грамотой, так чтобы всякий человек, получив первые основания живописи и музыки, чувствуя способность и призвание к какому-либо из искусств, мог бы усовершенствоваться в нем, и, в-третьих, потому, что все силы, которые теперь тратятся на ложное искусство, будут употреблены на распространение истинного искусства среди всего народа.

Думают, что если не будет специальных художественных школ, то техника искусства ослабеет. Она несомненно ослабеет, если под техникой разуместь те усложнения искусства, которые теперь считаются достоинством; но если под техникой разуместь ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведений искусства, то техника не только не ослабеет, как это показывает всё народное искусство, но в сотни раз усовершенствуется, если даже не будет и профессиональных школ и если бы даже и в народных школах не преподавались основания рисования и музыки. Она усовершенствуется потому, ¹⁰ что все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут, не нуждаясь, как теперь, сложного технического обучения и имея образцы истинного искусства, новые образцы настоящего искусства, которые будут, как всегда, лучше школой техники для художников. Всякий истинный художник и теперь учится не в школе, а в жизни, на образцах великих мастеров; тогда же, когда участниками искусства будут самые даровитые люди из всего народа и образцов этих будет больше, и образцы эти будут доступнее, то обучение в школе, которого лишится будущий художник, ²⁰ в сотни раз вознаградится тем обучением, которое художник будет получать от многочисленных образцов распространенного в обществе хорошего искусства.

Таково будет одно различие искусства будущего от теперешнего. Другое различие будет то, что искусство будущего не будет производиться профессиональными художниками, получающими за свое искусство вознаграждение и уже ничем другим не занимающимися, как только своим искусством. Искусство будущего будет производиться всеми людьми из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут ³⁰ чувствовать потребность в такой деятельности.

В нашем обществе думают, что художник лучше будет работать, больше сделает, если он материально будет обеспечен. Мнение это доказало бы еще раз с полной очевидностью, если бы это нужно было еще доказывать, что то, что среди нас считается искусством, не есть искусство, а только подобие его. Совершенно справедливо то, что для производства сапог или булок очень выгодно разделение труда, что сапожник или булочник, которому не нужно самому себе готовить обед и дрова, наделает больше сапог и булок, чем если бы он сам дол- ⁴⁰

жен был заботиться об обеде и дровах. Но искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства. Чувство же может родиться в человеке только тогда, когда он живет всеми сторонами естественной, свойственной людям жизни. И потому-то обеспечение художников в их материальных нуждах есть самое губительное для производительности художника условие, так как освобождает художника от свойственных всем людям условий борьбы с природой для поддержания своей и других людей жизни и тем лишает его случая и

10 возможности испытывать самые важные и свойственные людям чувства. Нет более губительного положения для производительности художника, как положение полной обеспеченности и роскоши, в которых в нашем обществе обыкновенно находится художник.

Художник будущего будет жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование каким-либо трудом. Плоды же той высшей духовной силы, которая проходит через него, он будет стремиться отдать наибольшему количеству людей, потому что в этой передаче наибольшему количеству людей

20 возникших в нем чувств — его радость и награда. Художник будущего не поймет даже, как может художник, главная радость которого состоит в наибольшем распространении своего произведения, отдавать свои произведения только за известную плату.

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

И потому содержание искусства будущего, как я представляю его себе, будет совершенно не похоже на теперешнее.

30 Содержание искусства будущего будет составлять не выражение исключительных чувств: тщеславия, тоски, пресыщенности и сладострастия во всех возможных видах, доступных и интересных только людям, освободившим себя насильем от свойственного людям труда, а будет составлять выражение чувств, испытываемых человеком, живущим свойственной всем людям жизнью, и вытекающих из религиозного сознания нашего времени, или чувств, доступных всем людям без исключения.

Людям нашего круга, не знающим и не могущим или не

40 хотящим знать тех чувств, которые должны составлять содержание искусства будущего, кажется, что такое содержание

в сравнении с теми тонкостями исключительного искусства, которым они заняты теперь, очень бедно. «Что можно выразить нового в области христианских чувств любви к ближнему? Чувства же, доступные всем людям, так ничтожны и однообразны», думают они. А между тем истинно новыми чувствами в наше время могут быть только чувства религиозные, христианские, и чувства, доступные всем. Чувства, вытекающие из религиозного сознания нашего времени, чувства христианские, бесконечно новы и разнообразны; только не в том смысле, как это думают некоторые, чтобы изображать Христа и евангельские эпизоды или в новой форме повторять христианские истины единения, братства, равенства, любви, а в том смысле, что все самые старые, обычные и со всех сторон изведенные явления жизни вызывают самые новые, неожиданные и трогательные чувства, как только человек с христианской точки зрения относится к этим явлениям.

Что может быть старше отношения супругов, родителей к детям, детей к родителям, отношений людей к соотечественникам, иноплеменным, к нападению, обороне, к собственности, к земле, к животным? Но как только человек относится к этим явлениям с христианской точки зрения, так тотчас же возникают бесконечно разнообразные, самые новые, самые сложные и трогательные чувства.

Точно так же не суживается, а расширяется область содержания и того искусства будущего, которое передает чувства житейские, самые простые, всем доступные. В прежнем нашем искусстве считалось достойным передачи в искусстве только выражение чувств, свойственных людям известного исключительного положения, и то только при условии передачи их самым утонченным, недоступным большинству людей, способом; вся же та огромная область народного детского искусства: шутки, пословицы, загадки, песни, пляски, детские забавы, подражания, не признавалась достойным предметом искусства.

Художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, нарисовать картинку, которая будет радовать десятки поколений или миллионы детей и взрослых, — несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину, которые развлекут на короткое

время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты. Область же этого искусства простых, доступных всем чувств — огромна и почти еще не тронута.

Так что искусство будущего не только не обеднеет, а, напротив, бесконечно обогатится содержанием. Точно так же и форма искусства будущего не только не будет ниже теперешней формы искусства, но будет без всякого сравнения выше ее, выше не в смысле утонченной и усложненной техники, а в смысле умения кратко, просто и ясно передать без всего лишнего то чувство, которое испытал и хочет передать художник.

Помню, я раз, говоря с знаменитым астрономом, читавшим публичные лекции о спектральном анализе звезд млечного пути, сказал ему, как хорошо бы было, если бы он, с своим знанием и мастерством читать, прочел бы публичную лекцию по космографии только о самых знакомых движениях земли, так как наверное среди слушателей его лекций о спектральном анализе звезд млечного пути очень много людей, особенно женщин, таких, которые не знают хорошенько того, от чего бывают день и ночь, зима и лето. Умный астроном, улыбаясь, ответил мне: «Да, это хорошо бы было, но это очень трудно. Читать о спектральном анализе млечного пути гораздо легче».

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

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

И действительно, художникам нашего времени это невозможно, но не художнику будущего, который не будет знать всего разврата технических усовершенствований, скрывающих

отсутствие содержания, и который, будучи не профессиональным художником и не получая вознаграждения за свою деятельность, будет производить искусство только тогда, когда будет чувствовать к этому неудержимую внутреннюю потребность.

Так совершенно отлично от того, что теперь считается искусством, будет искусство будущего и по содержанию и по форме. Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их; форма же искусства будет такая, которая была бы доступна 10 всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения. И только тогда, когда искусство будет таково, будет оно не забавлять и развращать людей, как это делается теперь, требуя затрат на это их лучших сил, а будет тем, чем оно должно быть, — орудием перенесения религиозного христианского сознания из области разума и рассудка в область чувства, приближая этим людей 20 на деле, в самой жизни, к тому совершенству и единению, которое им указывает религиозное сознание.

XX

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Я сделал, как умел, занимавшую меня 15 лет работу о близком мне предмете — искусстве. Говоря, что предмет этот 15 лет занимал меня, я не хочу сказать того, чтобы я пятнадцать лет писал это сочинение, а только то, что 15 лет тому назад я начал писать об искусстве, думая, что, взявшись за эту работу, тотчас же без отрыва окончу ее; но оказалось, что мысли мои об 30 этом предмете были тогда еще настолько неясны, что я не мог удовлетворительно для себя изложить их. С тех пор я не переставая думал об этом предмете и раз шесть или семь принимался писать, но всякий раз, написав довольно много, чувствовал себя не в состоянии довести дело до конца и оставлял работу. Теперь я кончил эту работу, и, как ни плохо я ее сделал, я надеюсь на то, что основная мысль моя о том ложном пути,

на котором стало и по которому идет искусство нашего общества, и о причине этого, и о том, в чем состоит истинное назначение искусства, — верна, и что поэтому труд мой, хотя и далеко неполный, требующий многих и многих разъяснений и добавлений, не пропадет даром и искусство рано или поздно сойдет с того ложного пути, на котором оно стоит. Но для того, чтобы это было и чтобы искусство приняло новое направление, нужно, чтобы другая, столь же важная духовная человеческая деятельность — наука, в тесной зависимости от которой всегда находится искусство, — точно так же, как и искусство, также сошла с того ложного пути, на котором она находится.

Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать.

Наука истинная изучает и вводит в сознание людей те истины, знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувства. И потому если путь, по которому идет наука, ложен, то так же ложен будет и путь искусства. Наука и искусство подобны тем баркам с завозным якорем, так называемым машинам, которые прежде ходили по рекам. Наука, как те лодки, которые завозят вперед и закидывают якоря, приготовливает то движение, направление которого дано религией, искусство же, как тот ворот, который работает на барке, подтягивая барку к якорю, совершает самое движение. И потому ложная деятельность науки неизбежно влечет за собой столь же ложную деятельность искусства.

Как искусство вообще есть передача всякого рода чувств, — но искусством, в тесном смысле этого слова, мы называем только то, которое передает чувства, признаваемые нами важными, — так и наука вообще есть передача всех возможных знаний, — но наукой, в тесном смысле этого слова, мы называем только ту, которая передает знания, признаваемые нами важными.

Определяет же для людей степень важности как чувств, передаваемых искусством, так и знаний, передаваемых наукой, религиозное сознание известного времени и общества, т. е. общее понимание людьми этого времени и общества назначения их жизни.

То, что более всего содействует исполнению этого назначения, то изучается более всего и считается главной наукой; то, что менее, то менее и считается менее важной наукой; то, что совсем не содействует исполнению назначения человеческой жизни, то вовсе не изучается, или если и изучается, то это изучение не считается наукой. Так это было всегда, так должно быть и теперь, потому что такое свойство человеческого знания и человеческой жизни. Но наука высших классов нашего времени, не только не признавая никакой религии, но считая всякую религию только суеверием, не могла и не может сделать 10 этого.

И потому люди науки нашего времени утверждают, что они равномерно изучают всё, но так как всего слишком много (всё — это бесконечное количество предметов) и равномерно изучать всего нельзя, то это только утверждается в теории; в действительности же изучается не всё и далеко не равномерно, а только то, что, с одной стороны, нужнее, а с другой — приятнее тем людям, которые занимаются наукой. Нужнее же всего людям науки, принадлежащим к высшим классам, удержать тот порядок, при котором эти классы пользуются своими преимуществами; приятнее же то, что удовлетворяет празднолюбознательности, не требует больших умственных усилий и может быть практически применяемо.

И потому один отдел наук, включающий в себя богословие, философию, примененную к существующему порядку, такую же историю и политическую экономию, занимается преимущественно тем, чтобы доказывать то, что существующий строй жизни есть тот самый, который должен быть, который произошел и продолжает существовать по неизменным, не подлежащим человеческой воле законам, и что поэтому всякая попытка 30 нарушения его незаконна и бесполезна. Другой же отдел — науки опытной, включающий в себя математику, астрономию, химию, физику, ботанику и все естественные науки, занимается только тем, что не имеет прямого отношения к жизни человеческой, что любопытно и из чего могут быть сделаны выгодные для жизни людей высших классов приложения. Для оправдания же того выбора предметов изучения, которое сделали люди науки нашего времени соответственно своему положению, они придумали, совершенно подобно теории искусства для искусства, теорию науки для науки.

Как по теории искусства для искусства выходит, что занятие всеми теми предметами, которые нам нравятся, есть искусство, так и по теории науки для науки изучение предметов, которые нас интересуют, есть наука.

Так что одна часть науки, вместо изучения того, как должны жить люди, чтобы исполнить свое назначение, доказывает законность и неизменность дурного и ложного существующего строя жизни; другая же — опытная наука — занимается вопросами простой любознательности или техническими усовершенствованиями.

Первый отдел наук вреден не только тем, что он запутывает понятия людей и дает ложные решения, но еще тем, что он существует и занимает место, которое должна бы занять истинная наука. Он вреден тем, что всякому человеку, для того чтобы приступить к изучению важнейших вопросов жизни, необходимо прежде решения их еще опровергать те веками 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, экс-

лучах и т. п., в сравнении с теми знаниями, которые мы забросили и отдали на извращение профессорам богословия, юриспруденции, политической экономии, финансовой науки и др. Стоит нам только оглянуться вокруг себя, и мы увидим, что свойственная настоящей науке деятельность не есть изучение того, что случайно заинтересовало нас, а того, как должна быть учреждена жизнь человеческая, — те вопросы религии, нравственности, общественной жизни, без разрешения которых все наши познания природы вредны или ничтожны.

Мы очень радуемся и гордимся тем, что наша наука дает нам 10 возможность воспользоваться энергией водопада и заставить эту силу работать на фабриках, или тому, что мы пробрили туннели в горах, и т. п. Но горе в том, что эту силу водопада мы заставляем работать не на пользу людей, а для обогащения капиталистов, производящих предметы роскоши или орудия человекоистребления. Тот же динамит, которым мы рвем горы, чтобы пробивать в них туннели, мы употребляем для войны, от которой мы не только не хотим отказаться, но которую считаем необходимою и к которой не переставая готовимся.

Если же мы теперь умеем привить предохранительный 20 дифтерит, найти X-лучами иголку в теле, выправить горб, вылечить сифилис, делать удивительные операции и т. п., то и этими приобретениями, будь они даже неоспоримы, мы не стали бы гордиться, если бы мы вполне понимали действительное назначение настоящей науки. Если бы хоть $\frac{1}{10}$ тех сил, которые тратятся теперь на предметы простого любопытства и практического применения, тратились на истинную науку, учреждающую жизнь людей, то у большей половины теперь 30 больших людей не было бы тех болезней, от которых вылечивается крошечная часть в клиниках и больницах; не было бы воспитанных на фабриках худосочных, горбатых детей, не было бы, как теперь, смертности 50% детей, не было бы вырождения целых поколений, не было бы проституции, не было бы сифилиса, не было бы убийства сотен тысяч на войнах, не было бы тех ужасов безумия и страданий, которые теперешняя наука считает необходимым условием человеческой жизни.

Мы так извратили понятие науки, что людям нашего времени странно кажется упоминание о таких науках, которые сделали бы то, чтобы не было смертности детей, не было проституции, сифилиса, не было бы вырождения целых поколений и массо- 40

вого убийства людей. Нам кажется, что наука только тогда наука, когда человек в лаборатории переливает из стеклянки в стеклянку 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 изощрять свой ум для поддержания и оправдания давно отживших суеверий. Или является проповедь о том, что одна из главных причин бедствий народа есть безземельность пролетариата, существующая на Западе. Казалось бы, наука, настоящая наука должна бы приветствовать такую проповедь и разрабатывать дальнейшие выводы из этого положения. Но наука нашего времени не делает ничего подобного: напротив, политическая экономия доказывает обратное, а именно, что земельная собственность, как и всякая другая, должна всё более сосредоточиваться в руках малого числа владельцев, как это, например, утверждают современные марксисты. Точно так же, каза-

лось бы, дело настоящей науки доказывать неразумность и невыгоду войны, смертной казни, или бесчеловечность и губительность проституции, или бессмысленность, вред и безнравственность употребления наркотиков и животной пищи, или неразумность, зловредность и отсталость патриотического фанатизма. И такие сочинения есть, но все они считаются ненаучными. Научными же считаются или такие сочинения, которые доказывают, что все эти явления должны быть, или такие, которые занимаются вопросами праздной любознательности, не имеющими никакого отношения к человеческой жизни. 10

Поразительно ясно видно уклонение науки нашего времени от ее истинного назначения по тем идеалам, которые ставят себе некоторые люди науки и которые не отрицаются и признаются большинством ученых.

Идеалы эти не только высказываются в глупых модных книжках, описывающих мир через 1000, 3000 лет, но и социологами, считающими себя серьезными учеными. Идеалы эти состоят в том, что пища, вместо того чтобы добываться земледелием и скотоводством из земли, будет готовиться в лабораториях химическим путем, и что труд человеческий будет почти весь 20 заменен утилизированными силами природы.

Человек не будет, как теперь, съедать яйцо, снесенное воспитанной им курицей, или хлеб, выращенный на своем поле, или яблоко с дерева, которое он воспитал годами и которое цвело и зрело на его глазах, а будет есть вкусную, питательную пищу, которая будет готовиться в лабораториях совокупными трудами многих людей, в которых и он будет принимать маленькое участие.

Трудиться же человеку почти не будет надобности, так что все люди будут в состоянии предаваться той самой праздности, 30 которой теперь предаются высшие властвующие классы.

Ничто очевиднее этих идеалов не показывает того, до какой степени наука нашего времени отклонилась от истинного пути.

Люди нашего времени, огромное большинство людей не имеют хорошего и достаточного питания (точно то же относится и к жилищу, и к одежде, и всем первым потребностям). Кроме того, это же огромное большинство людей вынуждено во вред своему благосостоянию сверхсильно непрестанно работать. И то и другое бедствие очень легко устраняется уничтожением 40 взаимной борьбы, роскоши, неправильного распределения

богатств, вообще уничтожением ложного, вредного порядка вещей и установлением разумной жизни людей. Наука же считает, что существующий порядок вещей неизменен, как движение светил, и что поэтому задача науки не в уяснении ложности этого порядка и установлении нового разумного строя жизни, а в том, чтобы при этом существующем порядке накормить всех людей и дать им возможность быть столь же праздными, как праздны теперь властвующие классы, живущие развращенной жизнью.

10 При этом забывается, что питание хлебом, овощами, плодами, выращиваемыми своими трудами на земле, есть самое приятное и здоровое, легкое и естественное питание и что труды упражнений своих мускулов есть такое же необходимое условие жизни, как окисление крови посредством дыхания.

Придумывать средства для того, чтобы люди при том ложном распределении собственности и труда могли хорошо питаться посредством химического приготовления пищи и могли заставить вместо себя работать силы природы, всё равно, что придумывать средство накачивания кислорода в легкие человека, 20 находящегося в запертом помещении с дурным воздухом, когда для этого только нужно перестать держать этого человека в запертом помещении.

Лаборатория для выработки пищи устроена в мире растений и животных такая, лучше которой не устроят никакие профессора, и для пользования плодами в этой лаборатории и для участия в ней человеку нужно только отдаваться всегда радостной потребности труда, без которого жизнь человека мучительна. И вот люди науки нашего века вместо того, чтобы все силы свои употребить на устранение того, что препятствует человеку 30 пользоваться этими уготованными для него благами, признают то положение, при котором человек лишен этих благ, неизменным и вместо того, чтобы устроить жизнь людей так, чтобы они могли радостно работать, питаться от земли, придумывают средства сделать его искусственным уродом. Всё равно как вместо того, чтобы вывести человека из заперти на чистый воздух, придумывать средства, как бы накачать в него кислорода сколько нужно и сделать так, чтоб он мог жить не дома, а в душном подвале.

Не могли бы существовать такие ложные идеалы, если б 40 наука не стояла на ложном пути.

А между тем чувства, передаваемые искусством, зарождаются на основании данных науки.

Какие же может вызвать чувства такая, стоящая на ложном пути, наука? Один отдел этой науки вызывает чувства отсталые, пережитые человечеством и для нашего времени дурные и исключительные. Другой же отдел, занимаясь изучением предметов, не имеющих отношения к жизни человеческой по самому существу своему, не может служить основой искусству.

Так что искусство нашего времени, для того чтобы быть искусством, должно само, помимо науки, прокладывать себе 10 путь или пользоваться указаниями непризнанной науки, отрицаемой ортодоксальной частью науки. Это самое и делает искусство, когда оно хоть отчасти исполняет свое назначение.

Надо надеяться, что та работа, попытку которой я сделал об искусстве, будет сделана и о науке, что будет указана людям неверность теории науки для науки, и будет ясно показана необходимость признания христианского учения в истинном его значении, и что на основании этого учения будет сделана 20 переоценка всех тех знаний, которыми мы владеем и так гордимся, будет показана второстепенность и ничтожность знаний опытных и первостепенность и важность знаний религиозных, нравственных и общественных, и что знания эти не будут, как теперь, предоставлены руководительству одних высших классов, а будут составлять главный предмет всех тех свободных и любящих истину людей, которые, не всегда в согласии с высшими классами, но в разрез с ними, двигали истинную науку жизни.

Науки же математические, астрономические, физические, химические и биологические так же, как технические и лечеб- 30 ные, будут изучаемы только в той мере, в которой они будут содействовать освобождению людей от религиозных, юридических и общественных обманов или будут служить благу всех людей, а не одного класса.

Только тогда наука перестанет быть тем, чем она есть теперь: с одной стороны, системою софизмов, нужных для поддержания отжившего строя жизни, с другой стороны, бесформенной кучей всяких, большею частью мало или вовсе ни на что ненужных знаний, а будет стройным органическим целым, имеющим определенное, понятное всем людям и разумное назначение, 40

а именно: вводить в сознание людей те истины, которые вытекают из религиозного сознания нашего времени.

И только тогда и искусство, всегда зависящее от науки, будет тем, чем оно может и должно быть, — столь же важным, как и наука, органом жизни и прогресса человечества.

Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. В наше время общее религиозное сознание людей есть сознание братства людей и блага их во взаимном единении. Истинная наука должна указать различные образы приложения этого сознания к жизни. Искусство должно переводить это сознание в чувство.

Задача искусства огромна: искусство, настоящее искусство, с помощью науки руководимое религией, должно сделать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами, — судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т. п., — достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие.

И только искусство может сделать это.

Всё то, что теперь, независимо от страха насилия и наказания, делает возможною совокупную жизнь людей (а в наше время уже огромная доля порядка жизни основана на этом), всё это сделано искусством. Если искусством могли быть переданы обычаи так-то обращаться с религиозными предметами, так-то с родителями, с детьми, с женами, с родными, с чужими, с иноземцами, так-то относиться к старшим, к высшим, так-то к страдающим, так-то к врагам, к животным — и это соблюдается поколениями миллионов людей не только без малейшего насилия, но так, что этого ничем нельзя поколебать, кроме как искусством, — то тем же искусством могут быть вызваны и другие, ближе соответствующие религиозному сознанию нашего времени обычаи. Если искусством могло быть передано чувство благоговения к иконе, к причастию, к лицу короля, стыд пред изменой товариществу, преданность знамени, необходимость мести за оскорбление, потребность жертвы своих трудов для постройки и украшения храмов, обязанности защиты своей чести или славы отечества, то то же искусство может вызвать и благоговение к достоинству каждого человека, к жизни

каждого животного, может вызвать стыд перед роскошью, перед насилием, перед местью, перед 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 область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство Божие, т. е. любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества.

Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определено. Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей.

Прибавление I

L' a c c u e i l

Si tu veux que ce soir, à l'âtre je t'accueille,
 Jette d'abord la fleur, qui de ta main s'effeuille,
 Son cher parfum ferait ma tristesse trop sombre;
 Et ne regarde pas derrière toi vers l'ombre,
 Car je te veux, ayant oublié la forêt
 Et le vent, et l'écho et ce qui parlerait
 Voix à ta solitude ou pleurs à ton silence!
 Et debout, avec ton ombre qui te devance,
 Et hautaine sur mon seuil, et pâle, et venue
 Comme si j'étais mort ou que tu fusses nue!
 (Henri de Régnier: «Les jeux rustiques et divins».)¹

10

V

«Oiseau bleu couleur du temps».

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

20

¹ [П р и е м

Если желаешь ты, чтобы нынче вечером я принял тебя у своего очага, сперва брось цветок, с которого ты своею рукой обрываешь лепестки; его бесцветное благоухание слишком помрачило бы печаль мою, и не оглядываясь в тень позади себя, потому что я хочу увидеть тебя, забыв и лес,

Comme autrefois,	Mon fol espoir,
Sous les midis?	Parmi les ors
O, chante alors	Et l'incendie
La mélodie	Du vain doux jour
De son amour,	Qui meurt ce soir.

(Francis Vielé-Griffin: «Poèmes et poésies».)¹

IX

Énone, j'avais cru qu'en aimant ta beauté
 Où l'âme avec le corps trouvent leur unité,
 J'allais, m'affermissant et le coeur et l'esprit, 10
 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 20
 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,

и ветер, и эхо, и всё, что говорило бы голосом твоему уединению или слезами твоему молчанию! И предстань — со своей тенью, бросаемой вперед, величавая, на пороге моем — и бледная и отравленная, словно бы я был мертв, или ты была бы нагая.

(*Анри де Ренье*: «Игры сельские и божественные».)

¹ [«Голубая птица цвета времени».

Знакомо ли тебе самозабвенье тщетного нежного видения — насмешливая лесная птица? Бледнеет день, ночь наступает, и в сердце моем плакала тень.

О, пой мне свою безумную гамму: ведь я проспал весь этот день; нивкая забота, поглощавшая душу мою, смутно рыдает в этот день умирающий.

Знаком ли тебе напев ее речи и ее голоса, — ты, которая пересказываешь закату свою легкомысленную песенку, как некогда в южном краю?

О, пой тогда мелодию ее любви, безумную мою надежду, среди золота и пожара тщетного нежного дня, умирающего в этот вечер.

(*Франсис Вьеле-Гриффин*: «Поэмы и стихотворения».)

Qui ne pose jamais que sur de tendres fleurs,
C'est sur un teint charmant qu'il essuie les pleurs,
Et c'est encore un Dieu, Énone, cet Amour.
Mais, laisse, les oiseaux du printemps sont partis,
Et je vois les rayons du soleil amortis.
Énone, ma douleur, harmonieux visage,
Superbe humilité, doux-honnête langage,
Hier me remirant dans cet étang glacé
Qui "au bout du jardin se couvre de feuillage,
Sur ma face je vis que les jours ont passé.

(Jean Moréas: «Le Pèlerin Passionné».)¹

XVI

Ber ce use d'o m bre

Des formes, des formes, des formes
Blanche, bleue, et rose, et d'or
Descendront du haut des ormes
Sur l'enfant qui se rendort.

Des formes!

Des plumes, des plumes, des plumes

Pour composer un doux nid.

Midi sonne: les enclumes

Cessent; la rumeur finit...

Des plumes!

¹ [Энона, я думал, что, любя твою красоту, в которой тело с душой находит свое единство, я восхожу, укрепляясь сердцем и духом, к тому, что никогда не гибнет, не будучи создано, что ни холод, ни огонь, что ни прекрасно где-то, ни безобразно в другом месте; и я еще надеялся на прекрасную гармонию. Если бы я мог сопрягать лучшее и худшее, как певец, нежно любящий Полигимнию, соглашая низкий тон с высоким, извлекает благородный звук из своей лиры. Но моя смелость, увы! коченея, как мертвая, научила меня, что стрела, сделавшая меня влюбленным, пущена не из того лука, который без усилия сгибает Венера, родившаяся просто от самца, но что я потерпел от той последней Венеры, с робким сердцем, родившейся от слабой матери. Но всё же этот дурной мальчик, ловкий охотник, нагружающий свой колчан тонкими стрелами, со смехом машущий своим факелом, опускающимся только на нежные цветы, в один прекрасный день он вытирает слезы на очаровательно-свежем лице, и все-таки он бог, Энона, этот Амур. Но пусть улетели весенние птицы, и, я вижу, меркнут лучи ослабшего солнца. Энона, боль моя, гармонический лик, великолепное смирение, сладостно-любезное слово, вчера, глядясь в тот замерзший пруд в конце сада, что покрывается падающим листом, я увидел на лице своем, что дни прошли.

(Jean Moréas: «Страстный пилигрим».)]

Des roses, des roses, des roses!
Pour embaumer son sommeil
Vos pétales sont moroses
Près du sourire vermeil.

O roses!

Des ailes, des ailes, des ailes
Pour bourdonner à son front.
Abilles et demoiselles,
Des rythmes qui berceront.

Des ailes!

16

Des branches, des branches, des branches
Pour tresser un pavillon
Par où des clartés moits franches
Descendront sur l'oïstillon.

Des branches!

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

Des songes!

20

Des fées, des fées, des fées
Pour filer leurs écheveaux
De mirages, de bouffées
Dans tous ces petits cerveaux.

Des fées!

Des anges, des anges, des anges
Pour emporter dans l'éther
Les petits enfants étranges
Qui ne veulent pas rester

Nos anges...

30

(Comte Robert de Montesquiou: «Les Hortensias bleux».)¹

¹ [Вечерняя колыбельная песня.

Образы, образы, образы — белый, голубой, розовый, золотой — низойдут с вязов на засыпающее дитя.

Образы!

Перышки, перышки, перышки — чтобы устроить уютное гнездышко. Бьет полдень: наковальни смолкают; гул останавливается...

Перышки!

Розы, розы, розы — чтобы умастить его сон благоуханиями, лепестки ваши темнеют возле румяной улыбки.

O, розы!

Крылья, крылья, крылья — чтобы шуршать у его лобика. Пчелки и стрекозы — это ритмы, что будут его баюкать.

Крылья!

Ветви, ветви, ветви — чтобы сплести ему полог, — сквозь него не столь открыто свету падут на пенчика.

Ветви!

Прибавление II

Вот содержание «Кольца Нибелунгов».

В первой части рассказывается о том, что русалки, дочери Рейна, стерегут за чем-то какое-то золото на Рейне и поют: Weia Waga, Woge du Welle, Walle zur Wiege, Wage zur Wiege, Wage la Weia, Wala la Welle, Weia и т. д. За поющими так русалками гоняется желающий обладать ими карлик Нибелунг. Карлик не может поймать ни одной. Тогда русалки, стерегущие золото, рассказывают карлику то, что им надо бы скрывать, ¹⁰ а именно, что кто откажется от любви, тот может украсть стерегемое ими золото. И карлик отказывается от любви и похищает золото. Это — первая сцена.

Во второй сцене, в поле, в виду города, лежит бог с богиней, потом просыпаются и радуются на город, который построили им великаны, и разговаривают о том, что за работу великанам надо отдать богиню Фрею. Приходят великаны за платой. Но бог Вотан не хочет отдать Фрею. Великаны сердятся. Боги узнают, что карлик украл золото, и обещаются, отняв это золото, отдать его за работу великанам. Но великаны не верят ²⁰ и ухватывают богиню Фрею в залог.

Третья сцена происходит под землю. Карлик Альберих, укравший золото, бьет за что-то карлика Миме и выхватывает у него шлем, имеющий свойство делать человека невидимым и превращать его в другие существа. Приходят боги, Вотан и другие, бранятся между собою и с карликами, хотят взять золото, но Альберих не дает и, как все всё время делают, делает всё, чтобы себя погубить: надевает шлем, превращается в дракона, а потом в жабу. Жабу боги ловят, снимают с нее шлем и уводят с собою Альбериха.

³⁰ Четвертая сцена состоит в том, что боги приводят к себе Альбериха и велют ему приказать своим карликам принести

Сны, сны, сны! В его раздумья едва раскрывшиеся, чуть проскользните вымыслами, чтобы сквозь них виделась жизнь.

Сны!

Фей, феи, феи — чтобы разматывать сплетения видений, порханий во всех этих маленьких головках.

Фей!

Ангелы, ангелы, ангелы — чтобы уносить в эфир странных маленьких детей, не желающих остаться нашими ангелами... (Граф Роберт де Монтеккьо: «Голубые гортензии».)]

им всё золото. Карлики приносят. Альберих отдает всё золото, но оставляет себе волшебное кольцо. Боги отнимают и кольцо. Альберих за это проклинает кольцо и говорит, что оно принесет несчастья всякому, кто будет владеть им. Приходят великаны, приводят богиню Фрею, требуя выкупа. Ставят кольца в рост Фрей и засыпают золотом, — это выкуп. Недостает золота, кидают шлем, просят кольцо. Вотан не дает, но является богиня Эрда и велит отдать и кольцо, потому что от него несчастье. Вотан дает. Фрею освобождают, но великаны, получившие кольцо, дерутся, и один убивает другого. Этим кончается *Vog- 10* *spiel*,¹ начинается первый день.

На сцене помещено в середине дерево. Вбегает Зигмунд усталый и ложится. Входит Зиглинда, хозяйка, жена Гундинга, и дает ему приворотный напиток, и оба влюбляются друг в друга. Приходит муж Зиглинды, узнает, что Зигмунд из враждебной породы, и завтра хочет с ним драться, но Зиглинда напавает дурманом своего мужа и приходит к Зигмунду. Зигмунд узнает, что Зиглинда его сестра и что его отец вбил меч в дерево, так что никто не может вынуть его. Зигмунд выхватывает этот меч и совершает блуд с сестрой. 20

Во втором действии Зигмунд должен драться с Гундингом. Боги рассуждают, кому дать победу. Вотан хочет пожалеть Зигмунда, одобряя его поступок блуда с сестрой, но, под влиянием жены Фрики, велит валкирии Брунгильде убить Зигмунда. Зигмунд идет драться. Зиглинда падает в обморок. Приходит Брунгильда и хочет его уморить; Зигмунд хочет убить и Зиглинду, но Брунгильда не велит, и он сражается с Гундингом. Брунгильда защищает Зигмунда, но Вотан защищает Гундинга, и меч Зигмунда ломается, и Зигмунд убит. Зиглинда бежит.

3-й акт. На сцене валкирии. Это богатырши. Приезжает на 30 лошади валкирия Брунгильда с Зигмундом. Она бежит от прогневавшегося на нее за неповиновение Вотана. Вотан догоняет ее и в наказание за непослушание разжаловывает из валкирий. Он заколдовывает ее так, что она должна заснуть и спать до тех пор, пока ее не разбудит человек. И когда ее разбудят, она влюбится в того человека. Вотан целует ее, она засыпает. Он пускает огонь, огонь окружает ее.

¹ [пролог,]

Содержание второго дня состоит в том, что карлик Миме в лесу кует меч. Приходит Зигфрид. Это родившийся от блуда брата с сестрой Зигмунда и Зиглинды сын, которого в лесу воспитал карлик. Зигфрид узнает про свое происхождение и что сломанный меч — это меч его отца, и велит Миме сковать его и уходит. Приходит Вотан в виде странника и рассказывает, что тот, кто не выучился бояться, тот скует меч и всех победит. Карлик догадывается, что это Зигфрид, и хочет отравить его. Возвращается Зигфрид, сковывает меч отца и убегает.

10 Действие 2-го акта в том, что Альберих сидит и караулит великана, который, в виде дракона, караулит полученное им золото. Приходит Вотан и неизвестно для чего рассказывает, что придет Зигфрид и убьет дракона. Альберих будит дракона и просит у него кольцо, обещая за это защитить его от Зигфрида. Дракон не отдает кольца. Альберих уходит. Приходят Миме и Зигфрид. Миме надеется, что дракон научит Зигфрида страху. Но Зигфрид не боится, прогоняет Миме и убивает дракона, после этого прикладывает к губам палец, на котором кровь дракона, и от этого узнает тайные мысли людей и язык
20 птиц. Птицы говорят ему, где сокровища и кольцо и что Миме хочет отравить его. Приходит Миме и вслух говорит, что он хочет отравить Зигфрида. Слова эти должны означать то, что Зигфрид, вкусив крови дракона, понимает сокровенные мысли людей. Зигфрид, узнав его мысли, убивает Миме. Птицы говорят ему, где Брунгильда, и Зигфрид идет к ней.

В 3-м акте Вотан вызывает Эрду. Эрда предсказывает Вотану и дает советы. Приходит Зигфрид, бранится с Вотаном и сражается. И вдруг оказывается, что меч Зигфрида разбивает то копьё Вотана, которое было могущественнее всего. Зигфрид
30 идет в огонь, где Брунгильда; целует Брунгильду, она просыпается, прощается с своим божеством и бросается в объятия Зигфрида.

Третий день.

Три норны плетут золотой канат и говорят о будущем. Норны уходят, является Зигфрид с Брунгильдой. Зигфрид прощается с ней, дает ей кольцо и уходит.

1-й акт. На Рейне король хочет жениться и отдать замуж сестру. Гаген, злой брат короля, советует ему взять Брунгильду, а сестру выдать за Зигфрида. Является Зигфрид. Ему дают
40 приворотный напиток, от которого он забывает всё прежнее и

влюбляется в Гутруну и едет с Гунтером добывать ему Брунгильду в невесты. Перемена декорации. Брунгильда сидит с кольцом, к ней приходит валкирия, рассказывает, как копье Вотана сломилось, и советует отдать кольцо рейнским русалкам. Приходит Зигфрид, посредством волшебного шлема преобразовавшись в Гунтера, требует у Брунгильды кольцо, вырывает его и тащит ее с собой спать.

2-й акт. На Рейне Альберих с Гагеном толкуют о том, как бы добыть кольцо. Приходит Зигфрид, рассказывает о том, как он добыл невесту Гунтеру, и рассказывает, как он ночевал с ней, 10 но положил между собою и ею меч. Приезжает Брунгильда, узнает на руке Зигфрида кольцо и обличает его, что он был с ней, а не Гунтер. Гаген возмущает всех против Зигфрида и решает завтра убить его на охоте.

3-й акт. Опять русалки в Рейне рассказывают всё, что было; приходит заблудившийся Зигфрид. Русалки просят у него кольцо, он не дает. Приходят охотники. Зигфрид рассказывает свою историю. Гаген дает ему питье, посредством которого память ему возвращается; он рассказывает, как он разбудил и приобрел Брунгильду, и все удивляются. Гаген убивает 20 в спину Зигфрида, и сцена переменяется. Гутруна встречает труп Зигфрида, Гунтер и Гаген спорят о кольце, и Гаген убивает Гунтера. Брунгильда плачет. Гаген хочет снять кольцо с руки Зигфрида, но рука поднимается. Брунгильда снимает кольцо с руки Зигфрида и, когда труп Зигфрида несут на костер, садится верхом и бросается в костер. Рейн прибывает, и вода приходит к костру. В реке три русалки. Гаген бросается в огонь, чтобы добыть кольцо, но русалки его схватывают и увлекают за собой. Одна из них держит кольцо.

И произведение кончено.

30

Впечатление при моем пересказе, конечно, не полное. Но как ни неполно оно, оно наверно несравненно выгоднее, чем то, которое получается при чтении тех четырех книжек, в которых это напечатано.

**ЧЕРНОВОЕ, НЕОТДЕЛАННОЕ,
НЕОКОНЧЕННОЕ**

**** [ПИСЬМО К Н. А. АЛЕКСАНДРОВУ.]**

М. Г.

Когда мы встретились с вами, вы просили меня написать что-нибудь в ваш Художественный журнал. Я сказал, что очень рад сделать вам приятное, но сомневался, что бы мне пришло в голову написать что-нибудь, касающееся того, чему посвящено ваше издание.

¹ На днях В. Г. Перов передал мне подтверждение вашего желания и сказал, что вам приятно бы было изложение моих взглядов на искусство. С этих слов у нас завязался разговор с В. Г., и я ему высказал мой взгляд на то, что называется искусством.

¹ И мне пришло в голову изложить этот мой взгляд для вашего журнала. Взгляд мой может быть интересен для читателей вашего журнала — людей, посвятивших свою жизнь живописи и ваянию, потому что он совершенно отличается от распространенных взглядов на этот предмет и по своему смыслу и, смею сказать, по своей ясности. Может быть, я ошибаюсь, но одним похваляюсь —〈то〉, что я думаю и как я понимаю то, что называется искусством, ясно и понятно.²

Прежде чем сказать, какой смысл и значение я придаю тому, что называется искусством, я должен сказать несколько слов о том, как смотрят у нас, да в Европе вообще, на искусство, и как я смотрел на него, и как потом убедился в ложности существующего взгляда.

Существующий взгляд на искусство один, но он выражается двояко — в теории и практике, в отвлеченных рассуждениях об искусстве и в самой деятельности так называемых художников.

В теории искусство есть проявление одной из сторон сущности человеческого духа — проявление красоты (троица состоит из истины, добра и красоты). Искусство есть выражение конечного в бесконечном и т. д. и т. д. — весь этот сумбур,

¹ *Абзац редактора.*

² *Зачеркнуто:* Вот моя эстетика:

на который стоит завести хорошего говоруна, и он будет говорить до вечера. Всё это очень высоко и прекрасно, но очень туманно, и потому выходит, что искусство есть всё то, что потешает людей. И, к сожалению, выходит то, что никак нельзя отделить от искусства, по этому определению, балета, кулинарного и парикмахерского искусства. Выходит, что это определение — очень хорошие слова, но определять оно ничего не определяет, и что если эстетик отделяет Гомера от Гоборью и Венеру Милосскую от восковой голой куклы, то он отделяет их не по своей теории, а совершенно произвольно. Выходит, что по этому определению искусство захватывает в свою область всё то, что материально бесполезно, но удовлетворяет людской похоти. Так выходит по теории. По практике — выходит то же самое.

Всё, что ни делают праздные люди для удовлетворения праздной похоти людей, всё это безразлично называется искусством. Написать явление Христа народу — искусство, и написать голых девок — тоже искусство. Написать Илиаду и Нана — тоже искусство. Написать образ — искусство, и играть трепака — искусство, и клауны — искусство, и верхом ездить — искусство, и котлеты сделать, и волосы завивать, и платья шить — всё искусство. И совершенно прав цирюльник, называя себя художником. И ни один мудрец немец эстетик не покажет мне черту разделения между¹ Рафаелем и Тициановской голой женщиной, и между Тициановской голой женщиной и похабным стереоскопом.

В теории что-то очень возвышенное, но туманное называется искусством, но определения нет. В практике всё, что материально бесполезно, и всё то, что потешает людей, всё это называется искусством. — И в этой бездне бесполезных явлений, удовлетворяющих людской похоти, люди, смотря по своим вкусам, разбираются самым произвольным образом. Также и художники. И выходит, что встречаешь и в беседах и в печати людей умных, образованных, которые диаметрально противоположно судят об явлениях так называемого искусства. А. говорит — это верх искусства. Б. говорит — это даже и не искусство. И наоборот. Спросите, почему, и начинаются разговоры, которых не понимает тот, кто слушает, и еще меньше понимает тот, кто говорит.

Таково, по моим наблюдениям, отношение людей нашего времени к искусству.² Всякая деятельность, не приносящая материальной пользы, но почемунибудь правящаяся людям, называется искусством. Так что вышло, что один внеш-

¹ Зачеркнуто: Сарой Бернар

² Зач.: De facto происходит то, что праздный человек, изучившись какомунибудь мастерству материально бесполезному, такому, которым он умеет удовлетворять людские похоти, начинает потешать этим народ и считает, что он служит чему то очень важному — *Искусству*.

ний признак матерьяльной бесполезности искусства сделался его определением.

Пляшут девки с голыми ногами — бесполезно, но есть охотники смотреть — искусство. Много звуков набрать и щекотать ими слух — искусство. Написать голых женщин или рошу — искусство. Подобрать рифмы и описать, как блудят господа — искусство.

Положение в теории искусства точно такое же, как и в других отраслях человеческой деятельности.

Люди дурны и любят свои пороки. И является ложная умственная деятельность, имеющая гелью оправдать любимые людские пороки. Люди мстительны, жадны, любостыжательны, исключительны — и является юриспруденция, которая возводит в теорию мстительность — уголовное право, любостыжательность — гражданское право, подлость — государственное право, исключительность — международное право. Люди немилосердны и жестоки, они хотят каждый забрать побольше и не отдавать другому и хотят, чтобы, наслаждаясь избытком, когда рядом мрут от голода, чтобы совесть их была покойна, — готова политическая экономия. Люди похотливы, им хочется щекотать свои нервы и хочется при этом считать, что они делают важное, хорошее дело, — готова эстетика, теория искусства. Красота, идеал, бесконечное в конечном.

И вот, в тумане этой теории, оправдывающей похоть людскую, я жил и, как говорится высоким слогом, служил искусству 30 лет. И это служение, должен сказать, очень веселое. Я делал то, что делают все так называемые художники: я выучился бесполезному мастерству, но такому, которым [мог] щекотать похоть людскую, и писал книжки об том, что мне взбредет в голову, но только так поддельывал их, чтобы щекотать похоть людскую и чтоб мне за это платили деньги. И мне платили деньги и говорили еще, что я делаю очень важное дело, и я был очень доволен. — Но лет 5 тому назад я вернулся к той простой истине, которую знает всякий человек, рождаясь на свет, что жизнь есть благо и благо не одно личное, а благо общее, и на этом знании поверял свою жизнь. И рассчитываясь сам с собой, я увидал, что в том деле, которое я делал, не было ничего высокого и нет никакой разницы от того, что девки без порток пляшут и обнимаются в балете, и что вся эта теория искусства, которому я служил, есть большой, огромный соблазн, т. е. обман, скрывающий от людей благо и вводящий их в зло. И я, осердясь на блох, и шубу в печь, т. е. решил, что всё так называемое искусство есть огромное зло, — зло, возведенное в систему. Потом, когда я остыл немного, я убедился, что я был не совсем справедлив, что в этой матерьяльно бесполезной деятельности так называемого искусства не всё есть служение похоти, а что есть и полезное, хотя и не матерьяльно, т. е. добро. Я убедился, что я был справедлив относительно

себя, но несправедлив вообще, потому что знаю, что много добра я получил от этой материально бесполезной деятельности.

Но как ни важно то, что я получил от так называемого искусства, все-таки, если бы сейчас мне пришлось опять выбирать между искусством, как оно понимается, и отсутствием его, я выбрал бы последнее для себя и для всякого человека, которому я желаю добра. Если бы поставлена была такая дилемма: совсем никакого искусства или насыщение всем тем, что называется искусством, т. е. всеми соблазнами похоти, — разумеется, лучше никакого.

Итак, я пришел к тому, что в том море соблазнов похоти, которыми мы окружены и которым мы поклоняемся, как чему-то возвышенному, под именем изящного искусства, среди моря гнойной мерзости есть добро.

Что добро в искусстве? И как провести черту не туманную, а строго определенную <между> развратом и добром в этой деятельности? Но надо помнить, что дело это не шуточное, что если не удастся провести черту твердую, дать признаки несомненные, то лучше и не касаться этого ужаса. Тут путь спасения узенький и страшный, потому что с обеих сторон чудовища, которые поглотят нас. И столько уже людей погибло и погибают. И мы знаем, как они погибают. Нам уж нельзя говорить того, что говаривали эстетика: «Всякое наслаждение искусством возвышает душу, поэтому идите смотреть Сару Бернар и слушать Саразати. Прямой пользы это не принесет, но это возвысит вашу душу». Нам нельзя говорить этого, потому что мы знаем, что если Рубини и Бернар возвысят нашу душу, то и балетмейстер и повар английского клуба тоже возвысят нашу душу, и мы знаем, что значит такое возвышение. Это значит похоть и зло.¹

¹ *Зачеркнуто:* Для того, чтобы нам признать искусство, надо признать в нем ясные твердые черты <пользы добра> — не материальной — т. е. добра.

** ОБ ИСКУССТВЕ

Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник.

Для того, чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы то, что говорит художник, было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне красиво, и чтобы художник говорил из внутренней потребности и, потому, говорил вполне правдиво.

Для того, чтобы то, что говорит художник, было вполне ново и важно, нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества.

Для того, чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне хорошо, нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит.

А чтобы достигнуть этого, художник никогда не должен оглядываться на свою работу, любоваться ею, не должен ставить мастерство своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею.

Для того же, чтобы художник выражал внутреннюю потребность души и потому говорил бы от всей души то, что он говорит, он должен, во 1-х, не заниматься многими пустяками, мешающими любить по-настоящему то, что свойственно любить, а во 2-х, любить самому, своим сердцем, а не чужим, не притворяться, что любишь то, что другие признают или считают достойным любви. И для того, чтобы достигнуть этого, художнику надо делать то, что делал Валаам, когда пришли к нему послы и он уединился, ожидая Бога, чтобы сказать только то, что велит Бог; и не делать того, что сделал тот же Валаам, когда, соблазнившись дарами, пошел к царю, противно повелению Бога, что было ясно даже ослице, на которой он ехал, но не видно было ему, когда корысть и тщеславие ослепили его.

Из того, до какой степени достигает произведение искусства совершенства в каждом из этих трех родов, вытекает раз-

личие достоинств одних произведений от других. Могут быть произведения 1) значительные, прекрасные и мало задушевные и правдивые; могут быть 2) значительные, мало красивые и мало задушевные и правдивые, могут быть 3) мало значительные, прекрасные и задушевные и правдивые и т. д. во всех сочетаниях и перемещениях.

Все такие произведения имеют свои достоинства, но не могут быть признаны совершенными художественными произведениями. Совершенным произведением искусства будет только то, в котором содержание будет значительно и ново, и выражение его вполне прекрасно, и отношение к предмету художника вполне задушевно и потому вполне правдиво. Такие произведения всегда были и будут редки. Все же остальные произведения несовершенные сами собой разделяются по основным условиям искусства на три главные рода: 1) произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) произведения, выдающиеся по красоте формы, и 3) произведения, выдающиеся по своей задушевности и правдивости, но не достигающие, каждое из них, того же совершенства в двух других отношениях.

Все три рода эти составляют приближение к совершенному искусству и неизбежны там, где есть искусство. У молодых художников часто преобладает задушевность при ничтожности содержания и более или менее красивой форме, у старых наоборот; у трудолюбивых профессиональных художников преобладает форма и часто отсутствует содержание и задушевность.

По этим 3-м сторонам искусства и разделяются три главные ложные теории искусства, по которым произведения, не соединяющие в себе всех трех условий и потому стоящие на границах искусства, признаются не только за произведения, но и за образцы искусства. Одна из этих теорий признает, что достоинство художественного произведения зависит преимущественно от содержания, хотя бы произведение и не имело в себе красоты формы и задушевности. Это так называемая теория тенденциозная.

Другая признает, что достоинство произведения зависит от красоты формы, хотя бы содержание произведения и было ничтожно и отношение к нему художника лишено было задушевности; это теория искусства для искусства. Третья признает, что всё дело в задушевности, в правдивости, что, как бы ни ничтожно было содержание и несовершенна форма, только бы художник любил то, что он выражает, произведение будет художественно. Эта теория называется теорией реализма.

И вот, на основании этих ложных теорий, художественные произведения не являются, как встарину, одно, два по каждой отрасли в промежуток времени одного поколения, а каждый год в каждой столице (там, где много праздных людей) являются сотни тысяч произведений так называемого искусства по всем его отраслям.

В наше время человек, желающий заниматься искусством, не ждет того, чтобы в душе его возникло то важное, новое содержание, которое бы он истинно полюбил, а полюбив, облек бы в соответственную форму, а или по 1-й теории берет ходячее в данное время и хвалимое умными, по его понятию, людьми содержание и облекает его, как умеет, в художественные формы, или по 2-й теории избирает тот предмет, на котором он более всего может выказать техническое мастерство, и с старанием и терпением производит то, что он считает произведением искусства. Или по 3-й теории, получив приятное впечатление, берет то, что ему понравилось, предметом произведения, воображая, что это будет художественное произведение потому, что ему это понравилось. И вот является бесчисленное количество так называемых художественных произведений, которые могут быть исполняемы, как всякая ремесленная работа, без малейшей остановки: ходячие модные мысли всегда есть в обществе, всегда с терпением можно научиться всякому мастерству и всегда всякому что-нибудь да нравится.

И из этого-то и вышло то странное положение нашего времени, в котором весь наш мир загроможден произведениями, претендующими быть произведениями искусства, но отличающимися от ремесленных только тем, что они не только ни на что не нужны, но часто прямо вредны.

Из этого вышло то необыкновенное явление, явно показывающее путаницу понятий об искусстве, что нет того, так называемого художественного произведения, о котором бы в одно и то же время не было двух прямо противоположных мнений, исходящих от людей одинаково образованных и авторитетных. Из этого же вышло и то удивительное явление, что большинство людей, предаваясь самым глупым, бесполезным и часто безнравственным занятиям, т. е. производя и читая книги, производя и глядя картины, производя и слушая музыкальные и тетральные пьесы и концерты, совершенно искренно уверены, что они делают нечто очень умное, полезное и возвышенное.

Люди нашего времени как будто сказали себе: произведения искусства хороши и полезны, надо, стало быть, сделать, чтобы их было побольше. Действительно, очень хорошо бы было, если бы их было больше, но горе в том, что можно делать по заказу только те произведения, которые, вследствие отсутствия в них всех трех условий искусства, вследствие разъединения этих условий, понижены до ремесла.

Настоящее же художественное произведение, включающее все 3 условия, нельзя делать по заказу, нельзя потому, что состояние души художника, из которого вытекает произведение искусства, есть высшее проявление знания, 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.

**** О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ И ЧТО НЕ ЕСТЬ ИСКУССТВО, И
О ТОМ, КОГДА ИСКУССТВО ЕСТЬ ДЕЛО ВАЖНОЕ И
КОГДА ОНО ЕСТЬ ДЕЛО ПУСТОЕ**

В жизни нашей есть много деятельностей ничтожных и даже вредных, которые или пользуются несвойственным таким деятельностям уважением людей, или терпят людьми только потому, что эти деятельности считаются занятиями искусством; искусство же считается делом важным. Срисовывание цветочков, лошадок и пейзажей, плохое разучивание музыкальных пьес так, как оно производится в большинстве наших так называемых образованных семей, и писание плохих повестей и стихов, которых сотни появляются в газетах и журналах, очевидно, не составляют занятий искусством. Изображение неприличных, возбуждающих чувственность, порнографических картин, сочинение таких же песен и повестей, если бы даже эти картины, песни и повести и имели художественные достоинства, не есть дело доброе и достойное уважения.

И потому я думаю, что было бы полезно отделить из всего этого, что производится среди нас и называется занятием искусством, во-первых, то, что действительно есть искусство, от того, что не имеет права называться этим именем; а во-вторых, уж из того, что действительно есть искусство, выделить важное и хорошее искусство от ничтожного и дурного.

Вопрос о том, как и где провести черту, отделяющую искусство от неискусства и доброе и важное искусство от пустого и злого, — есть вопрос огромной житейской важности.

Большое количество грехов или ошибок в нашей жизни происходит оттого, что, называя искусством то, что не есть искусство, и считая добрым делом всё, что есть искусство, мы приписываем несвойственное уважение тому, что не только не заслуживает его, но достойно осуждения и презрения. Не говоря об огромном труде людском на приготовление предметов, нужных для произведений искусств: студий, красок, полотен, мраморов, музыкальных инструментов, театров с их декорациями и

машинами, — жизни человеческие прямо уродуются односторонними трудами для приготовления деятелей искусства. Сотни тысяч, если не миллионы, детей принуждаются к односторонней, мучительной для них работе упражнения в так называемом искусстве танцев, музыки. Не говоря о детях образованных классов, платящих мучениями уроков дань искусствам, дети, посвященные профессиям балетной или музыкальной, прямо уродуются во имя того искусства, которому они посвящаются. Если можно заставить детей 7, 8 лет играть по несколько часов на инструментах, а потом в продолжение десяти, пятнадцати лет по 7, 8, 10 часов в сутки; если можно девочек отдавать в школы балета и потом заставлять их делать антраша на первых месяцах беременности, и всё это во имя искусства, то надо непременно определить прежде всего, что такое истинное искусство, чтобы под видом искусства не производилось бы подобие его; а потом уже — доказать, что искусства есть дело важное для людей.

Где же та черта, которая отделяет искусство, предмет важный, нужный, драгоценный для людей, от пустых занятий, ремесленных произведений и даже предметов безнравственных? В чем сущность и значение истинного искусства?

Теория одна, — та, которую противники ее называют «тенденциозной», — говорит, что сущность истинного искусства состоит в значительности для людей того предмета, который оно изображает; что для того, чтобы искусство было истинным, нужно, чтобы содержание его было нечто важное, нужное людям, доброе, нравственное, поучительное.

По этой теории выходит, что художник, т. е. человек, владеющий известным мастерством, взяв наиважнейшую тему, занимающую в данное время общество, может, облечши ее в художественную форму, произвести истинное произведение искусства. По этой теории религиозные, нравственные, общественные, политические истины, облеченные в художественную форму, суть художественные произведения.

Другая теория, — та, которая сама себя называет «эстетической», или «искусство для искусства», — говорит, что сущность истинного искусства — в красоте формы; что для того, чтобы искусство было истинным, нужно, чтобы то, что оно изображает, было красиво.

По этой теории выходит, что художнику для произведения искусства нужно владеть техникой своего искусства и избрать такой предмет, который в наибольшей степени производит приятное впечатление, и что, поэтому, красивый ландшафт, цветы, плоды, нагота, балеты будут произведения искусства.

Третья теория говорит, что сущность искусства состоит в правдивом, реальном изображении действительности; что для того, чтобы искусство было истинным, нужно, чтобы оно изображало действительную жизнь, как она есть.

По этой теории выходит, что произведением искусства будет всё то, что художник видит и слышит, всё, что художник сумел поймать в свой изображающий аппарат, независимо от значительности содержания и красоты формы.

Таковы теории. И на основании каждой из этих теорий появляются так называемые художественные произведения, удовлетворяющие то одной, то другой, то третьей теории. Но, не говоря уже о том, что каждая из этих теорий отрицает одна другую, теории эти сами по себе не удовлетворяют, ни одна из них, главному требованию определения той черты, которая отделяет искусство от ремесленного, ничтожного и даже вредного произведения. По каждой из этих теорий произведения могут быть производимы, не переставая, как всякое ремесленное дело, — могут быть ничтожны и вредны.

По первой теории значительные содержания, религиозные, нравственные, общественные, политические, можно всегда находить готовыми и потому постоянно производить так называемые художественные произведения. Кроме того можно излагать эти содержания так неясно и так неискренно, что произведение с самым высоким содержанием окажется ничтожным и даже вредным, когда высокое содержание оскверняется неправдивым выражением.

Точно так же по второй теории всякий человек, научившийся технике в какой-нибудь отрасли искусства, может всегда, не переставая, производить нечто красивое и приятное, и красивое и приятное это может быть ничтожно и вредно.

По третьей теории точно так же всякий, желающий быть художником, может, не переставая, производить предметы так называемого искусства, потому что всегда всякого что-нибудь да интересует. Если же автора интересует ничтожное и дурное, то и произведение будет ничтожно и дурно.

Главное же то, что по всем трем теориям предметы так называемого искусства можно производить, не переставая, как всякое ремесленное дело. Так оно действительно и производится. Так что эти три царствующие несогласные теории не только не служат определению той черты, которая отделяет искусство от неискусства, но, напротив, более всего служат расширению области искусства и вынесению в нее всего ничтожного и вредного.

Где же та черта, которая отделяет то искусство, которое нужно и важно и заслуживает уважения, от того, которое не нужно, не важно, не заслуживает уважения и часто заслуживает презрения, как произведение, прямо развращающее? ¹ В чем состоит научная и художественная деятельность?

¹ *Зачеркнуто*: Что же такое искусство?

Я не знаю ни одного ясного и удовлетворяющего меня ответа на этот вопрос.

Для того, чтобы ясно ответить на этот вопрос, необходимо прежде всего выделить из научной и художественной деятельности обыкновенно смешиваемую с науками и искусствами деятельность передачи тех знаний и пониманий, которые получены от предшествующих поколений, от приобретения новых знаний и пониманий, тех самых, которые потом передаются от поколения к поколениям.

Передача того, что известно предшествовавшим поколениям, есть деятельность учения и учительства, как в научной так и в художественной области. Произведение же нового есть творчество, — сама научная и художественная деятельность.

Деятельность передачи знания, учительства не имеет сама по себе значения и вполне зависит от того, в чем люди полагают значение творчества, — что они прежде всего считают нужным передавать от поколения к поколениям. И потому определение того, что есть творчество, определит и то, что передается. Кроме того, деятельности учительской обыкновенно и не приписывается особенного значения. Понятие деятельности научной и художественной приписывается собственно творчеству, т. е. научным и художественным произведениям.

Что же такое научное и художественное творчество?

Научное и художественное творчество есть такая духовная деятельность, которая смутно представляющиеся мысль или чувство доводит до такой ясности, что мысль усваивается другими людьми, а чувство также сообщается другим людям.

Самое обыкновенное и распространенное между людьми определение искусства есть то, что искусство есть некоторая человеческая деятельность, не имеющая целью материальную пользу, но доставляющая людям наслаждение; при этом прибавляют обыкновенно: облагораживающее или возвышающее душу наслаждение.

Определение это соответствует понятию большинства людей об искусстве; но оно не точно и не совсем ясно, а допускает большую произвольность толкования.

Неясно оно тем, что соединяет в одно понятие искусство, как деятельность человека, производящего предметы искусства, и как чувство воспринимающего его; а допускает оно произвольность толкований тем, что не определяет, в чем именно состоит облагораживающее или возвышающее душу наслаждение; так что одно лицо может утверждать, что получает такое наслаждение от такого произведения, от которого другой не получает никакого. —

И потому для того, чтобы определить искусство, надо определить особенность этой деятельности и ее происхождение в душе того, кто производит, и особенность воздействия этой деятельности на душу людей, воспринимающих ее. Деятельность эта отличается от всякой другой деятельности, ремесленной, торговой, даже научной (хотя и имеет с этой последней большое сродство) тем, что деятельность эта не вызывается никакой нуждою материальной, а доставляет как производителю, так [и] воспринимающему его особенного рода, так называемое, художественное наслаждение. Чтобы объяснить себе эту особенность, надо понять, что побуждает людей к этой деятельности? как происходит художественное произведение?

Процесс творчества, доступный каждому человеку и потому известный каждому по внутреннему опыту, совершается так: человек предполагает или смутно чувствует нечто совершенно для себя новое, такое, о чем он никогда ни от кого не слышал. Это нечто новое поражает его, и он передает другим людям. Но другие люди сначала не видят, не чувствуют того, что он передает им. Эта особенность сначала беспокоит его,¹ и, поверя себя, человек старается новым людям с новых сторон передать то, что он видит, чувствует и понимает; но люди опять-таки не понимают того, что он передает им, или понимают не так, как он это понимает и чувствует. Ясно понятное (для) него остается для других непонятным.² И человеку представляется вопрос, он ли предполагает и чувствует то, чего нет, или другие не видят и не чувствуют того, что действительно есть? И, чтобы разрешить это сомнение, человек напрягает все свои силы на то, что[бы] самому для себя уяснить это нечто так, чтобы в действительности существования того, что он видит, не могло уже быть ни для него самого ни малейшего сомнения. И как только это уяснение доведено до конца, и сам человек уже не сомневается в существовании того, что он видит, понимает и чувствует, так и другие тотчас же видят, понимают и чувствуют то самое, что и он. И вот это-то стремление сделать для себя самого и ясным и несомненным то, что представляется другим и самому себе смутным и неясным, — и есть тот источник, из которого происходит деятельность науки и искусства.

Нечто прежде невидимое, неосязаемое, непонимаемое людьми, доведенное до такой степени ясности, что оно становится доступно им, и есть произведение науки и искусства.

В этом состоит деятельность производящего предмета искусства, и с этой деятельностью связано и чувство воспринимающего его. Чувство это имеет свой источник в раздражительности, или скорее — в свойстве заражаемости, в некотором гипнотизме — в том, что духовное напряжение художника для уяснения себе того, что составляет предмет его³ сомнений, передается через художественное произведение воспринимающему его.⁴

В области науки (я продолжаю говорить про науку в самом широком смысле, в смысле всего, что знают люди) доведение предмета предполагаемого до ясности и несомненности совершается тем, что справедливость предположения доказывается исполняющимся предсказанием. Человек науки, о чем бы он

¹ и ² Заключенное между этими знаками спосок в подлиннике на полях отчеркнуто Толстым с пометой: пр[опустить].

³ В подлиннике: его предмет

⁴ В подлиннике весь абзац обведен Толстым чертой с пометой: пр[опустить].

ни говорил: о ходе светил небесных, о посеве пшеницы, о законах электричества, о способе шитья шуб, о правилах грамматики еврейского языка, он может доказать свои положения только предсказанием, которое может быть проверено. Луна ходит вокруг земли — доказательство то, что, если мы будем смотреть на луну такого-то числа, то увидим то-то. Пшеницу надо сеять так-то, и будет то-то; доказательство посе[янная] в поле или в горшках такая-то; флексия в языке означает то-то; доказательство, что всякий раз, придав такой смысл слову, мы получим ясный и связный смысл.

Произведение научного творчества есть всякое новое знание, доведенное до такой ясности доказательства, что последствия приложения этого знания могут быть безошибочно предсказаны. И потому свойства научного произведения суть: 1) новизна мысли, 2) ясность ее изложения и 3) несомненность ее, подтвержденная проверенным предсказанием.

Художественное творчество по происхождению своему то же самое. Но различие его от научного в том, что научное произведение тогда окончено, когда оно доведено до возможности предсказания, художественное же тогда, когда оно доведено до той ясности, что сообщается людям, вызывает в них то же чувство, которое испытывает при творчестве художник. Оно заразительно.

Новое, прежде неизвестное людям, с напряжением чувства доведенное до той ясности, что оно доступно всем людям, есть произведение искусства. Удовлетворение напряженного чувства художника, достигшего своей цели, составляет наслаждение для художника. Ощущение того же напряжения чувства и удовлетворение его, подчинение этому чувству, подражание ему, заражение им, как зевотой, переживание в краткие минуты всего того, что пережил художник, творя свое произведение, — и есть то наслаждение, которое получает воспринимающий произведение искусства.

Такова, по моему мнению, особенность, отличающая искусство от всякой другой деятельности. И всё по этому определению, что передает людям нечто новое, добытое напряжением чувства и мысли художника, есть произведение искусства.

В этом делании доступным, понятным и замечательным людям того, что прежде было недоступно им, в расширении их кругозора, в увеличении духовного богатства, капитала человечества и состоит значение и достоинство искусства. Произведением искусства по этому определению может быть признано такое, в котором заключается доселе неизвестное людям. Произведение искусства будет заключать в себе всегда нечто новое, но раскрытие чего-либо нового не будет всегда произведением искусства. Для того, чтобы произведение было произведением искусства, нужно:

1) чтобы то новое, что составляет содержание произведения, было бы важно для людей; 2) чтобы выражено было это содержание так ясно, чтобы люди могли понять его; и 3) чтобы побуждением к работе автора над своим произведением была внутренняя потребность, а не внешние побуждения.

И потому не будет произведением искусства всякое такое, в котором не раскрывается ничего нового; и не будет таковым такое, которое имеет содержанием нечто совершенно ничтожное и потому неважное для людей, как бы понятно оно ни было выражено, и хотя бы автор работал над своим предметом из искреннего внутреннего побуждения; — ни то, которое выражено так, что оно непонятно людям, как бы важно ни было для всех людей его содержание, и как бы искренно ни было отношение к нему автора; — ни то, которое работано автором не для внутренней потребности, а для внешних целей, как бы важно ни было содержание и как бы понятно оно ни было выражено.

Произведением искусства будет такое, которое раскрывает нечто новое и вместе с тем в известной степени удовлетворяет трем условиям: содержания, формы и искренности. И вот тут является затруднение: как определить ту низшую степень содержания, красоты и искренности, при которой произведение может быть произведением искусства? Затруднение происходит оттого, что в каждом произведении произведением искусства будет только такое, в котором соединены все три условия. Совершенным будет такое, в котором содержание важно и значительно для всех людей и потому нравственно; — выражение вполне ясно, понятно всем людям и потому красиво; и — отношение автора вполне искренно, задушевно и потому вполне правдиво. Несоввершенным, но все-таки произведением искусства, будет такое, в котором проявляются все три условия, хотя бы и в неравной степени. Не будет произведением искусства только такое, в котором или содержание совершенно ничтожно и не нужно людям, или выражение совершенно непонятно, или отношение автора к произведению совершенно неискренно.

По той степени совершенства, которой достигает произведение в том или другом, или третьем отношении, и различаются в своих достоинствах все истинные произведения искусства. Иногда преобладает одно, иногда другое, иногда третье.

Так, у молодых художников большей частью преобладает задушевность при ничтожности содержания и более или менее красивой форме. У старых художников, наоборот, часто значительность содержания преобладает над красотой формы и задушевностью. У трудолюбивых художников преобладает над содержанием и задушевностью красота формы.

Все произведения искусства могут быть оцениваемы по преобладанию в них того, другого или третьего достоинства, и все

могут быть подразделены на: 1) содержательные, прекрасные, но мало задушевные; на 2) содержательные, мало красивые и мало задушевные; могут быть 3) мало содержательные, прекрасные и задушевные; могут быть 4) мало содержательные, мало красивые, но задушевные и т. д. во всех возможных сочетаниях и перемещениях. Все произведения искусства, да и вообще духовной деятельности человека, могут быть оцениваемы только на основании этих трех основных условий; и так и оценивались и оцениваются людьми.

Различие в оценке происходило и происходит от высоты требований, в данное время и известными людьми предъявляемых искусству по отношению каждого из трех условий.

Так например, в древности требования содержательности были гораздо выше и требования ясности и правдивости гораздо ниже, чем они стали впоследствии и особенно в наше время; требования красоты стали больше в средние века, но зато понизились требования содержательности и искренности; и в наше время стали гораздо большими требования искренности и правдивости, но зато понизилось требование красоты, в особенности содержания.

И оценка эта всегда правильна, когда принимает во внимание все три условия, и всегда неправильна, когда произведение оценивается не на основании всех трех условий, а только одного из них.

А между тем такая-то оценка произведения искусства на основании только одного из трех условий есть особенно распространенное в наше время заблуждение, понижающее общий уровень требований от искусства и сводящее в область искусства то, что есть только подобие его, и путающее понятие и критиков, и публики, и художников о том, что есть истинное искусство, и где предел его, — та черта, которая отделяет его от ремесленного и потешного произведения.

Путаница эта происходит оттого, что те, которые не в состоянии вполне понимать значение произведений искусства, судят о них с одной стороны, видят в них (смотря по своему характеру и воспитанию) одну, другую или третью только сторону и воображают, представляют себе, что в этой-то видимой им стороне и в значении искусства на основании этой одной стороны, этого условия искусства — определяется всё искусство. Одни видят только значительность содержания, другие — красоту формы, третьи — задушевность и потому правдивость; и смотря по тому, что видят, определяют и свойство самого искусства. Таково большинство людей, и, как представители большинства, являются составители эстетических теорий, удовлетворяющих понятиям и требованиям этого большинства.

Все эти теории основаны на непонимании всего значения искусства и разъединении трех основных условий истинно-искусства. Таких ложных теорий главных три по чис-

лу трех главных условий искусства, разъединенных между собой.

Первая теория признает произведением искусства такое произведение, которое имеет предметом, хотя бы и не новое, но важное и для всех людей нравственное содержание, независимо от красоты и задушевности. Это та теория, которая противниками ее называется тенденциозностью.

Вторая — признает произведением искусства только такое, которое имеет красоту формы, независимо от новизны и важности содержания и задушевности. Эта теория называется теорией искусства для искусства.

Третья теория признает произведением искусства только такое, в котором автор задушевно относится к своему предмету и потому правдиво. Эта теория признает, что, как бы ничтожно ни было содержание, при более или менее красивой форме, произведение будет хорошо, когда автор задушевно и потому правдиво относится к тому, что изображает. Эта теория называется теорией реализма.

Все эти теории забывают одно главное: что ни значительность, ни красота, ни правдивость не составляют условий произведения искусства, что основное условие произведения есть сознание художником чего-то нового, важного.

И потому для настоящего художника, как всегда было, так и будет нужно, чтобы он мог видеть нечто совсем новое, а для того, чтобы художник мог видеть новое, ему нужно смотреть и думать, не заниматься в жизни пустяками, которые мешают внимательно вглядываться и вдумываться в явления жизни. Для того же, чтобы, во-первых, то новое, что он видит, было важно для людей, он должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества. Как скоро же он видит это новое и важное, уже он найдет ту форму, которой выразит это, и будет та задушевность, которая составляет необходимое условие художественного произведения. Нужно, чтобы он мог выразить художественное содержание так, чтобы все поняли его. Для этого нужно так овладеть своим мастерством, чтобы, работая, так же мало думать о нем, как ходящий человек думает о правилах механики.

В-третьих, чтобы работать над своим предметом не для внешних целей, а для того, чтобы удовлетворять внутреннему требованию, нужно художнику стать выше корыстных и тщеславных целей.

И для того, чтобы достигнуть всего этого, художнику надо делать то, что делал Валаам, когда к нему пришли послы, и он уединился, ожидая Бога, чтобы сказать только то, что велит Бог; и — не надо делать того, что сделал тот же Валаам, когда, соблазнившись дарами, поехал к царю, противно повелению Бога, что было ясно даже ослице, на которой он ехал, но не видно было ему, когда корысть и тщеславие ослепили его.

Люди нашего времени как будто сказали себе: «Произведения искусства хороши и полезны; надо, стало быть, сделать так, чтобы их было побольше».

Действительно, очень хорошо было бы, если бы их было больше; но горе в том, что можно делать по заказу только те произведения, которые, вследствие отсутствия в них всех трех условий искусства, понижены до ремесла. Настоящее же художественное произведение нельзя делать по заказу, потому что истинное произведение искусства есть откровение нового познания жизни, которое по непостижимым для нас законам совершается в душе художника и своим выражением освещает тот путь, по которому идет человечество.

** [ОБ ИСКУССТВЕ]

В мире ¹ так называемых образованных людей нашего европейского общества происходит одно очень странное дело, странность которого, как всегда, не заметна только для тех, которые принимают в нем участие. Я говорю о том огромном значении, которое придается в этом мире занятиям предметами так называемого изящного искусства и об отсутствии какого бы то ни было ясного и точного определения того, что есть искусство или по крайней мере — той черты, которая бы отделяла то искусство, которое можно и должно уважать и поощрять, как нечто доброе и полезное, от того искусства, которое можно и должно презирать, как нечто праздное и часто безнравственное и вредное.

В каждом образованном семействе большая часть времени воспитывающихся членов обоих полов посвящена занятиям изучения литературы, живописи, танцев, музыки, которой особенно посвящается много времени: не говоря о профессиональных музыкантах, проводящих одну треть жизни в упражнении пальцев рук, непрофессиональные, дети, по расчету, который легко проверить, средним числом проводят года два из своих пятнадцати лет воспитания за фортепьянами. Большая часть времени воспитывающихся поколений посвящена тому, что называется искусством, и столь же большая часть времени людей взрослых — почти всё их время, за исключением обязательного труда — проводится за писанием или чтением литературных произведений, за слушанием, или писанием, или игрой музыкальных пьес, за просмотром, или писанием картин, за игрой спектаклей, или посещением театров. Во всех домах не переставая слышатся раскаты гамм или пьес; во всех домах виднеются погнутые наперед картины в золотых рамах и шкафы, полные книг изящной литературы. Во всех театрах идут каждый день представления драм, комедий, опер,

¹ *Зачеркнуто*: богатых

балетов. Во всех залах каждый день концерты разных первых (всегда в одно и то же время по два, по три находящихся в каждой столице) виртуозов. Кроме того, по мере появления этих различных предметов искусства, во всех журналах, газетах идут суждения о них, как о предметах первой важности. Есть издания, посвященные каждой из отраслей этих дел, и нет ни одной газеты, которая бы не имела отдела, трактующего об этом. Стихи, повести, картины, выставки, театры, музыка, всё это разбирается в нескольких газетах зараз. Каждый день сообщается публике в сотнях тысяч экземпляров подробные сведения о том, что вышли такие-то новые повести, стихи, были такие-то спектакли, концерты, и суждения о них. Если счастье хорошенько, то окажутся не сотни и не тысячи, а сотни тысяч людей, искусных мастеров, всю свою жизнь занятых приготовлением всех этих предметов искусства, — всех наборщиков, фортепьянных и других мастеров, всех декораторов, осветителей, строителей зданий для искусства и т. п., не считая необходимых для произведения всего этого полков хористов, танцоров, пьанистов, скрипачей, стихотворцев.

Если таким образом большая часть жизни людей образованного круга посвящена искусству, то ему должно приписываться в жизни этого круга первостепенное значение. Так оно [и] есть. Искусство считается делом не шуточным, а очень важным, всеми людьми, принимающими участие в занятиях им с тем большей охотой, чем больше, с одной стороны, выгоды получает от этого производитель искусства, с другой — чем более пользуется богатый человек его произведением. Но для людей, глядящих со стороны, дело представляется иначе. Людям со стороны представляется странным то, чтобы очень важным считалось то, что человек написал в стихах, как он любит ездить в санях по снегу, или то, что другой нарисовал, как барыня [?] <пляшет> гуляет [?], или то, что третий написал семь варьяций на «здравствуй, милая, хорошая»; а четвертый выучился ходить на носках и прыгать от земли на два аршина. Всё это может быть иногда и некоторым людям приятно, как может быть приятно сделать и съесть хорошее кушанье, сделать и надеть новую обувь или платье и т. п., но всякому даже легкомысленному человеку очевидно, что важности в этих делах нет никакой и что производителей их не стоит окружать особенным уважением и для произведения этих предметов не стоит мучить и губить жизни людей и тратить миллионы, как это делается для обучения искусствам. Но мало того, людям, глядящим со стороны, не только видна ничтожность большинства этих дел, но видна по отношению многих из них и их безнравственность. Людям, глядя со стороны, очевидно, что повести, романы, стихи, вызывающие сочувствие к пороку, что картины, восхваляющие ложных героев, музыка, вызывающая чувственность, балеты, оперетки и оперы даже прямо служащие ей, — безнравственны.

Кроме этого людям, глядящим со стороны, видно еще одно удивительное явление. Всегда в данное время находятся суждения критиков, одинаково компетентных и образованных, прямо противоположные об одном и том же предмете искусства: одни восхваляют и признают предмет образцом истинного искусства, другие бранят и исключают его из области искусства, так что по суждениям критиков не найдется ни одного предмета, признанного истинным произведением искусства, и окажется, что критика искусства сама в разных своих представителях отрицает тот предмет, которым она занимается.

Да, людям, не участвующим в произведении и пользовании тем, что называется искусством, не может не представиться вопрос о том, справедливы ли те два положения, на которых основано то значение, которое приписывается искусству. Во-первых, правда ли, что искусство есть дело важное? а во-вторых, если правда, что оно дело важное, то что именно может и должно называться искусством? И стоит только задать себе эти вопросы, чтобы тотчас же увидеть, что, если и есть действительно нечто важное в искусстве, то далеко не всё то, что признается искусством в нашем обществе, что понятие об искусстве в нашем обществе до такой степени расширилось, что захватило и постоянно захватывает в свою область то, что не имеет никакого права называться искусством и пользоваться уважением, свойственным ему, — что перейдена и потому потеряна черта, отделяющая искусство не только от ремесленных произведений, но и от всякой деятельности, доставляющей удовольствие, и что поэтому самое понятие об искусстве в нашем обществе утрачено как обществом, так и художниками и критиками.

В самом деле, знаменитый академик Ренан в своей книге «Марк Аврелий» серьезно говорит о том, что туалет женщины есть предмет высокого искусства, *le grand art*. Балет признается искусством, и правительства для блага своих подданных тратят на него миллионы. Общества искусства собирают посуду, маюлики, устраивают живые картины, балы в костюмах, и всё это считается искусством. А если это так, то портной, повар суть тоже художники. Ведь парикмахер же называет себя *artiste en cheveux*,¹ так же, как актеры на моей памяти начали называть себя артистами, что 50 лет тому назад казалось так же странно, как *artiste* парикмахер или артист портной, повар, кучер.

Очевидно потеряна та черта, которая отделяет искусство как нечто важное, нужное и доброе, от ничтожного, ненужного и даже дурного; и всякому человеку, занимающемуся, как производителю или потребителю, каким-нибудь делом, могущим быть подведенным под вид искусства, выгодно и желательно признать это дело искусством и заслуживающим уважения,

¹ [художник по волосам,]

и дело подводится под вид искусства и нет никаких оснований не признать за этим делом прав на искусство. А как только потеряна эта черта, потеряно и определение того, что есть искусство. Как только сделано было послабление в пользу чего-либо, не имеющего права на искусство, но признанное таковым, так тотчас же в область искусства ворвалось в приотворенную дверь всякое безобразие нашей жизни. В эстетиках найдется много определений искусства, но все они расходятся между собой и не служат руководством. Руководством служат только те положения, которые общи всем эстетикам и которые признаются всем обществом. Таких общих положений, в наше время приложимых к искусству, только два: 1) что искусство есть нечто, доставляющее удовольствие и 2) — нечто, не приносящее прямой пользы.

Положения эти общи всем мнениям, это правда, но нельзя не видеть, что в этих положениях и том уважении, которым окружается искусство, есть явное противоречие. Не видят его только те люди, которые участвуют в производстве и пользовании так называемым искусством; людям же, не участвующим в этих делах, противоречие это ясно: предметы, доставляющие удовольствие и не полезные предметы всегда были и есть предметы так называемых соблазнов, — предметы, которых все учителя жизни учили избегать, именно потому, что такого рода предметы не только отвлекают людей от серьезного дела жизни, но и незаметно вовлекают на путь страданий, как это делает игра в карты, кости, табак, вино и другие не полезные удовольствия; и потому производство таких предметов и занятия ими должно заслуживать не уважения, а презрения. На чем же основано уважение, которым люди окружают занятия искусством? Для того, чтобы уважение это было оправдано, необходимо, чтобы искусство было не только предметом приятным и ненужным. При теперешнем же своем определении и расширении своей области искусство ни в каком случае не может быть уважаемо, потому что оно вредит людям.

Только для тех людей, которые участвуют в производстве или во вкушении предметов того, что под именем искусства наполняет наш мир, может быть незаметно то беззастенчивое и развращающее влияние, которое имеет на людей, как на переходящих из низших слоев людей в высшие, так и, главное, на молодые поколения, это так называемое искусство. Для людей же, глядящих со стороны, для огромного большинства рабочих людей и для людей, истинно любящих искусство и посвятивших себя ему, это очевидно. Очевидно, что так или иначе надо остановить эту безумную оргию так называемого искусства, главная зло которого есть смешение сильнейшего орудия просвещения человечества с наживой, потачкою похоти и самой вредной грязью. То, чтобы не было скверных писаний, картин, пьес музыкальных и театральных, — нельзя сделать. Всегда будут

эти проявления слабости и разврата людского. Но можно и должно решить, какие из этих предметов хороши и занятие ими почтено, и какие — дурны и занятие ими постыдно. Рядом висят две картины: золотые рамы, полотно, пейзаж, фигуры — обе написаны хорошо: одна есть произведение искусства, увеличивающее благо человечества, другая есть произведение обмана, лжи, нарушающей благо человечества. То же и со всяким р[одом] искусства — с книгой с стих[ами], с повестью, с драмой, комедией, музыкальной пьесой.

** <НАУКА И ИСКУССТВО.>

Все согласны в том, что науки и искусства составляют в наше время деятельность наиболее уважаемую, чествуемую и вознаграждаемую. Поощрение наук и искусств считается самым почтенным, противодействие им — самым постыдным делом. Большинство памятников и статуй, воздвигаемых на площадях, суть памятники ученых и художников. Празднуемые юбилеи преимущественно юбилеи ученых и художников.¹ Если не всякий деятель науки и искусства может надеяться получить 200 000 за лимфу, 500 т[ысяч] за картину, 50 тысяч за абонемент, то всякий уверен, что, занимаясь наукой или искусством, получит вознаграждение больше чем в 20 раз превосходящее вознаграждение чернорабочего, мастерового.

Как в старину богатый человек, желавший жертвой части своего состояния заслужить уважение общества, давал деньги на церкви, монастыри или филантропические учреждения, так теперь такой человек для этой цели дает деньги на ученые и художественные учреждения: школы, институты, клиники, художественные заведения, галереи, музеи.

Огромное количество людей в нашем мире постоянно занято науками и искусствами или тем, что считается людьми науками и искусствами.

Беру первую попавшуюся газету и читаю объявления. Газета эта «Русские ведомости» 1890 г., 15 декабря, в которой у меня завернуты тетради. Большинство предметов, о которых говорится в газете, суть предметы, касающиеся наук и искусств. Читаю первую страницу объявлений.

Журнал гражданского и уголовного права, выходит ежемесячно. (Предмет науки)

Политическая, общественная и литературная газета «День». Дело науки и искусства

¹ *Зачеркнуто*: ученые и художники считаются благодетелями человечества.

В конторе Печковского открыта подписка на все русские и иностранные журналы.

Открыта подписка на иллюстрированный журнал «Детское чтение» в 1891 год[у]...¹ Альманах. Содержание альманаха: стихотворение...¹

Открыта подписка на 1891 г. «Нормчий» (Путеводитель). Духовно-народный иллюстрированный журнал...¹

Собрание сочинений А. И. Левитова.

По выходе из печати в начале января 1891 г. «С церковного амвона» — желающие выписать...¹ Еще подписчики получают 12 месяцев «Жития святых»...¹

Открыта подписка. Большой семейный, иллюстрированный журнал «Живописное обозрение». В течение года выдается подписчикам 52 номера. Новость — акварельные картины...¹ Галерея известных русских художников.

Театр Корш.

Литературно-музыкальный вечер А. А. Эйхлер-Пимено[вой].

Театр Парадиз.

Г-жа Жюдик-Ниниш. В воскресение...¹

Императорское русское музыкальное общество, московское отделение, 15-го декабря, в субботу...¹ Четвертое симфоническое собрание...¹

17-го декабря 1890 г. имеет быть прочтена...¹ профессором К. А. Тимирязевым лекция «Новейшие исследования о происхождении азота растений и их отношении к земледелию»...¹

Тоже наука и искусство

Педагогическая наука

Богословская наука

Искусство, поэзия

Наука богословия

Наука и искусство, поэзия и живопись

Искусство, декламация и музыка

Искусство драматическое

Искусство музыки

Наука

¹ Точки в подлиннике.

- В суб. 15-го дек. в 7¹/₂ ч. (Наука)
в помещении Политехнического музея имеет быть публичное заседание ученого отдела императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Предметы заседания: 1) Доклад Янжула...¹
- В субботу 15-го дек. в 7¹/₂ ч. Наука
в помещении Политехнического музея имеет быть публичное заседание ученого отдела О.Р.Т.З. 1) С. А. Владимиров...¹
- «Русские ведомости» (год 26). Наука и искусство
Условия подписки...¹
- Публичная лекция В. А. Гольцева «об искусстве»...¹ Наука
- Вышла и продается в книжном магазине «Опыт методики элементарного курса истории»...¹ Наука
- Новое издание Павленкова «Дарвинизм»...¹ Наука
- «Пантеон Литературы». Наука и искусство
- Открыта подписка на трехмесячный историко-литературный журнал...¹
- Открыта подписка на 1891 г. Наука и искусство
на журнал «Труд»...¹
- Вышел в свет 7-й выпуск Наука
«Настольный энциклопедический словарь». ²

Перевертываю страницу. Передовая статья о необходимости распространения коммерческого образования. Говорится о приговлении учителей *коммерческих наук* (следовательно, дело науки).

¹ Точки в подлиннике.

² Далее в подлиннике следует место, отмеченное на полях пометой: пр[опустить]:

Переверните на последнюю страницу и прочтите объявления представлений в 9 театрах: от балета в Императорском до «выхода клоуна с свиньей» в цирке, и вы увидите, сколько по одной газете одного небольшого города, как Москва, людей, занятых произведениями науки и искусства, или тем, что таковыми ими считается. —

Сочтите весь тот труд людей, производящих все эти предметы, и тех, которые производят нужные для этих предметов приспособления, и вы получите ужасающую цифру потраченного человеческого труда. Миллионы и миллионы рабочих 10, 12-часовых дней тратятся на производство этих предметов.

Далее. Внутренние известия. Петербург. Заседание исторического общества (наука). — Далее Театр и музыка. Шехерзада. Испанское каприччио. Ночь на Лысой горе, концерт d. mol и симфония f. mol. La Roussote. Галеви. Жюдик (искусство).

Перевертываю еще страницу. Заметка по поводу открытия Коха — наука — и заметка (наука) по поводу предстоящего собрания общества любителей художеств. Дело идет об искусстве живописи.

Еще объявления. Дамские трости, 210 книг новейших русских и иностранных писателей (искусство). Потом объявления десяти театров с балетом — дело искусства.

В фельетоне — художественная критика. Тоже наука или искусство.¹

Очевидно, большую долю интересов публики составляют интересы научные и художественные.²

Присмотритесь к работам людей, живущих в большом городе, и вы увидите, что большая часть трудов этих людей посвящены занятиям науками и искусствами и приготовлением предметов, нужных для этого.

В каждом доме вы найдете несколько десятков учеников от городского училища до студентов, занимающихся исключительно науками. Реалисты, гимназисты, техники, гимназистки, студенты, академисты, занятые только наукой. Большой частью родители их живут только для них, и потому весь труд на содержание этих семей совершается для науки в самом общем смысле. Считите потом труд, который был положен на постройки самих зданий, в которых производится обучение: университеты,

¹ *Зачеркнуто*: И наконец последнее: первая в Москве паровая шпильная фабрика — деятельность которой относится некоторыми тоже к искусству. Искусство украшения человеческого тела, искусство нарядов есть le grand art, как говорит это Ренан в своей книге Marc Aurèle. Но это шутки, скажут мне: нельзя причислить модное искусство к искусствам, как и коммерческие науки к наукам. Но если нельзя причислить искусство одевать к искусствам и парикмахера к артистам, то можно ли причислить к искусству вантрилока, Ниниш Жюдик, балет, и если нельзя причислить к наукам науки коммерческие, то можно ли причислить к ним речи с церковного амвона?

Если нельзя причислить к занятиям искусством Ниниш и балеты, то можно ли причислить картину Нана и польку Скобелева? Если же и этого нельзя, то можно ли причислить к наукам опыт методики истории и открытие Коха и симфонию F. mol и Шехерзаду и картину Свадебный пир? И если можно, то почему это можно причислить к науке и искусству, а то нельзя? Где эта черта? По чему узнать, что достойно быть названо наукой и искусством и потому достойно уважения и что недостойно этого. — Это совсем не так само собою разумеется, как это думают. Это, напротив, страшно трудно и почти невозможно.

² *Зач.*: Очевидно, что большинство из этих произведений не заслуживают особенного уважения, вознаграждения и почестей. А между тем приготовление всех этих предметов требует огромнейшего труда от рабочих людей.

гимназии, академии, училища, и труд на содержание, отопление этих зданий; потом труд на приготовление всех приспособлений, инструментов всякого рода, употребляемых при этих училищах, бумага, перья, карандаши, тетради и, наконец, миллионы книг, приготовленных к занятию десятка тысяч людей. Посмотрите потом на библиотеки, музеи, типографии, занятые печатанием миллиона миллионов книг. Всё это делается во имя науки. Всмотритесь потом в так называемые произведения искусства, или предметы, нужные для произведений искусства, или предметы, которые теми, которые их производят, считаются предметами искусства: храмы, дворцы, украшения домов, памятники на площадях и кладбищах, всякие произведения искусства архитектуры. Расписные стены, картины в музеях и частных домах, картины гравюры, лито-цинко-и всевозможные графии, иллюстрации в книгах, объявления даже с картинками — всё это произведения искусства живописи. Бесчисленное количество инструментов, в особенности фортепиано, звуки которого раздаются из каждого этажа; концерты, оперы, вечера с музыкой, ноты, консерватории — всё это приспособления или произведения музыкального искусства.

Миллионы книг, журналов, газет наполнены произведениями словесного искусства; чтения, декламации, театры с операми, комедиями, драмами, балетами, цирками суть произведения сценического искусства. Всё это происходит во имя науки и искусства. И всё это поглощает огромное количество труда не только для произведения предметов науки и искусства, но и людей, способных производить их. Тысячи и тысячи мужчин и женщин с детства учатся этим разным наукам и искусствам, в большей части случаев, в ущерб телесному и духовному здоровью, как все признают теперь. Научные школы полны учениками, занятыми изучением таких предметов, про которые многие ученые люди говорят, что они совершенно бесполезны. Художественные школы всяких родов полны учениками, которые всё свое детство и юность проводят в упражнениях: в искусстве ходить на канате или очень скоро перебирать пальцами по клавишам или струнам или ходить на носках. Для произведения предметов наук и искусств и для обучения им тратятся человечеством огромные силы. Что как большинство этих трат, а может быть и все, напрасны. Ведь тратить можно только тогда, когда мы уверены, что мы делаем дело великой важности, или тогда, когда мы так богаты, что нам некуда девать труда. Но ведь этого нет. Тратятся миллионы рабочих дней на содержание театров с их развратными балетами и операми, когда у сельских жителей нет проселочных дорог. Тратятся миллионы на более чем сомнительной пользы музеи, когда у большого числа жителей того же города нет места, куда укрыть голову. Тратятся миллионы и миллионы рабочих дней типографщиков на печата-

ние всего того вздора, который не переставая читается во всех частях света, в большинстве случаев не просвещая, а одуряя людей, когда большинство людей так завалено работой, что должно посылать детей и женщин на фабрики. Утверждение о том, что театры, музеи и книго- и газето-печатание, распространяя науки и искусства, сделают то, что будут и шоссе и будут у всех приюты и не будут работать женщины и дети — неубедительно, во 1-х, потому, что нельзя найти логической связи между балетом и шоссе и музеем и домом для работы, а во 2-х, потому, что распространение театров и музеев и печатания, продолжающееся уже довольно долго, не помогает, а, напротив, всё более и более мешает улучшению быта масс (не прямо, а относительно).

И потому, если иметь в виду те очевидные злоупотребления научным и художественным званием, которое так обычно в нашей жизни, и всё то зло, которое делается во имя и под влиянием этих деятельностей, то хочется ответить, что уважение, которым окружается деятельность научная и художественная, ложно и вредно; и что, так как наука и искусство приносят больше вреда людям, чем пользы, то гораздо бы лучше было, если бы их совсем не было. Так и отвечали и отвечают не один Руссо, а многие и многие наиболее чуткие к нравственным вопросам люди. До такой степени возмутительно видеть самоуверенное спокойствие профессора, изучающего экскременты микроскопического существа или состав звезды млечного пути, обоих, верующих, что из их исследования что-то может выдти, или фортепианиста, дошедшего до быстроты стольких-то ударов в секунду, или клоуна, перевертывающегося два раза на воздухе, — всех, вполне уверенных, что деятельность их выкупает с излишком те труды людей, нужных для их, не только безбедного, но, большей частью, роскошного существования, что естественно думать, что лучше уже не было бы никакой науки и искусства, чем такой очевидный обман и ложь во имя науки и искусства; что в наше время, благодаря распространению книгопечатания и гласности, науки и искусства сами себя всё более и более компрометируют в глазах мыслящих людей, нападая друг на друга.

Возьмите какую хотите деятельность, научную или художественную, и в суждениях о ней вы найдете ее отрицание людьми науки и искусства. Великое открытие научное нашего времени: теория эволюции Дарвина. Все другие науки шатки; потому что основываются на умозрении. Здесь факты. И вот в науке фактов продолжается уже который год полемика между дарвинистами и антидарвинистами. Антидарвинисты, — и это всё компетентные ученые с научными дипломами, — приводя в подтверждение себе мнения знаменитостей ученых, доказывают, что всё учение Дарвина ошибка и что всё разнообразие существ не могло произойти от одного. Дарвинисты, тоже ученые и тоже

приводя подтверждение знаменитостей, доказывают обратное. Обе стороны издеваются друг над другом, презирают, упрекают в невежестве и недобросовестности друг друга. И это взаимное отрицание друг друга повторяется и в отдельных вопросах и в целых науках. Нет ни одного положения в науках (кроме математических), которое бы не было отрицаемо учеными же. Отрицают не только положения, но целые науки. В университете читаются лекции философии, юриспруденции, политической экономии, богословия, и профессора того же университета естественники считают все эти предметы огульно бесполезной и даже вредной болтовней. Богословы, философы того же мнения о преподавании естественных наук, считая методы их ложными. Но мало того: та же наука сама нынче открывает 4-ое состояние тел Крукса или бацилл Коха и завтра отрекается. И этого еще мало. Преподавание того, как Христос улетел на небо и сидит одесную отца, тоже преподается как наука. Как наука выставляется и учение о духах, и люди приглашаются профессорами исследовать эти явления во имя науки.

Тоже и по отношению того, что называется искусством. Точно так же, как в науке сами ученые разбивают авторитеты науки, так же и художники взаимно разрушают все авторитеты искусства. Нет ни одного предмета искусства, который бы был признан всеми. Таким было долгое время древнее искусство Греции в возрождение, но теперь уже давно наложены и на него руки. Те же предметы искусства для одних представляются верхом совершенства, для других — предметами отвращения и не заслуживающими даже названия произведения искусства. И все эти суждения исходят от людей одинаково компетентных.

Так это было, например, в то же время, как шла полемика о Дарвине в научной области, по отношению опер Вагнера. Страшные усилия, труды людей были потрачены и тратились на эти представления; все художники и критики художественные вникали и рассуждали, и толпа людей старых, почтенных по три дня сидели и слушали...¹ Что? По мнению одних — сказку глупую, пошлую сказку, которую ни один ребенок не выслушает без скуки, потому что это даже не сказка, а какая то бессмысленная каша из плохих сказок, сопровождаемая такой же кашей звуков. Другие — высшее произведение искусства — искусство будущего. Тут прямо очевидна несоответственность приписываемой важности пустяковости содержания. В некоторых же предметах, так называемых искусств, как в картинах чувственных обнаженных женщин, в балетах, очевидна прямая вредность этих произведений, выставляемых чем-то хорошим, потому что составляет произведение искусства. Так что человеку, который взглянет в ту заброшенную людьми

¹ *Многоточие в подлиннике.*

бедность низших классов, которым недоступны науки и искусства, взглянется в самоуверенность людей, занятых науками и искусствами, не имеющими никакого приложения к жизни и пользующихся за этим праздным занятием огромным, сравнительно с зарабатываемым низшими классами тяжелым трудом, обеспечением, — взглянется в ту нетвердость достоинств этих наук и искусств, отрицаемых самими служителями наук и искусств, и увидит даже несомненный вред, приносимый людям этими деятельностями, то естественно заключит, что если нельзя ограничить круг наук и искусств тем, что действительно нужно людям, а науки и искусства должны развиваться в теперешнем виде, то уже лучше, чтобы их и совсем не было.

Так и заключают многие люди, и не одни сторонники Руссо, люди образованные, но люди, самые главные решители этого вопроса, те люди, которые на своих плечах несут всю тяжесть этого производства, — именно большая масса народа. Спросите эту массу народа, нужны ли ему музеи, галереи, университеты, консерватории, академии? и эта масса — масса, а не некоторые — везде и всегда ответит, что «нет, не нужны». И очевидно они не нужны рабочим людям, потому что они ими не пользуются, не могут пользоваться, занятые работами вне города, да и не желают пользоваться, под условием тех тяжестей, которые они несут для поддержания их. Естественно думать и сказать, что лучше бы вовсе не было наук и искусств, чем если бы они поддерживались такими жертвами, какими они поддерживаются теперь, и были бы такие же, как они теперь. Естественно думать и сказать так; но это было бы несправедливо.

Что такое науки и искусства в самом широком и общем своем значении?

Это передача одних людей другим того, что узнают люди путем доказательств, рассуждений; искусства передают это же возбуждением в другом того же чувства, которое испытывает передающий.

И то и другое необходимо для человечества, потому что, если бы не было наук и искусств, люди жили бы как животные, ничем не отличаясь от них.

Всё, что знает каждый из нас, начиная от знания счета и названия предметов, и от умения выражать интонациями голоса различные оттенки чувств и понимать их, до самых сложных сведений, есть ничто иное, как накопление знаний, передававшихся от накопления к накоплениям науками и искусствами. Всё, чем отличается жизнь человечества от жизни животных, есть результат передачи знания, знание же передается науками и искусствами. Не будь наук и искусств, не было бы человека и человеческой жизни.

Всё, чем мы живем, всё, что нас радует, всё, чем мы гордимся, всё, от железной дороги, оперы, знания небесной механики и доброй жизни людей, — всё это есть ничто иное, как послед-

ствия этих деятельностей. Железная дорога есть ничто иное, как переданные от поколений к поколениям знания, приобретенные различными людьми, того, как копать, как варить, как лить, обделывать железо в полосы, гайки, винты, листы и т. п.; и опера есть ничто иное, как переданное от поколения к поколению понимание известных чувств, выражаемых различными словами, картинами, звуками.

Небесная механика есть накопление знаний и открытий в области движения светил, добрая жизнь людей есть последствие накопления выводов, наблюдений и открытий в области взаимных отношений людей.

Если бы люди не узнавали бы нового, лучшего и не передавали друг другу того, что они узнают, не было бы людей, а были бы животные, постоянно остающиеся на одной ступени развития. Науки и искусства это то, что двигает людей вперед и дает им возможность бесконечного развития. Каждый отдельный человек, как бы он ни был силен умом, может приобрести только очень малое количество знаний, и если бы знания не передавались, то люди всегда бы оставались на одной и той же ступени; благодаря же способности передачи, люди могут усвоить знания всех предшествовавших поколений, прибавить к ним еще свои открытия. Для каждого есть бесконечно малая, есть дифференциал, но из бесконечного количества этих дифференциалов складывается возможность бесконечного распространения человеческого знания.

Всё, чем обладает человек, есть последствие переданного ему знания.

Знания передаются двумя путями: науками и искусствами. Необходимо ясно и точно определить: 1) в чем состоит научная и художественная деятельность и 2) всякая ли научная и художественная деятельность составляет важное и нужное для людей дело, и если не всякая, то 3) какая именно научная и художественная деятельность важна и нужна для людей и потому достойна того уважения, которым пользуются в наше время деятельности этого имени.

** О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Если бы человек, любящий музыку и посвятивший занятию ею всю свою жизнь и потому хотя немного понимающий в ней толк, сказал бы людям, производящим всякие безобразные звуки под видом музыки, что то, что они делают, нехорошо, то очень легко могло бы случиться, что люди эти, твердо уверенные в том, что то, что они делают, есть музыка, объяснили бы себе неодобрительное суждение любителя музыки тем, что он враг ее, и тогда все доводы этого любителя музыки о том, почему не хорошо производить безобразные звуки, и о том, в чем состоит настоящая музыка, были бы бесполезны, потому что были бы приписаны тому, что он враг музыки.

Нечто подобное случилось со мною по отношению науки и искусства. Любя науки и искусства, которым я посвятил всю свою жизнь, я попытался указать на то, что не все те дела, которые совершаются в наше время под видом наук и искусств, суть хорошие и достойные уважения дела, и людьми, к которым преимущественно относились эти мои замечания, было решено, что я враг наук и искусств и что потому на доводы мои не следует обращать внимания. А так как те самые люди, к которым относились мои замечания, и суть те самые, в руках которых находится пресса и которые поэтому руководят общественным мнением, то мнение о том, что я враг наук и искусств, сделалось общим, и все попытки мои уяснить мою мысль вызывают только негодующий отпор против моего желания возврата людей к первобытному невежеству.

Как ни безнадежно это положение в наше время, когда обилие всяких появляющихся книг делает то, что почти никто не читает (не может успеть читать) самих сочинений авторов, т. е. то, как авторы выражают свои мысли, а все читают только критики, отчеты, обзоры, т. е. пересказы мыслей авторов с теми выдержками, которые соответствуют степени понимания и внимания пересказывающего, которому тоже большею частью нет времени прочесть всего сочинения и потому большей ча-

стью заменяющего мысль, излагаемую автором, свою; — как ни безнадежно такое положение, я все-таки попытаюсь для тех, которые так же, как и я, любят науки и искусства, высказать сколько можно яснее мои мысли о науке и искусстве, предмете огромной важности всегда, а в особенности же в наше время, когда науки и искусства всё более и более, вытесняя всё другое, становятся единственным руководителем нашей жизни.¹

Науки и искусства составляют одну из самых важных человеческих деятельностей. Без наук и искусств человек бы не был тем, чем он есть. Всё, что знает каждый из нас, начиная от названия предметов, счета, умения понимать и выражать не только словами, но и интонациями оттенки чувств до самых сложных знаний и пониманий² есть следствие передачи науки и искусства в самом широком смысле. Всё, что отличает человека от животного и делает его способным к бесконечному совершенствованию, есть последствия передачи знаний наук и искусств в широком смысле.³

Область наук и искусств в широком смысле обнимает собою всю человеческую жизнь. Всё, что имеет человек, есть следствие передачи знаний, а потому вопрос о науках и искусствах состоит не в том, полезны или вредны они (о том, что вредны или полезны науки и искусства, может сомневаться только сумасшедший человек), а в том, что мы в данное время из всей этой огромной области выделяем и ценим, как особенно важное и нужное, и называем наукой и искусством в тесном смысле. Только в этом смысле обсуждались науки и искусства и древними философами и в новое время Руссо и др. Осуждаются не науки и искусства, а то, что в известное время и известными людьми из всей огромной области наук и искусств выдвинуто

¹ *Зачеркнуто*: Нам кажется, что то, что мы теперь считаем науками и искусствами, есть нечто особенное и само собою выделяется из всех человеческих знаний.

Науки и искусства составляют одну из самых важных человеческих деятельностей. Без наук и искусств человек не был бы тем, что он есть, не был бы человеком, а был бы животным.

² *Зач.*: небесной механики и значения поэтических и музыкальных произведений, есть ничто иное, как накопление знаний от поколений к поколениям, дошедшее до нас и передаваемое науками и искусствами.

Всё, чем мы живем, чем гордимся, что нас радует, — от железной дороги, оперы и небесной механики до доброй жизни людей, (если не есть вполне произведение этих деятельностей, то все-таки) есть следствие передачи наук и искусств в широком смысле. Если бы не было переданного от поколения к поколению знаний, как выкопать, сварить, закалить и обделать железо в полосы, гайки, винты, листы и т. п., не было бы железной дороги; без передаваемых от поколений к поколениям искусства звуками, словами и картинами выражать чувства, — не было бы оперы; без знания геометрии, как отношений величин, тоже передаваемого от поколения к поколениям, не было бы небесной механики. И также без передачи знания о том, что свойственно и не свойственно природе человека и человеческого общества, не было бы доброй жизни людей.

³ *Зач.*: Не будь наук и искусств, не было бы человеческой жизни.

и выставлено на первое, несвойственное им место и считается, если не исключительно, то предпочтительно перед другими деятельностями людскими науками и искусствами в тесном смысле. Нельзя отрицать того, чтобы знание всех тонкостей схоластики не было наукой и мастерство разрисовывать заголовки книг или вышивать покровы не было искусством, но очевидно, что совершенно неправильно приписывать этим предметам исключительное или первенствующее значение наук и искусств.

Нам кажется, что то, что мы теперь считаем и называем исключительно науками и искусствами и есть, и всегда было, и должно быть особенной, выделяемой по своей важности из всех других, деятельностью и что иначе это и не может быть.¹ Но чтобы утверждать это, надо найти для этого основания.

Нельзя довольствоваться тем, что мы твердо уверены в этом. Во все времена люди были твердо уверены в том, что то, что они считают наукой и искусством, и есть несомненные наука и искусство, но всегда оказывалось, что уверенность эта почти всегда была неправильна. То, что считалось наукой и искусством в древности и в средних веках для нас уже не имеет значения наук и искусств.

Наука нашего времени особенно гордится своей точностью, своим критицизмом, тем, что она ничего не допускает на веру, а обосновывает все свои положения, подвергая их разносторонней критике. Вот эту-то самую особенность науки нашего времени я и желал бы приложить к самому существенному вопросу науки и искусства, именно к вопросу о том, на каком основании, почему из всей огромной области человеческого знания выделены известные знания, которые считаются в наше время исключительно наукой и искусством, науками и искусствами в тесном смысле?

Мы так привыкли считать наукой и искусством только то, что у нас считается таковыми, что вопрос этот представляется нам странным.

¹ *Зачеркнуто*: Точно так же, как людям первобытно религиозным кажется несомненным то, что то, что они считают религией, не есть их религия, а есть единственная религия (и другой никогда не было, нет и быть не может). Точно так же, как это казалось средневековым людям относительно того, что ими считалось науками и искусствами. Но как мы видим теперь, то, что ими считалось наукой и искусством, как предметами особой важности, не было наукой и искусством и не имело особенной важности, но было предметами ничтожными. И каждый век и точно так же и в наше время под именем науки и искусства принавалась и теперь признается не всё то, что составляет огромную область наук и искусств, а только известная часть ее.

* * * О ТОМ, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ

I

В нынешнем году мне в первый раз довелось слышать самое, как уверяют так называемые знатоки, лучшее произведение Вагнера. Исполнение, опять по мнению знатоков, было прекрасное. Несмотря на всё мое желание досидеть до конца, чтобы иметь право судить, я не мог этого сделать не от скуки, а от ужасающей фальши всего произведения. То же, что испытывает музыкальное ухо при таком большом количестве фальшивых нот, при которых все-таки не теряется смысл произведения (если бы все сплошь были неверные звуки, не было бы фальши и не было бы страдания при слушании), то же испытывало и мое поэтическое чувство, и я не мог выдержать этого страдания и ушел, не дослушав второго акта. Произведение это вот что такое: Из всех известных мне народных эпосов самый непоэтический, неинтересный и грубый — это Нибелунги. Эту то непоэтическую и грубую поэму бездарный и претенциозный сочинитель Вагнер переделал по своему для своих музыкальных целей и вложил в нее туманную немецкую и скучную квази-философскую закваску, потом на всю эту искусственную историю придумал, именно придумал, не музыку, а звуки, напоминающие музыку, и эту то историю в драматической форме, выкрикивая неестественными звуками странные фразы, представляли наряженные люди.

Гёте сказал: *Man sieht die Absicht und wird verstimmt.*¹ Здесь же не только видишь *Absicht*, намерение, но ничего другого не видишь. И видишь намерение постоянно неосуществленное. Как я вижу ясно, что чудовище, с которым борется там кто-то, не чудовище, а два несчастные, изогнутые человека, которые стараются ходить в ногу и не расходиться, так точно и в драме, а главное в том, что называется музыкой, я не вижу,

¹ [Видишь намерение и это раздражает.]

не чувствую музыки, а чувствую и вижу *ошалевшего* от сомнения, музыкально внешне одаренного и поэтически бездарного немца, который хочет меня уверить, что та глупая сказка, которую он мне представляет, имеет глубокий смысл и трогательность. На это скажут: мое личное мнение, ни на чем не основанное, и личное мнение огромного большинства совершенно противоположно. На это я скажу, что мнение большинства, сколько я знаю, ни на чем не основано, кроме общих туманных фраз. Мое же мнение, как мне кажется, очень ясно обосновано именно вот на чем.

Всякое искусство имеет свою область и свое, отдельное от других искусств, содержание. Не говоря о том, в чем состоит сущность всякого искусства (о чем буду говорить после), выскажу здесь нужные для моих доводов об искусстве те положения, с которыми полагаю, что люди, занимающиеся искусством, спорить не будут. Когда я смотрю на архитектурное произведение, то я ищу архитектурной красоты, и если одна часть здания будет выстроена, а другая рядом с ним прекрасно написана красками, то мое чувство архитектурной красоты будет нарушено. После колонн я ждал портика, а тут вдруг изображение крыши или портика.

Всякое искусство имеет свои задачи, разрешаемые только им, этим одним искусством. Так, картина, изображающая пейзаж, может передать мне то, что она имеет сказать, только изображением воды, кустов, полей, дали, неба, а никакие стихи или музыка не передадут того, что имеет сказать мне живописец. Так и во всех искусствах и в особенности в музыке, самом задуманном, т. е. наиболее других завладевающим чувством людей искусстве. Музыка, если она музыка, имеет сказать нечто такое, что может быть выражено только музыкой. И это выражение музыкальной мысли, скорее содержания, имеет свои музыкальные законы, свое начало, середину, конец. Точно так же, как архитектурное, живописное, поэтическое произведение. И когда музыкант имеет нечто сказать своим искусством, то музыка и подчиняется этим условиям, как это всегда было и есть с древнейших времен и до сего времени.

Что же делает Вагнер?

Возьмите его партитуру без представления и слов и вы найдете набор звуков, не имеющих никакого музыкального содержания и поэзии, никакой внутренней связи. Перевертывайте все эти ноты и музыкальные фразы как хотите, и не будет никакой разницы, так что музыкального произведения тут нет. И для того, чтобы придать 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 не-

возможна, потому что музыка, будучи гораздо более захватывающим, чем поэзия и драма, искусством, не может иллюстрировать поэзию) — попытку иллюстрации посредством подобия музыки бездарной и претенциозной переделки скверной поэмы. Зигфрид Вагнера и все его этого рода произведения подобны вот чему. Представим себе, что 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 задается мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонию или сонату Бетховена или балладу Шопена.¹ На бурные первые такты аллегро первой части этой сонаты этот стихотворец напишет даже не четыре, не два стиха, а один стих, соответствующий по его мнению этим первым тактам.² Потом на следующие такты, более успокоенные, напишет³ тоже по его мнению соответствующие, без всякой внутренней связи с первым стихом и даже без рифмы и одинакового размера, и т. д. на всю сонату, симфонию или балладу. Такое произведение будет совершенно то же в поэтическом смысле, что Зигфрид Вагнера в музыкальном.

Таково по моему мнению значение того, что называют музыкой Вагнера.⁴

И эта то музыка обошла весь мир, дается везде, в постановке своей стоила, я думаю, миллионы во всех театрах Европы, и сотни, тысячи людей совершенно уверены, что, восхваляя эту антипоэтическую и музыкальную бессмыслицу, они доказывают свое утонченное образование и вкус. Что же это значит?

А значит то, что мы в деле искусства дошли до того 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 дви-

¹ Далее в подлиннике следует место, отмеченное на полях с пометой: пр[опустить]: но Бетховен или Шопен еще хорошо, но задается мыслью иллюстрировать переделанную им самим в симфонию каких-нибудь древних плохих народных песней

² Далее в подлиннике следует место, отмеченное на полях с пометой: пр[опустить]: в роде хоть бы: Замирает, трепещет

Буря и мгла и туман,
Через край океана уж хлещет,
Словно грозно парящий полкан.

³ Также: И (в богатом убранстве покоя)
Возлежал он на ложе любви.

А супруга его...

⁴ Также: Это не музыка, а к плохой, глупой драме музыкальная иллюстрация, не имеющая никакого внутреннего смысла и фальшивая от начала до конца.

жуются, в живописи, в поэзии лирической, эпической (романы), в драме.

В живописи религиозная живопись, историческая, жанры, портреты надоели, да и нет в этом ничего не только превосходящего прежних, но даже равняющегося с ним.

И вот они прямо придумывают, стараются чтонибудь выдумать необыкновенное, притворяются наивными, верующими, не умеющими рисовать, чтобы подражать кому-то и что-то глупо[ко]мысленное выражать символами.¹

Или изображают

.

Или

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

Но они, новые живописцы, нисколько не робеют и с непоколебимой уверенностью, свойством бездарности, продолжают открывать новые пути и восхваляют друг друга.

То же в поэзии, в лирической — нет Гёте, Пушкина, Vict[or] Hugo, стихи в роде этих поэтов надоели, и все пишут почти такие же. И вот новые поэты открывают новые пути, и дошло до того, что плоская бездарность Водлер и Верлен считаются поэтами, и по открытому ими пути кишат их продолжатели — Маларме и подобные ему, пишущие что-то по их мнению прекрасное, но никому непонятное. То же делают у нас в России какие-то непонятные люди.

Но хорошо бы, если бы это проявилось только в лирической поэзии, это такая малая отрасль любительского, но то же происходит и в драматической, эпической поэзии.

Диккенсы, Текереи, V. Hugo кончились. Подражателям их имя легион, но они все надоели. Всё одно и то же, и вот выдуманно новое: это Ибсен, Киплинг, Райдер Хаггард, Доде сын, Метерлики и др.

И опять то же явление: искание необычного, нового и отсутствие понятного. И, как и в живописи, количество пишущих растёт в ужасающих размерах и в тех же размерах падает степень дарованья. Люди не видят даже, что то, что они делают, не имеет ни капли смысла, и продолжают восхвалять друг друга и всё дальше и дальше уходят в сторону исключительности, искусственности и непонятности.

Ни в чем это не видно так, как в музыке. И ни в каком искусстве люди не ушли так далеко в искусственности, как в музыке. Я поэтому и начал с нее. Причина этому та, что другие искус-

¹ Далее в скобках помечено: (Таня, папиши).

ства можно еще как-нибудь разъяснить, музыку же уж никак нельзя. И потому, если картина бессмысленна или неправильна, всякий зритель судит о ней и объясняет ее недостатки. То же и с поэзией. Всякий может сказать, что это лицо, событие не-нагурально 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 лир[ическая] поэзия), попав на ложный путь искусств нашего времени (о чем — в чем ложность этого пути — будет сказано после), зашли в те страшные дебри бессмыслицы, в которых они теперь находятся.

Музыка есть искусство, действующее непосредственно на чувства, и потому казалось бы, что для того, чтобы быть искусством, она должна бы действовать на чувства. Кроме того она ¹ искусство преходящее. Произведение исполнено и кончено; вы не можете по произволу продолжить свое впечатление, как вы можете это сделать с картиной или с книгой. И потому, казалось бы, музыкальное произведение, чтобы быть искусством, обязано действовать на чувство. И что же? Большинство муз[ыкальных] произведений в подражание бессмысленным произведениям Бетховена суть набор звуков, имеющих интерес для 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 ² Метерлинка я могу сказать, что эти стихотворения и драмы дурны, потому что бессмысленны и никто мне не говорит, что я еще не понимаю, а в музыке мне говорят это. Произведение искусства должно тронуть меня, а чтобы тронуть меня, оно должно прежде всего быть понятно.

Tous les genres sont bons hors les genres ennuyeux, — говорит почти это самое. Прежде всего всякое, а особенно музыкальное, произведение должно быть понятно. Произведение искусства ведь в сущности, я думаю, есть ничто иное, как делание понят-

¹ В подлиннике: оно

² Зачеркнуто: Ибсена и

ным того, что было непонятно. Впечатление, производимое понятным искусством, всегда такое, что получившему художественное впечатление кажется, что он давно это знал, но только не умел высказать так, как оно высказалось в художественном произведении, так как говорить, что художественное произведение хорошо, но вам не нравится, потому что вы не понимаете, это всё равно, что мне предлагали [бы] есть солому или лимб[ургский] сыр и объясняли бы то, что я не ем этого, тем, что у меня не развит еще вкус. Нет, я не ем солому, потому что она не вкусна, а лимб[ургский] сыр, потому что он воняет. Если вы предлагаете мне пищу, то прежде всего сделайте, чтобы она была вкусна мне и другим людям, находящимся в том же положении, как и я.

Да, отвечают на это, вы еще не принимаете этой пищи потому, что вы не развиты и потому вы лишены этого удовольствия, мы же хотим доставить вам это высшее удовольствие, которое вы не знаете, а мы знаем.

¹ Кто это мы? И кто это вы?

¹ Вы — это миллионы и миллионы людей трудящихся мужчин и женщин, которые кормили, одевали, обстраивали, перевозили, охраняли вас, ту малую кучку людей, кучку паразитов, которая живет праздно трудом этих миллионов.

А кто же такие эти мы, находящиеся в обладании этой особенной красотой? Это те наши паразиты, проводящие свой век в обжорстве, праздности, пьянстве и разврате. Это крошечная кучка людей паразитов, пришедшая к сознанию того, что нет Бога, нет смысла в жизни, что надо 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!!²

Не вернее ли предположить, что люди, оторвавшиеся от жизни, от истинной жизни труда, живущие паразитами, придумывали и придумывают себе средства сначала забавы, заполнения праздного времени, а потом забвения от сознания нелепости своей жизни,³ делают глупости и глупости эти называют искусством, — тем более это нужно предположить, потому что те,

¹ Абзац редактора.

² Со слов *и* нам, знающим *и* до знака сноски отчеркнуто на полях с пометой: пр[опустить].

³ Далее следует место, отчеркнутое на полях с пометой: пр[опустить]: но нелепость жизни становилась всё больше и больше и всё сильнее и сильнее нужны были средства забвения, и вот искусство, которое должно бы быть радостью людей, стало дурманом, одуряющим людей, и идя по этому пути шло всё дальше и дальше, всё больше и больше отклонялось от своего назначения и смысла и дошло до той нелепости и отрицания самого искусства, до которого оно дошло теперь

Не вернее ли предположить это?

которых они хотят учить искусству и на которых они смотрят как на рабочий скот, который должен кормить, одевать, обстраивать, т. е. нести их на себе как своих паразитов, знают очень хорошо, что такое искусство, и наслаждаются им. Знают, что такое поэзия всякого рода, рассказы, басни, сказки, легенды и романы, поэмы хорошие и понятные, знают, что такое песни и музыка хорошая и понятная. Знают, что такое картины хорошие и понятные. Они всё это знают и любят. Знают красоту и поэзию природы, животных, знают такие поэтические красоты, которых вы не знаете.

Почему вы думаете, должны сказать эти люди, что то, что вы себе устроили в маленьком вашем кружке паразитов, есть самое хорошее? Мы же находим, что оно скверное. Скверно оно потому, что оно большей частью развратно, исключительно, не всем доступно, и главное потому, что оно непонятно и становится понятно не потому, что человек поднялся до вас, а спустился до вас. — Вы в своей безумной гордости говорите, что вы находитесь в обладании какой-то особенной красоты и что надо много трудиться, чтобы достигнуть до вас и понять эту вашу красоту, а мы находим, что то, что вы называете красотой, есть только удовлетворение вашей извращенности, и мы поэтому не хотим и не можем учиться у вас. Если вам хорошо и нужно ваше искусство — пользуйтесь им: оно нам не нужно. И потому не говорите, что для [нас].

Для того же, чтобы решить, кто прав, надо решить, что такое искусство, о котором могут существовать такие разнообразные, противоположные друг другу мнения.

Возьмите какое хотите произведение какого хотите искусства, и я вам покажу высказанные компетентными критиками о каждом суждения диаметрально противоположные. То же еще в гораздо большей степени происходит относительно современных произведений: то же произведение, как музыка Вагнера, драмы Ибсена, романы Зола, картины... одними считаются верхом совершенства, другими отвратительной мерзостью, не имеющей никакого права на название произведения искусства.

Чтонибудь не ясно и очень запутано в определении искусства, если могут существовать такие противоречия.

Могут быть различные мнения о достоинствах того или другого философского или научного произведения. Но никто не скажет, что астрономическое, физическое открытие и изложение его не есть произведение науки, или исследование о душе не есть философское произведение, но в произведениях искусства происходит полное отрицание. Вагнер — верх совершенства; Вагнер — не музыкант; Puvis de Chavannes — верх совершенства, Puvis de Chavannes — не живописец[ец]. Маларме — прелесть, Маларме — не поэзия, а чепуха и т. д.

II

Но что же такое искусство? ¹

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо посмотреть на происхождение искусства, на то, откуда взялась та деятельность, которую мы называем искусством. И это самое сделано людьми, и нет никакого сомнения в том, как утверждают новые исследователи этого предмета, что зачатки искусства можно найти у животных и что зачатки эти есть игра, забава.

Главная отличительная черта искусства, которую признавали все эстетики, в том, что произведения искусства не имеют целью материальную пользу. Не всякое бесполезное занятие есть искусство, не всякое искусство непременно бесполезно в материальном смысле: так, например, всякого рода игры — теннис, шахматы, вист — бесполезны в материальном смысле и составляют забаву, но они не искусство. Так что только известного рода бесполезная в материальном смысле деятельность, имеющая целью забаву, составляет искусство. Какая же это деятельность? ²

Неужели искусство только забава, игра, увеселение? — невольно говорят люди, привыкшие приписывать искусству несвойственное ему по несчастному словечку Гегеля и Баумгартена значение наравне с познанием истины и добродетелью. Привыкши приписывать искусству такое значение, нам кажется, что мы принимаем его, видя его значение в одной забаве. — Но это несправедливо. Искусство не принизится оттого, что мы припишем ему действительно принадлежащее и свойственное ему значение. Точно так же, как мы не принизим буддийского папу, если перестанем считать его Далай-ламой, а признаем его человеком. Искусству приписывалось и приписывается какое-

¹ Далее следует место, отмеченное на полях с пометой: [пропустить]; если оно не есть осуществление идеи в красоте, как говорит Гегель.

² То же: человек строит дом — выводит стены, крышу, строит бесполезные комнаты, другой этаж и это всё не искусство; но он вырезал городки на тесине крыши, выкрасил разными красками в виде цветов ставни и т. п., и это уже искусство. Человек построил корабль и объясняет другому устройство корабля и рисует его в профиль и сверху — и это не искусство; но человек вырезал на корме этого корабля фигуру — это искусство. Человек передает другому свою родословную и определяет год, место жительства, рост, одежду своих родителей — это не искусство; но он рассказывает, как мать плакала, прощаясь с ним, и повторяет ее слова — это искусство. Караульный устроил колокол или чугунную доску и звонит и стучит в них, и сам кричит: слуш[ай!] — это не искусство; но он повесил два колокола и бьет ими в перезвон, или выбивает дробь на доске, или поет часы, как пели караульщики в Германии — это уже искусство.

Искусство есть такая бесполезная материально, но забавляющая людей деятельность, которая вызывает в других людях те же чувства, которые производит тот, который их производит.

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

Я вижу вырезку на карнизе и испытываю то же самое чувство симметрии, интереса к рисунку, забавы, которое испытывал тот, кто задумал и вырезал их. То же самое я испытываю то самое чувство, которое испытывал тот, кто задумывал и вырезал фигуру на корабле. То же самое происходит при слушании рассказа о разлуке с матерью, когда он повторяет ее речи. То же при звуках перезвона и трепака на доске, когда я слушаю их. То же чувство я испытываю при слушании венгерского чардаша, симфонии, при чтении Гомера, Дикенса, при созерцании Микель-Анджело, Парфенона и всякого какого¹ бы то ни было художественного произведения. Забава и удовольствие получения художественного произведения состоит в том, что я познаю непосредственно, не через рассказ, а через непосредственное заражение то же чувство, которое испытывал художник и которое я без него не узнал бы.

То, что в драме, романе, лирическом стихотворении, картине, статуе есть доля передаваемых сведений, то эта доля пересказа не есть искусство, а есть матерьял или 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

¹ В подлиннике: кого

человек не испытывает всего того трения жизни, которое отравляет и уменьшает наслаждения действительной жизни, а между тем получает все те волнения жизни, которые составляют ее сущность и прелесть, и получает их с тем большей силой, что ничто не мешает им. Благодаря искусству человек безногий или <старик> дряхлый испытывает наслаждение пляски, глядя на пляшущего художника-скомороха; человек, не вы[хо]дивший из своего северного дома, испытывает наслаждение южной природой, глядя на картину; человек слабый, кроткий испытывает наслаждение силы и власти, глядя на картину, читая или глядя на театре поэтическое произведение или слуша героическую музыку; человек холодный, сухой, никогда не жалевший, не любивший, испытывает наслаждение любви, жалости.

В этом забава искусства.

Игра — необходимое условие жизни детей, молодых или устраивающих праздник жизни людей, когда есть избыток физических сил, не направленных на материальную деятельность; и искусство — необходимое условие жизни взрослых и старых людей, когда силы физические все направлены на труд или силы эти ослабели, как это бывает в болезнях и старости. И то и другое необходимо человеку для отдыха от того круга труда, сна и питания, в котором он вертится со дня своего рождения и до смерти, как и всякое животное. И потому с тех пор, как живет человек, у него всегда были и будут эти оба вида забавы — игры и искусства, и искусство, не будучи тем мистическим служением красоте, как оно описывается в эстетиках, все-таки остается необходимым условием жизни людской.

Правда, есть для человека еще другая высшая деятельность, выводящая его из животного круга питания, труда и отдыха — деятельность нравственная. Деятельность эта составляет высшее призвание человека, но то, что существует эта высшая деятельность, не мешает тому, чтобы искусство было важным и необходимым условием человеческой жизни.

Так вот что такое искусство. Искусство есть один из видов забавы, посредством которой человек, не действуя сам, а только отдаваясь получаемым впечатлениям, переживает различные человеческие чувства и этим способом отдыхает от труда жизни. Искусство дает человеку отдых подобно тому, который дает человеку сон. И как без сна не мог бы жить человек, так и без искусства невозможна бы была жизнь человека.

Но скажут на это: неужели искусство имеет только это значение? Искусство, мы знаем, вызывает в человеке самые высокие чувства, и потому нельзя ограничивать его значение одним отдыхом от труда. Замечание такое отчасти справедливо. Действительно, искусство может возбуждать в людях самые возвышенные чувства. Но то, что искусство может возбуждать самые возвышенные чувства, не доказывает того, чтобы в этом было назначение искусства. Слово, письмо, печать может пере-

давать самые высокие понятия, но это не доказывает, чтобы в этом было назначение слова, письма, печати. Оно может передавать и сведения о том, как сохранять картофель или сводить бородавки. Сон, сновидения могут открывать нам самые возвышенные и глубокие мысли, как это испытывали многие, и могут представлять нам всякий вздор. Точно то же и с искусством.

Посредством искусства могут быть переданы самые возвышенные и добрые и самые низменные и дурные чувства. Так что то, что искусства, состоящие в пассивном восприятии чувств других людей, есть забава, дающая отдых от труда — 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, по крайней мере в сто раз больше, чем людей, не трудящихся непосредственно для поддержания жизни, и кроме того люди, не трудящиеся непосредственно для поддержания жизни и вовсе не трудящиеся, но нуждаются и в отдыхе, так как им не от чего отдыхать, и потому искусство, для того, чтобы исполнять свое назначение, должно быть отдохновением для этого огромного большинства рабочих людей. Им оно только нужно, потому что они только работают и их много, почти всё человечество — это они. — Таким должно быть искусство. И такое и есть и всегда было.

Всегда были и есть архитектурные украшения на крышах, окнах изб в России, и вырезные скворешницы, и вырезные петушки на крышах и воротах, и вышивки узоров на полотенцах. Всегда во всяком доме передний угол увешан и залешен живописными произведениями. Каждая девушка и женщина знают и поют десятки песен, ребята играют на гармониях, жалейках, балалайках. В каждой деревне водятся хороводы с драматическими представлениями, каждый работник знает, читал и слышал историю Иосифа Прекрасного, басни, сказки, легенды. Так это

в России, так это и во всем мире. Народу рабочему нужно искусство, и искусство это у него есть, отчасти и то, которое принимает из среды богатых людей, подвергая это искусство богатых классов строгому выбору и принимая только то, что соответствует его требованиям. Соответствует же его требованиям только то, что проявилось в искусстве богатых классов самого лучшего, т. е. самого простого и трогательного и, разумеется, понятного, потому что непонятное в искусстве, как я говорил выше, всё равно что несъедобное в пище.

Так вот какое в действительности существует искусство среди людей. Но удивительное дело, в нашем мире это искусство не признается искусством, или если и признается, то считается, что это самое низшее искусство, эмбрионы искусства, которое, строго говоря, нельзя даже и признавать искусством. Петушки на крышах и полотенцах интересуют людей нашего мира только с исторической точки зрения; картины, которыми залепляют углы, изготовляются не художниками, а самыми низкими по искусству ремесленниками, так же изготовляются и книги. Сказки, легенды представляют тоже только археографический интерес. Песни, гармоника считаются извращением музыки. Так что люди нашего круга считают, что 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 всё искусство находится среди тех, кому оно в сущности не нужно, так как искусство есть отдых от труда, а те, которые говорят, что они находятся в обладании искусством — первым условием своей деятельности ставят свое освобождение от действительного труда поддержания жизни.

Неужели в самом деле рабочий народ для того, чтобы иметь искусство, которое ему так нужно, как отдых, потому что он действительно трудится, должен дожидаться, пока до него дойдут декадентские стихи, романы, драмы и непонятная чепуха новых музыкантов? Но ведь если бы и дошли до него все эти воображаемые произведения искусства, что, впрочем, невозможно, потому что все они, как Вагнеровские оперы, требуют страшных затрат труда, которые нельзя распространить на всю массу рабочего народа, если бы и дошли до народа эти мнимые произведения искусства, никак нельзя себе представить, как рабочий человек с мозолистыми руками и вследствие этого с неповрежденным здравым смыслом и здравыми чувствами тронется и заразится чувствами изможденного, извращенного всякими формами разврата живописца, поэта, музыканта, не

знающего действительной жизни, т. е. жизни труда. Нельзя себе представить здорового рабочего, который бы тронулся драмой Метерлинка, картиной.....¹ и не говорю уже о последователях Вагнера, но даже Бетховенской сонатой последнего периода. Художники этого рода и слушатели рабочие, т. е. настоящие люди, слишком далеки друг от друга, и нет точки прикосновения. Чтобы было понимание друг другом, или рабочий должен развратиться, или художник спуститься (по его мнению) до народа. А художник не хочет — он считает, что он стоит на высоте, к которой все должны придти. Но если даже допустить, что эти художники нашего времени стоят на высоте, а не сидят в глубокой яме, то и тогда искусство их не годится и должно быть брошено. Искусство — отдых от труда. Народ, люди народа, нынче, теперь живущие, трудятся и хотят, нуждаются в отдыхе, даваемом искусством. И вот художники говорят: наше искусство так высоко, что вам надо еще выучиться понимать его. — Да ведь мне жить надо, — говорит народ. — Ведь для вас, может быть, искусство игрушка, без которой вы можете обойтись, потому что вы не трудитесь, но мне нельзя без него быть и мне некогда дожидаться. Вы будете готовить такое искусство, которое будет годиться нашим внукам (это вы говорите, но оно, может быть, никуда не годится), а я то чем же буду жить покаместа. Так нашим поколениям и жить и устраиваться без искусства? Ведь это повторяется то же самое, что если бы люди взялись кормить других и заготовили бы несъедобную пищу и в оправдание свое говорили бы: вы не выучились еще ее есть. Нам некогда учиться, нам есть надо. Нет, это чтонибудь не так, скажет человек из народа и будет искать действительного, нужного ему искусства и с презрением смотреть на то баловство, которым занимаются богатые классы под видом искусства.

Но, может быть, на это скажут: искусство идет вперед, и, по мере его движения вперед, оно популяризируется. Передовые художники открывают новые формы, те же, которые были новыми прежде, переходят в народ. — Это говорят, стараясь оправдать себя, но это не справедливо. За тысячи лет произведения искусств высших классов, за редким исключением, остаются непонятными для народа, и непонятность вместо того, чтобы уменьшаться, всё увеличивается и увеличивается. Все искусства усложняют технику, ищут нового, странного и всё дальше и больше удаляются от общечеловеческого. Ницше есть в философии выразитель этого направления.

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

¹ *Многоточие в подлиннике.*

Но если это так, то отчего же это сделалось? Как могло сделаться то, чтобы все лучшие, даровитейшие люди нашего времени так сбились с пути и стали бы писать, сочинять и представлять всякие бессмысленные глупости под видом искусства? ¹ А сделалось это вот отчего.

Не входя в разбирательство вопроса о том, справедливо ли предположение многих ученых и философов нашего времени (Ренана в том числе) о том, что в будущем выработается тип человека с огромной головой и ненужными бессильными членами: un raquet de nerfs, ² и что вся матерьяльная работа будет делаться — по одним — машинами, по другим — низшей породой людей, рабами, и что для этого сверхчеловека нужно особенно утонченное искусство — мы не можем никак обойти того соображения, что пока этого еще не сделалось, существует, за исключением небольшого % праздных людей, всё работающее человечество и что для этого работающего человечества нужен, необходим тот особенный отдых, который дает искусство, и что поэтому те, которые служат искусству, для того, чтобы быть уверенными, что они производят искусство, дело нужное людям, должны удовлетворять требованиям этого всего рабочего человечества, а не делать то, что они делают теперь, производить такое искусство, которое понятно только маленькому количеству посвященных, такое искусство, для понимания которого надо учиться (а рабочему человеку некогда). В самом деле, каково положение усталого человека, которому говорят, что он не может после усталости отдыхать, а должен еще учиться, как отдыхать, и такое искусство, право на существование которого состоит в том, что оно будет искусством будущего, чему доказательств нет никаких, кроме уверения тех людей, которые занимаются производством этого искусства, что это непременно так будет.

Искусство для того, чтобы быть искусством и иметь право на существование, должно удовлетворять требованиям отдыха большинства рабочего человечества, а этого не только нет: рабочий человек не может понять ничего из того, что производят самые последние утонченные художники; а самые утонченные художники, чем они совершеннее и утонченнее, тем менее они заботятся о том, как будут восприняты массой народа их произведения. И оторвавшись так от дела, вынуженный плуг из борозды, они очень легко движутся по полю, воображая, что пахут, и делают всё более и более чудные ³ эволюции, вообра-

¹ На полях против этого абзаца помечено: 1) Меценаты. 2) Колокольчик свадьбы. 3) Всё больше и больше отклонения в сторону искусственности. 4) И тут то заявляют о общенародности.

² [связка нервов,]

³ Ударение Толстого.

жая, что они производят искусство. Ибсены, Метерлинки, Малларме в драме, поэзии...¹ в живописи, Вагнер и его последователи в музыке. Дело дошло до того, что представляются, печатаются, живописно воспроизводятся, играют и поются вещи совершенно бессмысленные, и загнипнотизированная толпа, которая уверена, что если она не понимает, то она виновата, разинув рот, смотрит и слушает, стараясь найти смысл в том, в чем нет никакого.

Сделалось это, я думаю, вот почему.²

С тех пор, как мы знаем жизнь людей, всегда были властвующие и подчиненные, богатые и бедные. Между теми и другими было всегда то отношение, что выгоды, радости одних приобретались в ущерб блага других и наоборот. Но было одно, что всегда связывало и тех и других между собою — это религия, то отношение к Богу, в котором сознавали себя и те и другие. Отношение это было одинаково, и в этом все чувствовали свое родство: все рожались, все любили, страдали и умирали, — выходили откуда-то из одного начала и возвращались к нему и все чувствовали это. Так что основа чувства: сознание своего положения в мире — была у всех людей одинаковая, и у богатых и досужих классов такая же, как и у бедных и трудящихся. Так это было у египтян, у индусов, у греков, которых мы всегда берем в пример в деле искусства; так это было в христианском церковном мире. И пока это было так и везде, где это было — было настоящее искусство, потому что искусство есть отдохновение от труда жизни посредством заражения воспринимающего отдыхающего тем чувством, которое испытывает художник. Пока основа чувств у всех людей была одна и та же и в особенности у богатых и досужих классов, у тех, которые преимущественно производят искусства, и чувства были одинаковые и могли заражать друг друга. Художники, живя той же основой чувств, религией, выражая свои особенные чувства в архитектуре, скульптуре, живописи, лирической поэме, драме, заражали теми же чувствами массы рабочего народа, и было настоящее искусство. Так это было и в нашем христианском мире, до самого последнего времени, и почти всё искусство — высшее, лучшее проявление искусства сосредоточивалось в выражении религиозных чувств и были всегда одинаково доступны, как властвующим и богатым, так подчиненным и бедным.

Таковы художественные произведения не только древней Греции, от Парфенона до Гомера, но и художественные произведения Индии, Египта, всех народов, которые мы знаем, и таковы же произведения — не скажу христианского, но церковного искусства — от готических храмов, живописи Джиото, Андже-

¹ Многоточие в подлиннике.

² Далее следует место, отмеченное на полях с пометой: пр[опустить]: Искусство есть забава, дающая отдохновение посредством заражения воспринимающего чувствами, испытываемыми художником.

лико — до музыки Палестрино, поэмы Данта и Мильтона. Пока было общее религиозное 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 отделились от него. ¹

Высшие классы, всё более и более подвергая критике церковные религиозные верования, ² всё далее и далее удаляются от верований народа и вместо верований, каких бы то ни было, объясняющих смысл жизни, довольствуются или полным скептицизмом, или идеалом древних греков, т. е. наслаждения, и соответственно этому взгляду на жизнь производят искусство: изображают наслаждения, совершенно отделяются от народа, довольствуясь одобрением и похвалами людей, находящихся в том же, как и они, положении, и искусство становится не тем, что оно должно быть, всегда было, есть и будет: отдохновением от труда работающего человека, а забавой праздного меньшинства паразитов, питающихся соками народа.

Так вот отчего, по моему мнению, произошло то страшное не то что падение, а уничтожение или, скорее, извращение искусства среди нашего общества, что то, что совершается под видом искусства, не имеет на это название никакого права.

То же произошло и с наукой, о чем я говорил уже и постараюсь поговорить еще, если успею.

Произошло это оттого, что как только люди богатых классов потеряли религиозный смысл жизни, у них, не имеющих необходимости трудиться, остался один только смысл жизни: удовольствия, забава.

И люди из этого класса передавали свои чувства удовольствия и забавы в виде искусства. Но у наслаждения всякого рода имеется свойство приедаться. То, что нынче было наслаждением, завтра уже становится пресно и скучно. И потому для того, чтобы вызывать в слушателях и зрителях чувство насла-

¹ *Со слов:* и искусство распадается и до знака сноски отчеркнуто на полях с пометой: пр[опустить].

² *Зачеркнуто:* (что и было прекрасно)

ждения, надо описывать новые, и самые забирабельные. Самые забирабельные наслаждения — это любовные, и вот являются любовные романы, любовные картины, любовные песни, оперы. Но и простая, обыкновенная любовь тоже приедается, надо изощрять прелесть изображения любовных чувств. И в этом направлении всё изощрялось и изощрялось искусство и дошло до совершенства. Но и это приелось. И стало нужно придумывать 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 не нужное людям вообще, потому что не передает никаких чувств, общих всем людям, а передает только исключительные чувства извращенных паразитов, самого маленького меньшинства.

В самом деле, если искусство есть средство отдохновения посредством восприятия чувств других людей, то какое же может быть искусство тех людей, которые не трудятся и потому не нуждаются в отдохновении и в основу своих чувств кладут одно желание наибольшего наслаждения для людей не трудящихся, а живущих трудом других людей?

Искусство таких людей не может быть ничем иным, как тем безумием, которое мы видим теперь на месте искусства. Очень может быть, что те стихи Малларме и драмы Метерлинка и музыка Вагнера и Штрауса и наших русских может вызывать в тех несчастных, изуродованных людях, которые не имели ни малейшего понятия об труде истинной жизни человечества, воспитаны в развратных гимназиях, университетах, академиях, консерваториях, те чувства, которые испытывали эти художники, но для массы трудящегося, живущего истинной жизнью народа, они не имеют никакого смысла. И не потому, как говорят эти изуродованные художники, что народ не доразвит до них, а потому, что то, что они производят, никому не нужно, кроме им самим — ненужным и вредным людям.

Мы обыкновенно привыкли давно и естественно приписывать огромное значение матерьяльным, 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 всё то, что написано в их библии и что говорит им их священник — неправда: они знают, что мир не мог быть сотворен Богом 6000 лет тому назад, что не мог Бог казнить людей за грех Адама, потому что не было и Адама, что не мог Христос улететь на небо и т. п. А ходят они в храмы только по той же самой причине, по которой они носят короткие или узкие рукава, только потому, что все это делают. Так, нам кажется неважным то, что люди нашего круга, все руководящие классы не имеют никакой религии, а это явление гораздо важнее и губительнее всяких матерьяльных действий: пожаров, землетрясений, войн.

То, что люди наших высших классов не имеют никакой религии, никакого объяснения смысла своей жизни, потому что сотворение Богом мира и человека по своей фантазии и происхождение человека от эволюционного процесса не могут считаться объяснениями — есть источник всех бедствий людей. Всё ложное течение жизни человеческой происходит от этого незнания. Ложное, развращающее положение искусства в нашем мире есть только одно из последствий такого незнания.

В самом деле, люди, руководящие другими, имеющие вследствие своего общественного положения, богатства возможность влиять на других, не имея никакой религии, вернулись к состоянию животного, ищущего только наслаждения, и это чувство стараются передавать в виде искусства другим людям и считают, что все другие люди должны быть доведены до их животного состояния. Это ужасно и было бы странно, если бы сама сущность вещей не ставила этому преграды. Преграда эта состоит в том, что искусство есть средство заражения своим чувством других людей, но заражаются люди тем легче и сильнее, чем чувство, которое воспроизводит художник, общее всем людям, и напротив, чем личнее это чувство, тем меньше оно действует.

¹ Любовь духовная есть чувство самое общее и наиболее свойственное всем людям и потому оно всегда было и будет содержанием истинного искусства; любовь половая, семейная, хотя и не столь общая — есть девственники от природы, старики, дети, не знающие этой любви, — все-таки обща большинству людей и поэтому служила и служит предметом искусства; но извращенная любовь соединяет уже меньше людей и становится непонятной и недействующей на людей, как скоро она доходит до последней степени извращенности, как это совершается теперь в искусстве. Так что исключительность чувств, передаваемых новым искусством, уничтожает его действительность. Сознывая же свое бессилие в заражении людей своими исключи-

¹ Абзац редактора.

тельными, уродливыми, извращенными чувствами, эти люди усиливают внешние средства искусства — технику, полагая этим воздействовать на слушателя и зрителя. И действительно, техника стихотворная, реалистическая в описаниях, в драме, в живописи, особенно в музыке, где люди всю жизнь проводят в упражнении пальцев и оркестры становятся равны батальонам, доведены до высшей степени совершенства. Но именно совершенство техники и сложность приемов особенно поражают контрастом, полным отсутствием того, что составляет основу искусства — чувства, передаваемого воспринимающему.

V

Ужас берет перед степенью безумия, совершаемого во имя этого искусства одних исключительных, богатых, развращенных классов. Власть, деньги в руках этих классов; им нет никакого дела до того, что нужно вообще людям, им нужно возбуждение искусственное своему извращенному чувству; и возбуждение это нужно особенно сильное потому, что у них нет труда и им не нужно отдыха, а им нужно раздражение. И поставщики художественных произведений поставляют такое искусство. Посмотрите вечером в больших городах эти залы театров и концертов и того, что там дается. Не говорю о кафе-шантанах и балетах; — самые так называемые серьезные театры это всё средства возбуждения усталых чувств, нечистая забава богатей. Послушайте эти концерты, в которых вы, воспитанный на музыке нашего круга, ничего не понимаете, но которые для человека из народа ничего не представляют, кроме болезненного шума. Пройдите эти выставки с голыми телами и изображениями ничего не говорящих сцен и портретов. Главное посмотрите эти томы новых, не имеющих никакого смысла стихов, выходящих беспрестанно. Их печатают, портят легкие и глаза наборщики, корректируют. Для человека из народа, если бы только он знал, что кроме того, что он видит и слышит, ничего нет там — это должно бы показаться огромным домом сумасшедших. Но как же могут сами художники продолжать делать эти глупости и как может та публика, которая смотрит, читает, слушает всё это, переносить это?

А это вот почему.

Много есть разных ходячих определений искусства, трудно перечислить их все, но ни одно не ясно. Тот, кто не верит мне, пусть справится в статьях об искусстве, которых везде много. Есть определения Гегеля, Тена, Шопенгауера, Баумгартена и др. Определений много самых различных, но одно есть самое общепринятое, то, которое вам выскажет в тех или других выражениях почти всякий так называемый культурный человек. Это отчасти определение Гегеля, отчасти определение Баум-

гартена: задача искусства — осуществление добра, истины и красоты. Осуществление добра — это добродетель, этому учит этика; осуществление истины — это наука — направление науки дает философия; осуществление красоты — это искусство. *Habent sua fata libelli*,¹ но еще более *habent sua fata* словечки. Скажется неосновательное, необдуманное, прямо ложное словечко, но такое, которое приходит в пору ученой толпе, и словечко подхватывается и с ним носятся и на основании его пишут книги, трактаты, и толпа верит этим словечкам, ни минуты не сомневаясь, что то, что выражено этими словечками, есть несомненное подтверждение всей мудрости человечества, истины. Таково словечко Мальтуса, что народонаселение увеличивается в геометрической, а средства пропитания в арифметической прогрессии, таково словечко о том, что мысль есть выделение мозга (*secretion*), таково словечко, что происхождение видов имеет началом борьбу за существование. Таково словечко Баумгартена о выдуманной им троице: добра — нравственности, истины — науки и красоты — искусства. Очень это пришлось по умам — так это кажется ясно, просто, красиво, а главное дает то высокое значение, которое нужно придать науке и искусству, и все принимают это определение, не замечая того, что в этом определении нет ничего похожего на действительность и на правду.

Что первый член этой троицы — добро есть основа и цель высшей деятельности человека, это совершенно справедливо. Но и справедливо из всей троицы только это. Ни истина, ни красота не составляют и не могут составлять ни основы, ни цели деятельности людской. Истина есть одно из необходимых условий добра: добро может быть совершено только при условии правдивости истины, но сама по себе истина не есть ни содержание, ни цель науки.

Наука познает отношения явлений, вперед признавая, что в явлении, которое она изучает, не может быть полной истины. Красота же есть одно из условий добра, но никак не необходимое, а случайно иногда совпадающее с ним, часто же противоположное² добру, а никак не самобытная основа и цель человеческой деятельности; и искусство никак не имеет целью красоту. Красота может сопутствовать и жизненным, и нравственным, и безнравственным явлениям, может сопутствовать и научным познаниям и точно так же может сопутствовать и художественным явлениям, но никак не составляет цели и содержания искусства. Говорить, что есть красота в изображении Силена или сказочного уродца, или даже в бурном море и кораблекрушении, или в убийствах, которыми заканчиваются драмы, или в описаниях страданий дряхлости, насильственной смерти, — гово-

¹ [Книжки имеют свою судьбу,]

² В рукописи: противоположных

рять, что и в этом есть красота, есть величайшая натяжка. А между тем всё это произведение искусства. Так что троица эта, выдуманная немцем, не имеет никаких за собой оснований,¹ а существует только одно добро, истина же и красота суть условия жизни, одно необходимое для проявления добра, другое случайное, не имеющее никакой связи с добром.

Доказательством того, что это так, служит то, что про истину можно сказать, что это добро, про красоту можно сказать, что это добро, [но] нельзя сказать, что оно истинно (оно всегда истинно) или что оно красиво, потому что оно часто бывает некрасиво. Так что это деление и определение нравственности, науки и искусства совершенно ложно. Если же оно принимается так охотно — потому, что оно удовлетворяет главному требованию людей нашего круга, оно дает науке и, главное, искусству место наравне с добродетелью.

Вот это-то определение искусства, т. е. деятельности, имеющей целью проявление красоты, и принято бессознательно не учеными, не философами, а рядовыми, так называемыми культурными людьми нашего времени, всеми образованными женщинами, всеми теми, которые покупают и читают стихи и романы, которые наполняют театры и концерты, а главное принята всеми теми людьми, которые делают произведения искусства.

И это-то признание всеми этими людьми того, что в этом служении красоте — цель и содержание искусства, и заключается причина то[го] особенного упадка искусства, до которого оно дошло в наше время.

Правда, всегда слышатся голоса, отрицающие искусство для искусства, т. е. служение красоте, и требующие социального содержания искусства; но голоса эти остаются без влияния на деятельность искусства, потому что они требуют невозможного для искусства.

Художник, если он художник, не может делать ничего другого, как только то, что передавать в искусстве свои чувства.

Они это и делают. Чувства их очень гадкие, низкие, но они передают их и заражают ими других; сделать же по программе свое искусство полезным в социальном отношении он со всем своим желанием никак не может: как только он начинает это делать, так он перестает быть художником. Смело же передают художники нашего времени свои чувства, не сомневаясь в том, что то, что делают — хорошо, потому что они исповедуют теорию красоты и выражение своих чувств называют служением красоте. Это глупое словечко Гегеля и Баумгартена о том, что красота есть нечто самостоятельное наравне с истиной и добром, пришлось как раз в пору художникам нашего времени, оторвавшимся от общения с массой народа.

¹ *Зачеркнуто*: и годится только для людей, не привыкших спрашивать себя о значении того, что они говорят.

Всякий настоящий художник, имеющий свойство заражать людей своими чувствами, естественно из всех тех чувств, которые он сам испытывает, избирает те чувства, которые наиболее общи всем или самому большому большинству людей; как художник, непосредственно общающийся с толпой, рассказчик, певец непременно изберет чувства, наиболее доступные всем для того, чтобы самому получить наибольшее удовлетворение, так и каждый художник, посредственно через книгу, картину, драму, музыкальное сочинение общающийся с публикой, если только не имеет какой нибудь ложной теории, в особенности теории о служении красоте, всегда изберет предмет, наиболее общий всем людям. Но художники, как художник нашего времени, исповедующий баумгартеновскую троицу, сознавая себя служителями красоты, могут не заботиться об общности того чувства, которое они вызывают.

Если в кабаке, в котором сидел Верлен, был другой пьяный, восхищавшийся его стихами, ему было достаточно. Он служил красоте, и слушатель его, понимающий так же красоту, ценил это. Точно так же удовлетворен Вагнер, Малларме, Ибсен, Метерлинк и др. Художнику, исповедующему теорию служения красоте, достаточно знать, что он служит красоте. Если даже никто не заражается его произведением, он верит, что это будет в будущем. Это искусство будущего, которого еще не понимают. Как только художник позволил себе сказать слово: меня не понимают, но поймут в будущем, — так он открыл дверь ко всякой бессмыслице, ко всякому безумию, как мы это и видим теперь.

Началось это, как я говорил уже, с музыки, с того самого искусства, которое непосредственнее всегда действует на чувства и в котором, казалось бы, нет возможности говорить о непонимании. Но между тем к музыке меньше всего может относиться слово: понимать, и от этого-то так это и установилось, что музыку надо понимать. — Но что же такое — понимать музыку? Очевидно, слово: понимать — употреблено здесь, как метафора, в переносном смысле. Понимать или не понимать музыку нельзя. И выражение это, очевидно, значит только то, что музыку можно усвоивать, т. е. получать от нее то, что она дает, или не получать, так же, как при высказанной словами мысли можно понимать или не понимать ее. Мысль можно растолковать словами. Музыку же нельзя толковать, и потому и нельзя говорить в прямом смысле, что [можно] понимать музыку. Музыкой можно только заражаться или не заражаться. И при том что же, говорят, нужно делать, чтобы понять музыку. Нужно ее много раз слышать. Но это не толкует музыку, а приучает к музыке. А приучить можно себя к хорошему так же, как и к дурному.¹

¹ Место со слов: И при том и до знака сноски отчеркнуто на полях с пометой: пр[опустить].

Точно так же нельзя говорить о непонимании картин, стихов, драм, поэм, романов.

Как только художник, да и всякий работник в духовной области позволит себе сказать: меня не понимают, не потому что я непонятен (т. е. плох), а потому что слушатели, читатели, зрители не доросли до меня, так он с одной стороны освобождает себя от всяких истинных требований всякого искусства, а с другой стороны подписывает ¹ себе смертный приговор, подрывает в себе главный нерв искусства.

¹ *Далее следует место, отчеркнутое на полях с пометой:* пр[опустить]; Не привожу примеров контрастов истинного и не истинного искусства из области архитектурного, живописного, скульптурного, вообще пластического искусства, но поэтические, драматические и самые резкие музыкальные контрасты так сами собой и напрашиваются под перо. Вас пригласают на литературный вечер и читаются произведения Маларме, Метерлинка и т. п. Вы стараетесь подчиниться чувству автора, но сознаете невольно, что у автора не было никакого другого чувства, кроме желания придумать такие комбинации слов, которые бы тронули вас. И, делая усилие подчиниться, вы вникаете в подробности техники и разбираете их. Чтение кончилось, начинаются суждения: каждый старается сказать чтонибудь свое, новое — спорят, отстаивая каждый мнение, которым он не дорожит и которое он выдумал для разговора. Это одно произведение искусства и восприятие его, а вот другое: в деревне грамотный малый читает историю Иосифа Прекрасного, напряженное внимание, возгласы негодования против братьев, умиление и слезы при выдаче Веньямина и т. п.

Где истинное, где ложное произведение искусства?

Или самое яркое: играют новую симфонию нового композитора X. 3000 человек слушает, ни один не заражается чувством автора, потому что у автора и не было его, когда он писал, а было сложное техническое построение голосов, которые переплетаются, сходятся и расходятся по всем правилам контрапункта. Изредка попадает что-то похожее на выражение чувства, но, во-1-х, это выражение не искренно, но свое, взято с чужого голоса, во 2-х, оно чуть начинает выплывать из переплета звуков, тотчас же скрывается, не досказав того, что хотело и могло сказать, и опять идут один за другим эффекты грома и тишины, сочетания тактов и переплетания голосов.

Если вы принадлежите к непосвященным, вы робко скучаете, не зная, как надо отнестись к тому, что вы слушаете. Между тем 50 человек одних первых скрипок в белых галстуках выжидают время, чтобы ударить в раз; столько же вторых, альтов, виолончелей, контрабасы, флейты, барабаны и еще сотни; капельмейстер одутловатый, жирный с отчаяния то взмахивает своей палочкой, то вытягивает ее, как будто от этого зависит спасение жизни людей, а вам кажется, что совершенно бы было всё равно, если бы не только во-время или не во-время ударили трубы, но если бы и ноты они все брали бы другие.

Если же вы сами занимались музыкой, то вы можете следить с некоторым интересом за перипетиями голосов и придумывать, что вы скажете композитору или исполнителю, когда придется это делать.

Вообще всем мучительно скучно и все рады, когда всё кончено.

Это художественное произведение и восприятие в нашем кругу.

А вот у кабака выпивший малый играет на гармонике барыню с выкрутасами, а другой молодой, сильный малый стоит прямо, выпучив грудь и сжав кулаки, и в такт плясовой чуть подпрыгивает, ударяя по доскам крыльца подборками. И вы останавливаетесь и не можете оторваться, и вам самим хочется сделать то же, что тот малый.

Какое настоящее искусство, какое ложное?

Всё дело искусства состоит только в том, чтобы быть понятным, чтобы сделать непонятное понятным, или полупонятное — вполне понятным тем особенным, непосредственным путем заражения чувством, которое составляет особенность деятельности искусства. —

Все усилия художника должны быть направлены на то, чтобы быть понятным всем. —

Так что движение вперед искусства и в каждом отдельном человеке и во всем человечестве направляется от всё большей и большей понятности всем, как это всегда было, есть и будет, а не к всё большей непонятности, как это происходит в искусстве паразитов нашего времени.

VI

Но нет худа без добра. Ничто так не уясняет значения и назначения искусства, как то ложное искусство маленького кружка паразитов нашего времени, которое бьется в тупике, из которого оно не может выбраться.

По тому безобразию и безумию, до которого дошло это ложное искусство нашего 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, т. е. на нас действует известного рода искусство, то самое, которое и вы признаете: на нас действует красота готического храма, картина, изображающая снятие с креста, и поэма Гомера, и народная песня, и венгерский чардаш, так что мы не глухи вообще к искусству, а только ваше на нас не действует. А во 2-х, и главное, то, что если искусство есть

вызывание в людях тех же чувств, которые испытывал художник, и если ваше искусство не производит этого во мне, то я прямо решаю, что оно не искусство. Ведь если только допустить, что виноваты не вы, а я, то нет той нелепости (как это и происходит теперь и в поэзии и в музыке), которой нельзя бы было выдать за искусство будущего. Вы говорите, что доказательством тому, что то, что вы делаете, есть искусство будущего, служит то, что то, что несколько десятков лет тому назад казалось непонятным, как например, последние произведения Бетховена, теперь слушается многими. Но это несправедливо. Последние произведения Бетховена, как были музыкальные бредни большого художника, интересные только для специалистов, так и остались бредом, не составляющим искусства и потому не вызывающим в слушателях нормальных, т. е. рабочих людях, никакого чувства. Если всё больше и больше является слушателей бетховенских последних произведений, то только оттого, что всё больше и больше люди развращаются и отстают от нормальной трудовой жизни. Точно так же всё больше и больше набирается читателей 2-й части Фауста и Божественной комедии Данта. Но до тех пор, пока будут здоровые, трудящиеся люди, до тех пор произведения Бетховена, 2-я часть Фауста, Данта и все теперешние стихи, и картины, и музыка не вызовут в этом народе художественного чувства заражения.

Вы говорите, что вы служите красоте, что ваши произведения это воплощение идеи красоты и т. д. — Всё это хорошо, когда довольствуетесь неопределенными, неясными словами, но стоит только проанализировать то, что подразумевается под этими неясными словами, и видно будет, как слабо и пусто это объяснение. Вы служите красоте. Но что такое красота? Как вы ни старайтесь определять красоту, вы не уйдете от того определения, включающего все ваши: то, что красота есть то, что вам нравится. Изображение ободранной туши быка или телонка для мясоедов — красота, для вегетарианца отвращение. Изображение обнаженного тела — красота, для многих — отвращение и ужас. А в звуках? То, что для персиянина есть шум и гром — для нас музыка и наоборот.

Так что приписывать красоту чему либо есть только способ выразить свое пристрастие к предмету. И потому, когда вы, художники паразитного меньшинства, стараясь обосновать свои права на искусство, говорите, что вы служите красоте, вы только другими словами говорите, что вы изображаете, передаете то, что нравится вам и некоторым другим. А как только дело переведено на этот ясный язык, понятно, что никак нельзя называть истинным искусством то, что нравится некоторым. Как только дело свелось к этому, невольно спрашивасшь: кому нравится? И ответ тот, что нравится неработающему меньшинству. А как только это ясно, то понятно, что настоящее искусство не будет то, которое нравится исключительному

меньшинству, а то, которое нравится, т. е. действует на трудящееся большинство.

Искусство есть забава, дающая отдохновение трудящимся людям, забава, состоящая в том, что человек, не делая усилий жизни, переживает различные душевные состояния, чувства, которыми его заражает искусство. — Искусство есть забава, дающая отдохновение трудящимся людям, т. е. людям, находящимся в нормальных, свойственных всегда всему человечеству, условиях. И потому художник должен иметь в виду всегда всю массу трудящихся людей, т. е. всё человечество за малыми исключениями, а не некоторых праздных людей, составляющих исключение и самые чувства которых могут быть <совершенно другие, чем те, которые могут быть вызваны в душе зрителя или слушателя, и средства, необходимые для этого, совершенно различны. Так, например, в поэтическом или живописном искусстве, > если он будет иметь в виду трудящихся людей, т. е. всё человечество, то содержание его произведения будет одно, если же он будет иметь в виду исключительное меньшинство — оно будет совсем другое. В первом случае, если мы возьмем примеры из области живописи или поэзии, содержание его произведения будет описание страданий и радостей при борьбе с трудностями работы, описание чувства страдания и наслаждения при оценке произведения своего труда, описание и чувства страдания и наслаждения при утолении жажды, голода, сна, описание чувств, вызываемых опасностями и избавлением от них, чувства страдания и наслаждения от семейных горестей и радостей, от общения с животными, от разлуки с родной 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 половая 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 — половая любовь для большого большинства трудящегося народа представляется малоинтересным, а главное, освещается совершенно с другой стороны, рассматривается не как высшее наслаждение, а как бедственное наваждение. Так что описание любви, которое для меньшинства праздных людей представляется предметом искусства и заражает зрителя или слушателя, для большинства трудящегося народа представляется пакостью, возбуждающей только отвращение.

Итак, искусство для того, чтобы быть истинным и серьезным, нужным людям искусством, должно иметь в виду не исключительных, праздных людей меньшинства, а всю трудящуюся массу народа. От этого зависит содержание искусства.

Для того же, чтобы по форме искусство удовлетворяло своему назначению, оно должно быть понятно наибольшему числу людей. Чем большее число людей может быть заражено искусством, тем оно выше и тем оно больше искусство.

Для того же, чтобы оно действовало на наибольшее число людей, нужно два условия:

Первое и главное, чтобы оно выражало не чувства людей, стоящих в исключительных условиях, а, напротив, такие чувства, которые свойственны всем людям. Чувства же, свойственные всем людям, суть самые высокие чувства. Чем выше чувства людей — любовь божеская — тем они общее всем людям и наоборот.

Другое условие это ясность и простота — то самое, что достигается наибольшим трудом и что делает произведение наиболее доступным наибольшему числу людей.

Так что совершенство искусства, во 1-х, в всё большем и большем возвышении содержания, 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 и способом самым простым и коротким. Будет оно дурно, когда оно будет вызывать чувства исключительные и способом сложным, длинным и утонченным.

Чем больше будет приближаться искусство к первому — тем оно будет выше, чем ближе к 2-му — тем хуже.

Л. Толстой.

ИСТОРИЯ ПИСАНИЯ И ПЕЧАТАНИЯ СТАТЕЙ ОБ ИСКУССТВЕ И ТРАКТАТА «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

I

Весь цикл статей Толстого об искусстве, начиная с первой статьи 1882 года и кончая статьей 1896 года, следует рассматривать как подготовительные этапы к трактату «Что такое искусство?».

Письмо Толстого к издателю «Художественного журнала» Н. А. Александрову, написанное в начале 1882 года, явилось первым печатным выражением взглядов Толстого на искусство. Обстоятельства, вызвавшие это письмо, были следующие.

Осенью 1881 года Толстые переехали на зиму из Ясной Поляны в Москву. Тогда же старшая дочь Толстого, Татьяна Львовна, поступила в Училище живописи, ваяния и зодчества. Толстой часто заходил в училище, где обычно вел беседы с преподавателями и профессорами. Несомненно, что одной из важнейших тем бесед были вопросы искусства. В беседах принимали участие бывшие в то время профессорами художники В. Г. Перов, М. И. Прянишников и др.

Биограф В. Г. Перова А. Новицкий, рассказывая об отношениях Перова с Толстым, о заботах, которые проявлял Толстой по отношению к уже больному в то время Перову, коротко упоминает и о частых посещениях Толстого классов школы и о «горячих спорах с В. Г. Перовым и М. И. Прянишниковым, начинавшихся в классе, а кончавшихся обыкновенно уже в квартире Перова, за чайным столом».¹

Как видно из письма Толстого к Александрову, последний просил Толстого написать «что-нибудь» в его журнал. Толстой колебался в выборе темы. Когда же в одном разговоре с Перовым Толстой изложил ему свой взгляд на искусство, Перов, судя по словам Толстого в черновике его письма к Н. А. Александрову (см. рук. № 4), сказал Толстому: «Вот это-то и напишите Александрову».²

¹ А. Новицкий, «Перов Василий Григорьевич» — «Русский биографический словарь», Павел — Петр, Спб. 1902, стр. 560.

² Эта фраза является также подтверждением того, что письмо это адресовалось именно к Н. А. Александрову. В подлиннике заголовка нет. Обращение: «М[илостивый] г[осударь]».

Толстого заинтересовала эта мысль, так как он не мог не согласиться с тем, что изложение его взглядов на искусство могло быть «интересно» для читателей «Художественного журнала». По получении «подтверждения» желания Н. А. Александрова, переданного через Перова, Толстой приступил к писанию статьи, которую он начал в форме письма.

По времени начало писания первой статьи об искусстве, публикуемой в настоящем издании под заглавием «Письмо к Н. А. Александрову», нужно отнести к первой четверти 1882 года, имея в виду слова Толстого: «На днях В. Г. Перов передал мне подтверждение вашего желания», так как 29 мая 1882 года Перов уже умер.

Как велась работа над этой статьей, сказать трудно. Данных к тому почти совсем нет. Дневники за 1882 год неизвестны. В письмах об этом также нет никакого упоминания. Очевидно лишь одно, что в течение 1882 года Толстой не оставлял мысли окончить ее. Это, вероятно, было известно Н. А. Александрову, который в № 1 «Художественного журнала» за 1883 год, вышедшем к 1 января, поместил объявление от издательства, в котором говорилось: «В нынешнем году в журнале будет помещена статья об искусстве графа Л. Н. Толстого (автора «Войны и мира» и «Алпы Карениной»)). Несомненно, что, не имея от Толстого каких-либо сведений о его работе над указанной статьей, Н. А. Александров вряд ли мог дать подобное обещание своим читателям.

В распоряжении редакции имеются четыре рукописи этой статьи (см. описание рукописей). Три из них — автографы, а четвертая — соединенная копия с рукописей № 1 и № 3 (исправлениям Толстого подверглось лишь начало этой копии).

Данными рукописями исчерпывается, повидимому, работа Толстого над первой статьей об искусстве, и в работе Толстого над вопросами искусства следует перерыв до марта 1889 года.

Сведения о творческой жизни Толстого с 1882 года по 1889 год крайне скудны. Дневников до ноября 1888 года (за исключением 1884 года) нет. Мемуарная литература освещает его жизнь преимущественно со стороны религиозно-философской; лишь в дневнике С. А. Толстой находим одно краткое упоминание, связанное с вопросами искусства. 2 июля 1887 года она записала: «У него [Толстого. — *Ред.*] длинные разговоры с Страховым о науке, искусстве, музыке». ¹ Нужно, однако, отметить, что и в этот период жизни и творчества Толстого вопросы искусства не переставали занимать его. Хотя он и не писал за это время специальных статей об искусстве, в своих произведениях неоднократно касался его; а в статье «Так что же нам делать?» посвятил этому предмету несколько глав.

Начало писания второй статьи об искусстве, озаглавленной Толстым «Об искусстве» и известной также как «Письмо к В. А. Гольцеву», относится к марту 1889 года.

Побудительным толчком к писанию этой статьи послужило обращение к Толстому редактора журнала «Русская мысль» В. А. Гольцева с просьбой

¹ ДСАТ, 1928, стр. 143.

дать определение искусства для его публичной лекции «О прекрасном в искусстве». 1 марта 1889 года Толстой записал в Дневнике: «Был Гольцев. Я ему продиктовал теорию искусства». ¹ Что продиктовал Толстой Гольцеву, осталось неизвестным. Толстой, повидимому, не ограничился продиктованным и принялся за писание статьи. 2 марта в Дневнике его записано: «Написал об искусстве. Вечером поправлял». И затем 3 марта: «Поправлял об искусстве — вышло лучше... снес Гольцеву...»

Переданная Толстым Гольцеву редакция статьи об искусстве по нашему описанию соответствует рукописи № 3. Гольцев использовал эту статью в лекции и включил ее частично в свою статью «О прекрасном в искусстве» («Русская мысль», 1889, № 9, стр. 68—69).

Однако Толстой не удовлетворился содержанием переданной Гольцеву статьи. Его заинтересовал этот предмет. 11 марта он записал в Дневнике, что читает Рёскина, и отметил: «Об искусстве хорошо», и далее записал свои мысли об искусстве и науке. Повидимому, тут же он взялся опять за переделку своей статьи. В Дневнике за 13, 14, 19 марта имеются отметки о том, что он «поправлял об искусстве», а 20 марта записано: «Встал и, не одеваясь, сел за поправку об искусстве и сидел 3 часа, перемарал всё и не знаю, стоит ли работы. Кажется, нет». Однако 22 марта он опять отметил: «Поправлял об искусстве».

На этом этапе работы (по нашему описанию рукопись № 8) Толстой, повидимому, решил остановиться, считая, что работа в основном закончена, и послал статью для напечатания в журнал «Русское богатство», ввиду того, что издатель-редактор этого журнала, Л. Е. Оболенский, неоднократно обращался к Толстому с просьбой о помощи журналу какой-либо статьей или рассказом. В письме от 22 марта Толстой писал Л. Е. Оболенскому: «Посылаю вам, дорогой Леонид Егорович, несколько слов об искусстве. Я написал для Гольцева, потом поправил, дополнил, потом уже слышу, 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». ²

Статья Толстого была быстро набрана и в конце марта в гранках прислана Толстому (на гранке дата: «24 марта 1889 г.»).

Толстой усердно принялся за правку корректуры, всё более и более увлекаясь этой работой.

22 марта он переехал в имение своего севастопольского сослуживца кн. С. С. Урусова, Спасское, близ Троице-Сергиевской лавры, «в уединение», как записал Толстой в Дневнике, и прожил там до 8 апреля.

Записи в Дневнике Толстого за это время пестрят указаниями на его работу над статьей об искусстве. 29 марта: «Целый вечер поправлял статейку об искусстве: очень не понравилась мне при чтении Урусова. И не послал». 31 марта: «Поправлял, переделывал усердно статейку. Кажется, лучше». 2 апреля: «Усердно опять перерабатывал об искусстве».

¹ Все Дневники Толстого, упоминаемые в данной статье, хранятся в Рукописном отделе Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР в Москве. По нумерации настоящего издания Дневники: 1888—1889 гг. — т. 50, 1890 г. — т. 51, 1891—1894 гг. — т. 52, 1895—1899 гг. — т. 53.

² Т. 64.

Кажется, лучше. Теперь 3-й час, юноша переписывает, а я хочу кончить переделку конца... Диктовал и кончил, прочел Урусову. Лучше».

В письме от 1 апреля к С. А. Толстой он также сообщал: «Вчера поправлял корректуру об искусстве и всю перемарал. (Урусов достал сына дьякона, который сейчас переписывает)». ¹

Переписанный «сыном дьякона» экземпляр статьи также подвергся исправлению Толстого. Одновременно Толстой вносил изменения и в корректуру. Такая двойная правка совсем запутала Толстого. 2 апреля он сообщил в письме к Т. Л. Толстой: «Поправлял корректуру, напутал и не кончил».

Повидимому, дальше работа Толстого над корректурой не производилась. Испешрив всю гранку своими поправками, сделав несколько вставок к ней, он почувствовал, что статья все-таки не доработана. В письме к Л. Е. Оболенскому от 2 апреля он писал: «Получил корректуру, перечел и убедился, что в таком виде печатать невозможно. Начал поправлять, но не кончил; если кончу, то пришлю. В этом же виде пожалуйста не печатайте». ²

После прекращения работы над корректурой Толстой, вероятно, оставил навсегда эту редакцию статьи.

Приблизительно в это же время он начал новую статью об искусстве, озаглавленную «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое». Статья эта также предназначалась для Л. Е. Оболенского.

В письмах к Л. Е. Оболенскому от 4 апреля и к В. Г. Черткову от 10 апреля 1889 года Толстой уже сообщал, что надеется на «святой» ³ передать статью в «Русское богатство». 11—14 апреля Толстой ежедневно заносит в Дневник о своей работе над искусством: то он «всё уяснил и расположил», то «совсем запутался». А в письме к Л. Е. Оболенскому от 14 апреля сообщал: «Всё еще не кончил статью, всё уясняю, добавляю. Надеюсь кончить скоро и пришлю». ⁴ Как видно по записям Толстого в Дневнике, работа шла с переменным успехом.

18 апреля он записал: «Начал поправлять об искусстве — очень хорошо». Но уже на следующий день он отмечает, что «напрасно пытается писать». И 20 апреля: «Даром трачу время. Надо оставить».

Однако 25 и 27 апреля он вновь отмечает в Дневнике о работе над искусством, а 28 апреля пишет: «Сел у Тани писать об искусстве сначала, потом пришел Грот. Прочел ему. Так — не дурно». Возможно, что к этому периоду работы можно приурочить рукопись № 4 (автограф) (см. описание рукописей).

Между тем работа подвигалась медленно. Толстой обдумывал разные способы писания. В Дневнике от 29 апреля он записал: «Решил не переделывать вперед, а писать сразу. Это можно, но надо выработать приемы, которых еще нет: именно обдумать яснее тезисы рассуждений и потом уже

¹ Т. 84, стр. 55.

² Т. 64.

³ Пасхальная неделя.

⁴ Т. 64.

распространять. Попробовал так писать об искусстве и не мог. Опять зашутался».

В начале мая Толстой опять «пробует» писать, но безуспешно. 10 мая он замечает: «Начал писать об искусстве, не пошло. Пошел в леса с записной книжкой. Пробовал выразить тезисами — не мог ясно формулировать». В Записной книжке за этот день он записал три тезиса, относящиеся к его работе над искусством.

Далее, повидимому, временно прекращается работа над данной редакцией статьи об искусстве. Рукописи ее осенью того же года были посланы Толстым В. Г. Черткову, по просьбе последнего. Чертков сделал список с них, переписав по обыкновению с большими интервалами между строк, для удобства Толстому вносить исправления, и прислал обратно. В конце года Толстой вновь принялся за работу над ней. Однако и эта редакция статьи закончена не была и была оставлена Толстым.

Точных сведений о продолжении работы над ней нет. Можно лишь предположить, что один из списков этой рукописи вторично был послан Черткову, который, переписав его на машинке и, видимо, включив ряд мест из других черновики, опять переправил к Толстому, прося его окончить статью. Однако Толстой, сделав небольшие исправления в ней, оставил ее совсем (см. опис. рук. № 8).

В дальнейшем этот список, в числе других черновики Толстого по искусству, был вновь отослан В. Г. Черткову.

В промежутке между началом писания (по опис. рук. №№ 1—6) статьи «О том, что есть и что не есть искусство...» и окончанием работ над ней Толстой неоднократно принимался за писание других статей об искусстве.

В середине мая в Дневнике Толстого есть несколько записей, указывающих на его безуспешную работу об искусстве; он говорит, что кружится «в заколдованном кругу». Предположительно к этому времени можно отнести начало его работы над статьей, озаглавленной нами: «Об искусстве» (вторая статья). Одним из подтверждений такого предположения служит запись в Записной книжке от 20 мая, мысль которой легла в основание названной выше статьи: «Произведение искусства есть то, что открывает новое, ясное и искреннее».

Толстой работал над этой статьей недолго. Она сохранилась всего в двух рукописях; очевидно, она скоро была забракована Толстым и оставлена.

Мысль Толстого в связи с его работой над вопросами искусства пошла другим направлением, отличным от всех, которые он избирал в писавшихся ранее статьях об этом предмете.

Обдумывая предмет искусства, Толстой пришел к убеждению, что искусство можно рассматривать лишь в связи с наукой. Еще 16 мая он записал в Дневнике: «Об искусстве думал то, что надо определить всю деятельность духовную людей — и науки». И в письме к П. И. Бирюкову от 17 мая: «Я всё писал об искусстве. Всё разрастается, и я вижу, что опять не удастся напечатать в «Русском богатстве». Вопрос-то слишком важный. Не одно искусство, а и наука: вообще вся духовная деятельность и духовное богатство человечества — что оно, откуда оно и какое настоящее истинное

духовное богатство. Я нынче бросил на время и стал писать «Крейцерову сонату».¹

Эти мысли в дальнейшем послужили основой для начала новой статьи, публикуемой под заглавием «Наука и искусство».

В конце мая и первой половине июня нет указаний на писание статьи об искусстве. Работа Толстого заключалась пока в собирании материала, чтении об этом предмете, обдумывании и записывании мыслей.

В Дневнике от 20 мая Толстой записал: «Сел за работы, но не идет пока. Вчера говорил об искусстве, и опять поднялись дрожжи. Ходил с Горбуновым² и говорил об искусстве и записывал и, кажется, уяснил себе кое-что. Очень чувствую себя слабым. Читал Лекки об эстетическом развитии искусства.³ Да, искусство, чтобы быть уважаемым, должно производить доброе. А чтобы знать доброе, надо иметь мирозерцание, веру. Доброе есть признак истинного искусства. Признаки искусства вообще: новое, ясное и искреннее. Признак истинного искусства — новое, ясное и искренне доброе».

Свои мысли об искусстве Толстой записал также в Записной книжке 21 и 22 мая.

Толстой стремился изучить предмет со всех сторон. В письме к Н. Н. Страхову от 28 мая он писал: «Просьба, дорогой Николай Николаевич. Об искусстве, об истории этого понятия, что есть? Об искусстве в широком смысле, но также и о пластическом в частности. Нет ли истории и теории искусства, кроме Куглера,⁴ которого, если у вас есть, привезите, пожалуйста. Да вообще помогите мне, пожалуйста, в предпринятой работе: нужно прежде чем высказать свое, знать как квинтэссенция образованных людей смотрит на это. Есть ли такой катехизис? Надеюсь, что вы меня поймете и поможете мне».⁵

1 июня Н. Н. Страхов приехал к Толстому. По записям в Дневнике Толстого видно, что значительная часть его разговоров со Страховым касалась вопросов искусства и науки. Под 13 июня читается: «Страхов рассказывал воскресенье Вагнера оперы: Вотан, Волгала, Валкирии, Сигмунд, Сигфрид и т. п. Ужасно слушать, до какого полного безумия дошли люди. Надо писать об искусстве». Об этом же намерении «писать об искусстве» Толстой записал в 14 и 15 июня.

Однако почти до середины сентября нет указаний на то, чтобы Толстой серьезно увлекся этой работой. Правда, в некоторых дневниковых записях он иногда упоминает о том, что «начал поправлять» черновики об искусстве или что он «прилаживается» писать; но всё это эпизодично.

¹ Т. 64.

² И. И. Горбунов-Посадов.

³ Вильям-Эдуард Лекки (1838—1903) — английский историк и философ. Толстой читал т. I его «Истории возникновения и влияния рационализма в Европе», пер. А. И. Пыпина, изд. Н. И. Полянова, Спб. 1871. Третья глава этой книги озаглавлена: «Эстетическое, научное и нравственное развитие рационализма».

⁴ Франц-Теодор Куглер (1808—1858) — немецкий историк искусств. Толстой имеет в виду его «Kunstgeschichte» в русском переводе Е. Корша «История искусства» (5-е изд., 1872).

⁵ Т. 64.

Повидимому, это был мимолетный просмотр старых черновиков, оставленных им редакцией ранних статей.

Но всякое явление, связанное с искусством, продолжало находить в Толстом живой отклик. Он собирал материалы, где только возможно было их почерпнуть, и свои мысли по этому предмету неизменно заносил в Дневник. О распространении вагнерианства в русском обществе — резкая запись в Дневнике 15 июня: «Страшный пример тщеты науки и искусства это споры о Дарвинизме (да и многом другом) и Вагнеровщина. А ведь жрецы-то науки и искусства не дожидаются решения, а давно решили, что черный народ должен им служить. А куафер театральные купил именье и ему в ноги падают мужики».

Отмечая в Дневнике прочитанные книги по искусству, 31 июля Толстой записал: «Дома читал Keats,¹ английского поэта. Очень хорошо формулировано ложное определение искусства, для потехи».

Есть также указания на чтение им Платона и Шопенгауэра.

9 августа: «Читал Платона об искусстве и думал об искусстве. Платон соединяет красоту и добро — неправильно. В Республике говорит о без или не нравственности поэтов и потому отрицает их. В то время, как и теперь, поэты стояли ниже уровня Платона, и была потеха. Чувствую, что чего-то недостает в моих мыслях об искусстве и что я найду недостающее». 14 августа: «Читал эстетику Шопенгауэра: что за лекомысленность и неясность. Мне же... пришло в голову, что искусство есть одно из орудий выражения (через не подражание, а вызывание таких же чувств, как зевотой) нового содержания. Пустое же искусство нашего времени есть вызывание таких же чувств, как и испытываемые художником, не для того, чтобы выразить что-нибудь, а просто так: как Петрушка читал книгу для процесса чтения». И 16 августа: «Целый день ничего не делал, если не считать чтения Шопенгауэра об искусстве. Что за легкомыслие и дребедень. Но правду сказал мне кто-то, что царствующая эстетическая теория — его». 10 сентября Толстой отметил чтение статьи С. Кверина о Вагнере — «Восемь дней в Байрейте».²

В конце первой половины сентября Толстой вновь приступил к писанию статьи об искусстве, озаглавленной впоследствии, как выше было упомянуто, «Наука и искусство».

11 сентября он записал в Дневнике: «С утра писал вступление об искусстве — нехорошо». 14 сентября: «Опять писал об искусстве и опять нехорошо». 15 сентября: «Опять об искусстве. Опять мало и плохо». Затем следует перерыв до 26 октября, когда он записал: «Попытался писать об искусстве. Но не пошло. Я забираю слишком издалека».

Этой записи соответствует автограф, датированный тем же числом и описанный нами под № 3.

Конец октября и весь ноябрь Толстой упорно работал над статьей. Между тем писание статьи подвигалось медленно, и Толстой каждый раз

¹ Джон Китс (1796—1821) — английский поэт. Толстой читал статью о нем Joseph Texte «Un poète anglais — John Keats» — «Revue des deux mondes», 1889, 15 июля.

² «Русское богатство», 1889, 8, стр. 103—120.

начинал статью сначала. В Дневнике 5 ноября он записал по этому поводу: «Хочу начать в новой тетради писать статьи без поправок».

А в письме к Е. И. Попову от 1—10 ноября он замечал: «Утром пишу, всё переделываю, дополняю то, что при вас писал... Я решил давно, что так как мне остается жить недолго, а кажется, что нужно еще кое-что сказать, чего, по всем вероятностям, я не успею сказать самым наилучшим образом, то надо оставить авторское кокетство, а писать, как напишется, но вот никак не могу».¹

Из одиннадцати известных нам рукописей этой статьи, относящихся к 1889 году, девять являются автографами — началами статьи. После 26 октября три из них датированы: 6 ноября, 25 ноября и 29 ноября (см. опис. рук. №№ 4, 5 и 7).

Но к началу 1890 года Толстой вновь оставляет работу над статьей об искусстве.

Несмотря на это, записи в Дневнике и Записных книжках за 1890 год изобилуют мыслями об искусстве. А в Записной книжке, в записи после 16 февраля (запись не датирована), в числе замыслов помечено: «Об искусстве».

31 декабря 1890 года Толстой получил от Черткова письмо и копию рукописи под заглавием «О том, что есть и что не есть искусство...», явившейся соединением, произведенным Чертковым из статьи Толстого того же названия, над которой он работал в 1889 году, и некоторых мест из других черновиков об искусстве, ранее посланных Черткову М. И. Толстой. Отвечая Черткову, Толстой писал в тот же день: «Нынче же получил рукопись об искусстве и просмотрел ее, не касаясь. Казалось бы, что, воздержавшись от попыток углубления и разъяснения в сторону, можно бы привести ее в порядок, что и постараюсь сделать, как можно скорее. Только я вас буду просить об одном: послать эту статью, если она окончится, Оболенскому в Русское богатство. Ведь я тогда давно обещал ему. И он может обидеться, если не сделать этого».²

Присылка Чертковым соединенного списка с черновиков Толстого об искусстве вновь послужила толчком к началу работы над искусством. Он снова принимается за просмотр и исправление присланной копии чертковского соединения; 2, 5, 6 января 1891 года он записывает в Дневнике о своей работе, 7 января об этом же пишет В. А. Гольцеву и В. Г. Черткову. Последнему он сообщает: «Получил об искусстве и начал работать. Всё углубляется и разрастается. Я не даю хода и надеюсь ограничить и кончить. Но в таком виде невозможно».³

Судя по записям в Дневнике, работа у Толстого подвигалась медленно — он «часто останавливается».

В письме к Г. С. Рубан-Щуровскому от 13 января, в ответ на его вопросы, связанные с искусством, Толстой замечал: «Рад был тому вопросу, который вы мне делаете. Как раз в это самое время Чертков прислал мне

¹ Т. 64.

² Т. 87, стр. 63.

³ Там же, стр. 66.

мои же, когда-то написанные, мысли об искусстве, прося привести их в окончательный вид. Я не кончил и не издал их тогда именно потому, что хорошою не разрешил того вопроса, который вы мне задаете. Чем отличается искусство — та особенная деятельность людская, которая называется этим именем, — от всякой другой деятельности, я знаю, но чем отличаются произведения искусства, нужные и важные для людей, от ненужных и неважных, где эта черта, отделяющая одного [от] другого? — я еще не сумел ясно выразить, хотя знаю, что она есть и что есть такое нужное и важное искусство. Само Евангелие есть произведение такого искусства. Есть самое важное — жизнь, как вы справедливо говорите, но жизнь наша связана с жизнью других людей и в настоящем, и в прошедшем, и в будущем. Жизнь — тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, с общей жизнью. Вот эта-то связь и устанавливается искусством в самом широком его смысле. Если бы никто не употребил словесного искусства для выражения жизни и учения Христа, я бы не знал его. И потому я думаю, что искусство великое дело и его не надо смешивать с жизнью. Жизнь сама по себе, а искусство само по себе». ¹

Как видно из этого письма, для Толстого в то время вопрос об искусстве еще не был настолько ясным, чтобы он мог его изложить в статье. Неоднократные исправления рукописи с самых различных точек зрения подтверждают это предположение. Но Толстой, повидимому, недолго правил присланную Чертковым рукопись и вскоре навсегда оставил ее.

Со второй половины января он вновь принялся за писание статьи «Наука и искусство». Одна из обложек черновых этой статьи помечена М. Л. Толстой: «21 января 1891 г.» (см. опис. рук. № 12). Однако работу и над этой статьей Толстой вскоре оставил. В Дневнике от 25 января он записал: «Два раза брался за науку и искусство, и всё перемарал, вновь написал и опять перемарал, и не могу сказать, чтобы подвинулся». Второй правкой этой редакции статьи нужно считать работу над рукописью № 13. Предположительно можно сказать, что Толстой исправлял ее 23 января, так как тем же числом помечена обложка рукописи, обратную сторону которой он в дальнейшем использовал для вставки в следующую свою статью об искусстве под заглавием «О науке и искусстве» (см. опис. рук. № 1).

На этом закончилась работа Толстого над статьей, публикуемой под заглавием «Наука и искусство».

II

24—25 января 1891 г. Толстой писал Н. Н. Страхову и просил отыскать и прислать ему «ходячее, признанное определение науки... хотя бы косвенное, но авторитетное», а также и «известное определение искусства», замечая при этом, что в последнем он «не особенно нуждается». ² Об этом же он просил и Н. Я. Грота.

¹ Т. 65.

² Там же.

Вскоре он получил ответы от того и другого. Отвечая Страхову 6 февраля, Толстой писал: «Это почти то, что мне нужно. Очень неопределенные определения. Я имел еще несколько с других сторон — из энциклопедических лексиконов, и Грот прислал свое, — и все приблизительно петочны». ¹

Почти одновременно с этим — 16 февраля — Толстой просил А. Н. Дунаева прислать список наук, «сколь можно больше — несколько десятков, сотен (всех, я думаю, тысячи) с кратким означением их предмета: богословие, коммерческие (есть такие), лесные, сельско-хозяйственные, юридические, естественные, математические, филологические, медицинских, ветеринарных и т. п.». И опять об этом же просил П. И. Страхова в письме от 17 февраля.

По просьбе Толстого, в середине февраля П. И. Страхов прислал ему Шаслера «*Kritische Geschichte der Aesthetik*» ², Berlin 1872, а несколько позднее — Спенсера «*Classification of the Sciences*» ³.

Отвечая Страхову на присылку Шаслера, Толстой писал: «Получил вашу книгу об искусстве... Можно на нее положиться и сослаться? Там есть то, что мне нужно. Но не верится, чтобы можно было в таком важном деле удовлетвориться таким туманом». ⁴ Страхов в письме от 21 февраля подтвердил авторитетность Шаслера. «Он после покойного Фипера, — писал Страхов, — можно сказать, первый эстетик нашего века».

Книжка Спенсера вызвала в Толстом, как писал он Страхову 25 марта, «не скуку, но подавленность, уныние и физическую невозможность читать дальше одной страницы». «Между прочим, — сообщал он в том же письме, — мне в эту минуту она и не пужна была, так как свою статью о науке и искусстве я опять отложил — она меня отвлекала от другого, более по моему мнению важного дела». ⁵

А в Дневнике от 9 апреля он записал: «Читал Diderot ⁶ и кончил. Начал Guizau. ⁷ Плохо — ясность молодости».

Нужно, однако, отметить, что и за этот период подготовительной работы Толстой несколько раз принимался за писание об искусстве, о чем свидетельствуют записи в его Дневнике от 11 и 14 февраля и в дневнике С. А. Толстой от 10 февраля. Можно думать, что в это время Толстой не приступал к писанию новой статьи, а был занят просмотром и исправлением прежних своих работ. Такое предположение подтверждается записью в Дневнике от 14 февраля: «Сейчас и нынче, как и все дни, сидел над тетрадами начатых работ о науке и искусстве и о непротивлении злу ⁸ и не могу приняться за них».

24 февраля он сообщил П. И. Бирюкову: «Чертков прислал мне черновые об искусстве, и я начал опять о науке и искусстве и отгорвался от своей статьи о непротивлении злу, и опять остановился и опять вернулся

¹ Т. 65.

² «Критическая история эстетики».

³ «Классификация наук».

⁴ Т. 65.

⁵ Там же.

⁶ [Дидро]

⁷ [Гюйо.]

⁸ «Царство божие внутри вас».

к статье о непротивлении злу».¹ А в Дневнике 24 февраля записал: «Бросил писать о науке и искусстве и вернулся к непротивлению злу».

О продолжении писания статьи нет упоминания вплоть до осени 1891 года.

К писанию новой статьи об искусстве Толстой приступил лишь в начале ноября 1891 года. Была начата статья, озаглавленная «О науке и искусстве». Писалась она, повидимому, всего несколько дней. Сохранились лишь три рукописи этой статьи: два автографа и одна копия с авторскими поправками (см. описание рукописей). За данный период в Дневнике Толстого нет упоминаний о работе над статьей об искусстве; лишь в письмах к С. А. Толстой он упомянул о новой статье. Так, 7 ноября Толстой писал: «Пишу статью художественную для Оболенского. Половина сделана». И 9 ноября: «Хочется писать... статью Оболенскому, которую начал и много написал».² Как и предшествовавшие, продолжения эта статья не получила. 1—3 марта 1892 года Толстой писал Н. Я. Гроту: «Я было принялся писать опять об искусстве, да не об одном искусстве, а о науке и искусстве (я не могу разделить их), и очень многое хочется сказать, но опять отложил и продолжаю другое, прежде начатую работу».³ Эта «прежде начатая работа» над статьей о «непротивлении» («Царствование внутри вас») целиком захватила Толстого, и весь 1892 год и начало (до мая) 1893 года он упорно занимался ею.

Получив письмо Н. Н. Страхова о декадентах, Толстой записал в Дневнике 6 ноября 1892 года: «Ведь это опять искусство для искусства. Опять узкие носки и панталоны после широких, но с оттенком нового времени. Нынешние декаденты, Baudelaire,⁴ говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и потому поэзию. Напрасно они беспокоятся. Зло так сильно — это весь фон, — что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно всё затянет, будет одно зло и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру».

Он просил С. А. Толстую достать у Н. И. Стороженки Бодлера и, получив, писал ей 15 ноября: «Baudelaire получил. Не стояло того. Это только чтобы иметь понятие о степени развращения *fin de siècle*».⁵ Я люблю это слово и понятие». А раньше, в письме от 30 октября или 1 ноября к С. А. Толстой, отмечая получение неизвестного нам письма Страхова, сообщал: «Страхов пишет очень интересно о чтении поэта Мережковского о литературе».⁶ Признаки совершенного распада нравственности людей, *fin de siècle* и у нас».⁷

Однако этот собираемый Толстым со всех сторон материал о новом веянии в искусстве пока еще не получал в его статьях видимой реализации.

¹ Т. 65.

² Т. 84, стр. 93 и 96.

³ Т. 66.

⁴ [Бодлер,]

⁵ [конца века.]

⁶ Речь идет о докладе Д. С. Мережковского «О причинах упадка современной русской литературы», читанном им в Русском литературном обществе 26 октября 1892 года.

⁷ Т. 84, стр. 166.

В апреле 1893 года Чертков прислал Толстому составленную вторично из черновики Толстого об искусстве статью, прося просмотреть ее и дать согласие на ее напечатание. В письме от 31 марта, говоря, что составление этой компиляции «уже окончено», Чертков писал о ней: «Она вышла прекрасная и с вступлением от меня ¹ о том, что это не ваше произведение, а моя компиляция из ваших черновых и проч.... Она не то, что произведет эпоху, а вызовет назревшую эпоху в искусстве и науке. Пришло вам ее на одобрение. Сами увидите и, думаю, дадите свое согласие».

Получив список этой статьи, Толстой принялся исправлять его. Однако и от этой работы значительных результатов не получилось. В Дневнике он отметил, что статья «забирает» его и ему «будет жалко», если он не успеет выразить многое, «нажущееся интересным и новым об этом предмете».

В письме к художнику Н. Н. Ге от 10 июля Толстой писал: «Об искусстве я всё думаю и начинал писать. Главное то, что его нет. Когда я сумею это высказать, то будет очень ясно. Теперь же не имею права этого говорить... Теперь бросаюсь то на то, то на другое: статью об искусстве не кончил». ²

К осени 1893 года Толстой вновь отослал В. Г. Черткову черновики своей последней статьи об искусстве, а 18 октября сообщал: «Статью об искусстве, если не послали вам, посылаю». ³

В конце 1893 и начале 1894 года нет указаний на работу Толстого об искусстве. С сентября 1893 года по апрель 1894 года Толстой работал над предисловием к сочинениям Мопассана. Эта работа близко соприкасалась с вопросами искусства, и Толстой хотел воспользоваться случаем, чтобы высказать в этом предисловии свои мысли об искусстве.

В письме к Л. Л. и Т. Л. Толстым от 12 марта 1894 года он писал: «По случаю предисловия к Мопассану я достал книги по эстетике у Стороженьки и много прочитал по этому предмету и многое узнал. Прекрасная есть английская книга Knight'a *Philosophy of the beautiful* ⁴ и очень много хорошего в книгах Гьюо (забыл, как пишется). Две книги его *L'art au point de vue sociologique* ⁵ и др. не помню, содержат много хорошего. Я прежде не читал. Если там нет полной и, главное, ясной теории, эволюционизм путает, то зато много вызывающего на мысли в самом хорошем направлении». ⁶

Чтение по вопросам эстетики вызвало в Толстом желание вновь писать об искусстве, тем более, что он в предисловии к сочинениям Гюи де Мопас-

¹ В архиве Толстого сохранилась рукопись предисловия В. Г. Чертова к статье Толстого об искусстве, в которой Чертков между прочим писал: «Мы в ней сгруппировали вместе в равное время написанные отрывки, состоящие из отдельных мыслей, черновых набросков, начатых статей и вообще всякого разрозненного материала об искусстве и науке, который нам удалось собрать в сохранившихся бумагах автора». Рукопись имеет несколько карандашных поправок Толстого.

² Т. 66.

³ Т. 87.

⁴ [Найт, «Философия прекрасного»]

⁵ [«Искусство с социологической точки зрения»]

⁶ «Современные записки», 1928, XXXVI, стр. 202—204.

сана не полностью высказал свой взгляд на этот предмет. К тому же в это время он, в бытность у В. Г. Черткова в Воронежской губ., получил от последнего новую компиляцию из черновигов об искусстве.

До 21 апреля 1894 года Толстой, повидимому, работал над этой статьей. Однако работа не увлекла Толстого. Рукописи компиляции не носят на себе следов большой правки. Несмотря на его попытки в дальнейшем к продолжению работы, он все-таки оставил ее незаконченной и приступил серьезно к писанию новой статьи по искусству лишь осенью 1896 года.

Многочисленные записи в Дневнике, относящиеся к искусству и все учащающиеся к 1896 году, свидетельствуют о том, что вопросы искусства все более и более волновали Толстого.

Новые веяния в искусстве, выразившиеся в декадентстве, занесенном с Запада, к середине 1890-х годов коснулись и России, и Толстой, когда-то радовавшийся тому обстоятельству, что декадентство у нас «не прививается»,¹ был встревожен.

В разговорах с Н. Н. Страховым, В. В. Стасовым, В. Ф. Лазурским и др. он часто касался вопроса декадентства. Сочинения многих декадентов Толстой читал. Новая музыка также обратила на себя внимание Толстого, в особенности Вагнер. Произведения Вагнера Толстой слышал в фортепианном исполнении С. И. Танеева, который 7 августа 1895 года играл у Толстых пьесы из «Валкирий». Толстой назвал их «гадостью». ² 19 апреля 1896 года он присутствовал на спектакле в Большом театре в Москве, где шла опера «Зигфрид». О своем впечатлении Толстой рассказал в гл. XIII трактата.

В Дневнике от 26 октября 1896 года Толстой записал: «Я пришел к двум важным положениям: 1) то, что я и прежде думал и записывал: что искусство есть выдумка. Есть соблазн забавы куклами, картинками, песнями, игрой, сказками и больше ничего. Ставить же искусство, как это они делают (то же делают и с наукой) на один уровень с добром есть *sacrilège* ³ ужасный. Доказательство, что это не так, есть то, что и про истину (правду) я могу сказать, что истина — добро (как Бог приговаривал: добро зело, тейб, т. е. хорошо), и про красоту можно сказать, что это хорошо; но про добро нельзя сказать, что оно красиво (оно бывает некрасиво) или истинно (оно всегда истинно). Есть только одно добро — хорошо и дурно, а истина и красота это условия хорошие некоторых предметов». И 2 ноября: «Думал нынче об искусстве. Это игра. И когда игра трудящихся, нормальных людей она хороша; но когда это игра развращенных паразитов, тогда она — дурна; и вот теперь дошло до декадентства».

С такими мыслями, выводящими в Толстом новую точку зрения на искусство, он приступил к писанию статьи, озаглавленной им первоначально «О том, что называют искусством».

5 ноября 1896 года Толстой записал в Дневнике: «Вчера написал 18 страниц вступления об искусстве. Нельзя говорить про произведение

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 451.

² «С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни», Гиз, М. 1925, стр. 62.

³ [кощунство]

искусства: вы не понимаете еще. Если не понимают, значит произведение искусства не хорошо, потому что задача его в том, чтобы сделать понятным то, что непонятно». И 6 ноября: «3-й день продолжаю писать об искусстве. Кажется, хорошо. По крайней мере пишется охотно и легко».

Статья вчерне была закончена 10 ноября, т. е. писалась всего пять дней, и было написано 40 лл. 4^о, заполненных с обеих сторон убористым почерком (см. опис. рук. № 1). В конце статьи Толстой написал резюме о своей работе: «Всё скверно».

Однако в письме к В. Г. Черткову от 11 ноября он сообщал: «В последнее время написал я статью об искусстве. Кажется, что сумею кончить ее, что в ней есть кое-что нужное. Теперь Маша ¹ переписывает, и, когда кончит, постараюсь тоже кончить, не откладывая». ²

Переписанный М. Л. Толстой экземпляр подвергся большой правке Толстого. Затем вся статья еще дважды переписывалась и исправлялась. А 22 ноября Толстой записал в Дневнике: «Запутался в статье об искусстве и не подвинулся вперед». И 25 ноября: «Пытаюсь писать об искусстве — не идет».

На этом и закончилась работа Толстого над последней статьей, явившейся предшественницей трактата. Толстой опять почувствовал, что точка зрения на искусство у него «не та» и что сведений об этом предмете у него еще «недостаточно». В Дневнике 12 декабря он записал: «Много читаю об искусстве. Уясняется. Даже и не сажусь писать».

Период непосредственной работы — писания — сменился периодом подготовительным — чтения, изучения предмета, фиксирования своих мыслей о нем.

Далее Толстой приступил к новой большой работе по искусству, в результате которой явился трактат «Что такое искусство?»

III

Непосредственно к писанию трактата Толстой приступил в начале января 1897 года. 11 января он сообщал П. И. Бирюкову: «Много читал по искусству и начал писать сначала и в этой работе много вижу нового и хорошего. Таня ³ со мной, переписывает мне». ⁴

Данное упоминание о работе над писанием статьи об искусстве нужно считать началом писания трактата «Что такое искусство?»

Первый автограф трактата уже носил это заглавие. В процессе работы Толстой несколько раз пытался заменить его более общим: «Об искусстве», но потом отказался от своего намерения и оставил первоначальное заглавие.

Как протекала работа в первое время, сказать трудно. Рукописи этого периода сохранились далеко не в полном виде, так что обзор их не даст последовательной картины развития работы Толстого за это время.

Вначале, повидимому, писание не спорилось. В письме к В. Г. Черткову

¹ М. Л. Оболенская.

² Т. 87, стр. 381.

³ Т. Л. Толстая.

⁴ Т. 70.

от 12 января Толстой как бы жалуется: «Пишу об искусстве, но эта работа отчасти, особенно теперь, учная и не захватывающая, а на другие работы нет энергии». ¹ В Дневнике за январь он лишь однажды упоминает о новой работе, а именно 18 января: «Всё пишу об искусстве, плохо». Рукописи, относящиеся к началу этой статьи, носят на себе отпечаток некоторой хаотичности. Начав свою статью с вопроса о том, что такое искусство, которому приписывается всеми такое большое значение, и с ответов на этот вопрос ряда эстетиков и философов, Толстой вскоре оставил эту редакцию и начал вновь — уже с рассуждения о том, что одна часть людей, наименьшая, живет праздно, пользуясь всеми «благами наук и искусства», а другая, наибольшая, трудится на поддержание праздной жизни этого меньшинства, сама «живя в вечной нужде и голоде». Затем, соединив обе редакции статьи, Толстой продолжает разбор определенных в разные времена понятия искусства и связанного с ним понятия красоты отдельными эстетиками и писателями. Подходя к этим определениям критически, он в то же время пытается дать свое положительное определение искусства. Но это последнее ему долго не удавалось, и первое время статья его развивалась медленно.

31 января Толстой уехал с дочерью Татьяной Львовной к Олсуфьевым в их имение Никольское. Как видно по записи в Дневнике от 4 февраля, повторяющей запись 18 января, первое время и там ему не работалось.

6 февраля Толстой выехал из Никольского в Петербург, проститься с высылаемыми за границу В. Г. и А. К. Чертковыми и П. И. Бирюковым. 13 февраля он вернулся опять в Никольское и возвратился домой 3 марта. 16 февраля он записал в Дневнике: «Вернувшись третьего дни утром, заболел. Вчера было лучше. Писал об искусстве хорошо».

К 22 февраля у Толстого было написано уже довольно много. В Дневнике за это число он записал: «Вчера не работал. Перечел первую редакцию об искусстве — не дурно».

Что Толстой подразумевал под «первой редакцией», сказать трудно. Рукописи полной статьи за это время составить невозможно. Сохранившиеся рукописи, относящиеся к этому времени, являются или отдельными главами под разными номерами, часто мало отличающимися друг от друга по содержанию и даже повторяющими одна другую, или отрывками глав и даже просто разрозненными страницами и срезками с них. Можно предположить, что Толстой имел в виду одну из ближайших рукописей, предшествующих описанной под № 11. Эта последняя являлась как бы компиляцией или сводкой всего ранее написанного. Исправляя ее, Толстой пытается систематизировать собранный им материал, придать ему вид, удобный для чтения, устранив все излишества и повторения. Главы неоднократно перемещаются. В конечном итоге первая половина статьи — критическая — напоминает содержанием текст окончательной редакции, а в некоторых главах и близко подходит к нему; вторая, долженствующая указывать положительные стороны искусства, еще во многом повторяет ранние статьи и не выявляет окончательных взглядов на искусство. Данная рукопись может быть названа условно второй редакцией статьи.

¹ Т. 88.

Судя по Дневнику, Толстой остался доволен содержанием своей работы. Однако он не был доволен темпами работы. В письме к брату, С. Н. Толстому, от 22 февраля он сообщал: «Пишу об искусстве, и работа подвигается плохо, а работа интересная».¹

Как видно по записям в Дневнике, в конце февраля — начале марта работа шла с переменным успехом. То он записывает, что «подвинулся в работе», что «писал бодро», то наоборот, что работа «подвигается туго» и что писал «слабо». Однако несомненно, что шла упорная авторская работа, которая, по выражению Толстого, от него «загородила все другие работы».

Одновременно с писанием статьи Толстой продолжает изучать предмет — собирает материал и знакомится с литературой по вопросам эстетики. 24 и 25 февраля он записывает в Дневнике, что читает Бенара об Аристотеле, а 26 февраля обращается к В. В. Стасову с письмом, в котором просит: «Дерзну еще утрудить вас просьбою: Volnell (кажется, так) Aesthetische Zeitfragen, München 1895, нельзя ли прислать. Да нет ли такой, как книга Benard'a об эстетике Аристотеля, такой же книги об эстетике Платона. В больших эстетиках — Шаслера и др. я знаю, но нет ли специальной книги об эстетических взглядах Платона?»²

В первых черновиках трактата Толстой отводил большое место взглядам «древних» на искусство, посвятив им отдельные главы. В дальнейшем он значительно сократил описание их, включив его в общую цепь истории развития эстетических учений.

3 марта в Дневнике записано: «Утром почти не занимался. Запнулся над историческим ходом искусства».

В окончательном тексте эта тема развита в VI главе. В период же работы, соответствующий вышеприведенной записи, она трактовалась в нескольких главах, да и сама нумерация глав, очевидно, при каждой авторской правке изменялась: XX, XII, XVIII, XVII. Среди рукописей, описанных под № 12, сохранилось несколько редакций соответствующих глав (см. АЧ 48/104—107), со следами больших исправлений.

Однако трудности не остановили Толстого. Уже следующие записи в Дневнике и сообщения его в письмах говорят о напряженной работе, в которой, как пишет Толстой, он неизменно «подвигается». 15 марта он уже записал в Дневнике: «Вижу конец в статье об искусстве»; а 22 марта подписал один из черновиков, которым он, очевидно, думал закончить свою статью (см. опис. рук. № 16).

К этому времени статья Толстого делилась на сорок, а может быть, и больше глав. Есть некоторые главы, помеченные цифрой XXXVI и XXXVII, а черновое окончание статьи, подписанное 22 марта, начиналось с главы, помеченной приблизительно римской цифрой XXX с точками. Автор, повидимому, не помнил точно номера последней написанной им главы, но предполагал, что этот номер превысил тридцать. Дальнейшие главы данной рукописи также помечены приблизительно или XXX... или ...L... (см. вар. № 16).

¹ Т. 70.

² Там же.

Между тем окончить статью в то время Толстому не удалось. После переписки черногого окончания статьи он, просматривая, принялся вновь переработать ее. В письме к В. Г. Черткову от 30 марта он сообщил: «Если бы я писал вам 4 дня тому назад, я бы сказал, что она почти кончена. Я даже подписал ее, но со вчерашнего дня опять сомнения и переработка сначала некоторых частей».¹

Судя по черновикам, статья была вновь от начала до конца просмотрена и опять подверглась в большей своей части коренной переработке. Помимо исправлений и вставок, вносимых в текст, были заново написаны несколько глав, заменивших отброшенные в процессе просмотра. Некоторые главы соединены с другими. Нумерация глав изменилась почти всюду. Оставшиеся от этого периода писания статьи рукописи свидетельствуют об особой напряженности в работе.

М. Л. Толстая писала В. Г. Черткову 27 марта: «Папа здоров и бодр и очень много пишет свою статью об искусстве, говорит, что чувствует, что подходит к концу этой работы и радуется этому. Последние дни после писания он приходит очень веселый, шутит, подпрыгивает, и это всегда признак того, что ему хорошо работалось и что много переписки, чему я всегда радуюсь. Он говорит, что многое, многое надо и хочется сказать, и боится, что не успеет, времени и сил мало».²

Между тем, такой подъем в работе не был, повидимому, продолжительным. В Дневнике от 4 апреля Толстой, подводя итоги о прожитых им двадцати днях со дня последней записи, говорит, что «дурно прожил это время тем, что мало работал». Дальше он добавляет: «Всё писал об искусстве — запутался последние дни. И теперь два дня не писал... Боюсь, что тема об искусстве заняла меня в последнее время по личным эгоистическим скверным причинам». Но уже 9 апреля он отмечает в Дневнике: «Нынче хорошо писал об искусстве». И в письме к В. Г. Черткову от 30 апреля: «Всё работаю — совестно говорить такое слово — вожусь с статьей об искусстве и вижу уже не только конец, но вижу только *lacunes*, — пустые места, которые надо заполнить. Без ложной скромности думаю, что будет не хорошо, т. е. не то, что дурно, а хорошего ничего не будет, хотя я не расказываюсь, что написал, и думаю, что нужно было это сделать».³

Толстой был более недоволен своей работой, чем доволен. В Дневнике 3 мая он записал:

«Почти месяц не писал. Не хороший и не плодотворный месяц. Работал довольно пристально над статьей об искусстве. Она теперь в таком положении, что можно понять, что я хотел сказать, но сказано всё еще дурно и много *lacunes* и неточностей».

В письме к В. Г. Черткову от 7 мая он дает объяснение медлительности и небольшой продуктивности в своей работе. «Чувствую себя, — пишет он, — всю нынешнюю зиму и теперь весну, особенно временами, очень слабым. Только хватает энергии умственной на утреннюю работу об искус-

¹ Т. 88.

² М. В. Муратов, «Л. Н. Толстой и В. Г. Чертков по их переписке», М. 1934, стр. 258.

³ Т. 88.

стве. Не могу оторваться от нее и думаю, что кончаю. Особенно важного в ней не будет, но без ложной скромности скажу, что будет кое-что новое и отрицательное, обличительное и положительное».¹

За описываемый период работы Толстого произошло несколько событий, имевших влияние на развитие его мыслей и характеризующих метод его работы.

28 марта Толстой посетил А. П. Чехова, находившегося тогда в клинике Остроухова в Москве. Записывая в дневнике об этом посещении Толстого, А. П. Чехов замечает: «Я рассказал ему содержание рассказа Носилова «Театр у вогулов», и он, повидимому, прослушал с большим удовольствием».²

Чехов не ошибся. Толстого заинтересовал этот рассказ. Содержание и форма передачи его были созвучны народному искусству, образцы которого подыскивал Толстой. Вскоре он набросал главу, в которой указывал как на образцы «истинного» искусства на народное искусство, и в качестве одного из примеров привел описание спектакля и содержание рассказа, пересказанного ему Чеховым. В дальнейшем он расширил количество таких примеров и ввел их в XIV главу в окончательной редакции.

Другим обстоятельством, также повлиявшим на содержание и характер статьи Толстого об искусстве, было посещение 19 апреля репетиции оперы А. Рубинштейна «Фераморс», которую готовили ученики Московской консерватории под руководством директора консерватории В. И. Сафонова.

В. Ф. Лазурский так описывает в своем дневнике от 19 апреля впечатление, произведенное на Толстого этим событием: «У Толстого ждали Кони, которого Лев Николаевич просил придти часов в десять, т. к. он сам был в этот вечер, по приглашению Сафонова, на репетиции оперы «Фераморс», которую ставили ученики консерватории. Возвратившись домой раньше прихода Кони, он на вопросы присутствовавших стал рассказывать, что мотивы оперы Рубинштейна ему очень понравились, но сюжет и масса условий в постановке, из-за которых все с ожесточением бьются и которые, в сущности, никому не могут доставить удовольствия, показались ему слишком скучными. По обыкновению он отнесся ко всему этому с юмором. Но что больше всего неприятно подействовало на него, это грубое обращение Сафонова с учениками, — исполнителями оперы: «ослы», «болваны», «идиоты» слышались с его языка.

«Какая невоспитанность, какая грубость нравов! Я не знал, как подойти к нему потом и подать ему руку».³

Под первым впечатлением Толстой набросал в главе IX коротко описание этой репетиции, решив ввести его в свою статью (см. рук. № 19). Но, начав переделывать, он расширил это место, придав ему большее значение; а в дальнейшем сделал это описание одной из отправных точек всего трактата, поместив его в начале первой главы и соответственно этому перестроив всю статью.

Толстой пересматривал и прочитывал огромное количество относящегося к искусству материала, стараясь выявить все существующие точки

¹ Т. 88.

² А. П. Чехов, Полн. собр. соч., Гизл, М. — Л. 1933, XII, стр. 113.

³ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 491—492.

зрения по данному вопросу. В письме к П. И. Бирюкову от 13 апреля он пишет, что читает «Разговоры Гёте с Эккерманом» и находит «довольно интересным... и для искусства и для изучения старости». В письме к М. Л. Толстой спрашивает, получены ли книги Мутера («История живописи XIX века») от Л. О. Пастернака.

А. П. Чехов в письме к А. И. Эртелю от 17 апреля, касаясь работы Толстого, сообщает: «Толстой пишет книжку об искусстве. Он был у меня в клинике и говорил... прочел об искусстве 60 книг».¹

Стремление Толстого к наиболее полному усвоению трудов по эстетике, точному изложению их и характеристике разбираемых им работ подтверждается и дневником В. Ф. Лазурского. 19 апреля последний записал: «Разговорившись о своей последней работе об искусстве, Лев Николаевич стал говорить, что это работа очень сложная, что у него около семидесяти выписок из разных сочинений. При этом он обратился ко мне с просьбой взять на себя труд сверить его изложение взглядов разных эстетиков и писателей с цитатами, на основании которых это изложение сделано. Он боится, как бы не стали говорить, что он неверно передал такое или такое место, а делать прямо выписки в тексте он не хотел бы: выйдет слишком громоздко. Я обещал зайти через неделю, когда рукопись будет переписана рукой Татьяны Львовны, а он просил при проверке «быть строже». И 28 апреля: «Лев Николаевич дал мне часть рукописи, в которой излагаются разные эстетические теории от Баумгартена до наших дней, и нагрузил меня книгами, которыми сам пользовался при составлении этой исторической части своей работы. Тут были: Schassler, Kritische Geschichte der Aesthetik; Knight, The Philosophy of the beautiful; Véron, L' esthétique; Taine, Philosophie de l'art; R. Kralik, Weltschönheit; Grant Allen, Physiological Aesthetics; Fierens-Gevaert, Essai sur l'art; Holmes-Forbes, The science of beauty; Sar Peladan, L'art idéalistique; М. Гюйо, Искусство с социологической точки зрения (перевод под ред. А. Н. Пыпина); В. Шербюлье, Искусство и природа. Новая теория изящных искусств (перевод с французского, Спб. 1894). Лев Николаевич просил меня сверить его изложение с изложением у этих писателей, нет ли где неточности; выставить страницы цитат, проставить даты, где их нет. Я обещал исполнить работу к 20 мая и завезти ее в Ясную Поляну, когда буду ехать на летние каникулы в Полтавскую губернию».²

«Частью рукописи», упоминаемой выше Лазурским, являлась III глава трактата в окончательной редакции, к тому времени уже в значительной степени отработанная.

Лазурский выполнил работу с небольшим опозданием против своего обещания. Он привез ее Толстому 28 мая. В дневнике своем за это число, рассказывая о свидании с Толстым, он записал: «Лев Николаевич... стал меня расспрашивать о нашей работе. Я отвечал, что сделал что мог. Сравнивая свою работу с тем, что делает на ученых диспутах молодой приват-доцент, который после главной опозиции подбирает разные мелочи, вы-

¹ «А. П. Чехов о Льве Толстом» — «Литературный критик», 1935, № 11, стр. 33.

² «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 492—493.

сказал мнение, что работу Льва Николаевича нужно было бы дать прочесть специалисту по истории философии, который не затруднялся бы, как я, терминологией, отвлеченностью и мог бы судить, насколько взято из каждого писателя или философа именно то, что характеризует сущность, а не что-нибудь случайное в его эстетических взглядах.

Лев Николаевич отвечал, что он это имел в виду и надеется на профессора Грота. Когда я стал излагать в общем, что я сделал, он сказал, что видит, что я сделал это добросовестно и что это именно ему и пужно, чтобы «не было поводов к кассации»... После обеда... Лев Николаевич пригласил меня прийти за работу, и мы отправились в кабинет. Там всё по-старому. Только остатки сапожных инструментов валяются на подоконнике. Против окна стоит стол, над ним полки, — всё завалено книгами, очевидно относящимися к новой работе. Я разложил привезенные с собой десять книг, дал рукопись Льву Николаевичу, а сам стал по бумажке, на которой сделал около двадцати заметок, касающихся различных мест текста Льва Николаевича, указывать, где я нашёл ошибки, неточности или странности.

В общем, конечно, это была работа большого напряжения ума и искусства, но иногда были недосмотры. Слова одного мелкого итальянского эстетика приписаны другому, Дарвин-отец смешан с Дарвином-сыном; неточно или по недосмотру неверно переведено *force of spirit* — сила духа; очевидно прочитано *force of spirit*. Лев Николаевич терпеливо выслушивал, охотно исправлял, в некоторых местах не согласился и сказал, что можно оставить и так». ¹

Таким образом, работа Толстого над искусством велась в двух направлениях: писания статьи и собирания материалов к ней. Работа эта носила еще черновой характер, и об отделке статьи Толстой пока еще не думал.

IV

Весь июнь 1897 года шла напряженная творческая работа над статьей об искусстве.

Проследить по рукописям подробно характер и направление ее в то время не представляется возможным, так как рукописи в большинстве случаев не сохранились, а сохранившиеся рукописи почти нигде не датированы. Датировать же их приблизительно, путем сопоставления их с записями в Дневнике или Записных книжках, также не представляется возможным ввиду перерыва в записях с 19 мая по 16 июня.

Однако по дневнику С. А. Толстой и по некоторым письмам, в которых Толстой касается своей работы, можно составить общее представление о его работе за данный период времени.

С. А. Толстал, начиная с 4 июня, почти ежедневно заносит в свой дневник, что она переписывает статью об искусстве «часа три-четыре подряд» или просто «до ночи». Есть записи и о характере работы Толстого: как он работал, в каком настроении и т. п.

¹ «Литературное наследство», М. 1939, 37-38, стр. 493—494.

1 июня: «Лев Николаевич пишет статью об искусстве, и я его до обеда не вижу». 7 июня: «Лев Николаевич...спокоен: он писал... Вечером он рассматривал с удовольствием рисунки в Salon, который получает Таня». 13 июня: «Пришла домой, зашла к Льву Николаевичу. Он веселый и бодрый, отлично работалось ему сегодня». 14 июня: «С Львом Николаевичем общения мало. Он всё утро сидит и пишет до обеда, до двух часов». 15 июня: «Пошла, вставши, проведать Льва Николаевича. Он делает пасьянс и говорит, что ему отлично работается». 17 июня: «Когда мы гуляли, он успешно писал». ¹

17 июня Толстой поставил подпись под новым окончанием статьи (см. опис. рук. № 20).

В письме к В. Г. Черткову от 19 июня он сообщал по этому поводу: «Был я так неаккуратен, главное, потому, что, найдя опять свое спокойствие, я с большим усердием принялся за работу и как будто кончил 17 июня. Кончая же, работал очень напряженно и дорожил каждым часом, в котором был способен к умственной работе, употребляя его на это дело. Я кончил, буду еще пересматривать и теперь пересматриваю, чтобы отдать переписывать на бело, но нахожусь в большом сомнении насчет этой работы. Кажется она мне скучна. В том же, что мне не следовало тратить на нее так много сил и времени, я совершенно убежден, потому что тех людей, к которым относится эта работа: праздных людей нашего круга, я, разумеется, не убежду; люди же нашего понимания жизни и так согласны с результатами этих работ. Тем более я рад, что кончил и могу взяться за более важное, что предстоит мне». ²

Начав пересматривать статью, Толстой перечеркал всю ее до такой степени, что о переписке «на бело» не могло быть и речи. Отдельные исправленные главы переписывались, но потом вновь переправлялись. И так по нескольку раз.

В дневнике С. А. Толстой попрежнему отмечается о переписке статьи об искусстве и о работе Толстого над ней. 19 июня она замечает: «Лев Николаевич лихорадочно пишет «Об искусстве», уже близок к концу и ничем больше не занимается». 24 июня: «Лев Николаевич страшно сосредоточен в своей работе, и весь мир для него не существует». ³

22 июня Толстой сообщал В. Г. Черткову: «Работаю очень радостно. Вот кончаю. Но всё сомневаюсь и хочется поскорее освободиться». ⁴

8 июля статья вновь подписывается (см. опис. рук. № 22).

О своем настроении в связи с «окончанием» статьи и об отношении к произведенной работе Толстой также сообщал В. Г. Черткову в письме от 12 июля: «Я теперь бодр и здоров. Не знаю, что со мной сделалось, не могу ничем иным заниматься, как только моей статьей об искусстве. Так как она кончена, и я теперь только прикладываю последний *coup de main*, ⁵ то не могу ни о чем другом думать. Хочется поскорее освободиться. Иногда

¹ ДСАТ, 1929, стр. 110, 115, 119, 120, 121, 122.

² Т. 88.

³ ДСАТ, стр. 125, 129—130.

⁴ Т. 88.

⁵ [штрих.]

мне кажется, что очень хорошо, но чаще кажется, что ничтожно, что я не имею права свои последние силы класть на такое неважное дело: хочется делать другое, а не могу оторваться от этого... Всё так же напряженно работал, доканчивая просмотр «Об искусстве». Отдал Тане первые главы для переписки». ¹

Несмотря на то, что в основном статья об искусстве была закончена и часть глав отдана для переписки «на бело», напряженная работа над ней не ослабевала. Судя по рукописям, авторский «просмотр» касался двух сторон: статья правилась со стороны содержания и со стороны формы.

Эта вторая сторона работы Толстого, предвещавшая обычно действительное окончание статьи, была не менее напряженной, чем первая, и, нужно добавить, еще более кропотливой и требующей большого внимания. Стремясь придать статье литературный вид, удобный для чтения, Толстой производит неоднократные перемещения как отдельных фраз, частей глав, так и целых глав. Почти все главы имеют по несколько номеров зачеркнутых (иногда по пять, по шесть и более), помимо последнего проставленного номера. Вызывались обыкновенно такие перемещения или вносимыми дополнениями, изменявшими содержание той части статьи, куда они вносились, или же требованием общей логической стройности статьи, ее композиционного построения. Самое количество глав значительно уменьшается и доводится до двадцати. Уменьшение их производится или за счет исключения некоторых из них, или же за счет соединения нескольких глав в одну, с сокращением текста соединяемых глав.

В этот период работы заметной становится и стилистическая правка.

С. А. Толстая в дневнике от 15 июля, касаясь работы Толстого над искусством, записала: «Сейчас 2 часа ночи, я всё переписывала. Ужасно скучная и тяжелая работа, потому что наверное то, что написано мною сегодня, завтра всё перечеркнется и будет переписано Львом Николаевичем вновь. Какое у него терпение и трудолюбие — это поразительно!»

Сам автор, повидимому, был удовлетворен своей работой. 16 июля, подводя итоги со времени последней записи в Дневнике, т. е. с 19 мая, он отметил: «Работал всё время над статьей об искусстве, и что дальше, то лучше. Кончил и поправляю сначала». И 21 июля: «Работаю довольно хорошо. Даже доволен своей работой, хотя и много изменяю. Нынче всё сосредоточилось и много выиграло. Пересматривал опять всё сначала».

Всю вторую половину июля Толстой записывал, что работает «бодро» и «подвигается» в статье. В дневнике С. А. Толстой попрежнему почти ежедневно отмечается о его работе и об ее переписке новых исправлений. Так, 1 августа она записала: «Сегодня он и писал много и вообще молод, весел и задорен. Какая мощная натура!»

К началу августа статья об искусстве уже приняла вид, близкий к окончательному тексту. Просматривая «сначала», Толстой подобрал всю статью целиком, расположив ее в двадцати главах. Порядок глав был в общем, за небольшими исключениями, такой же, как и в печатной редакции.

¹ Т. 88.

Среди черновиков по искусству эта рукопись сохранилась полностью и описана под № 25. Условно мы принимаем ее за третью редакцию статьи.

6 августа Толстой уже читал собравшимся у него гостям и своим домашним начало своей статьи. С. А. Толстая в дневнике за это число отметила:

«Страшно устала, переписав длинную главу для Льва Николаевича «Об искусстве»... Лев Николаевич ездил верхом с Колей¹ в Ясенки. Его тоже лепили,² но очень непохоже. Вечером он прочел своим гостям³ три первые главы своей статьи «Об искусстве». А Толстой 7 августа записал в Дневнике: «Продолжаю работать над своей статьей об искусстве. И, странно сказать, мне нравятся. Вчера и нынче читал Гинцбургу, Соболеву, Касаткину и Гольденвейзеру. Впечатление производимое то самое, какое производит и на меня».

Об этом же он сообщал В. Г. Черткову в письме от 8 августа: «Сейчас так слаб, что ничего не могу делать, кроме работы над статьей об искусстве, которую вот, вот кончаю. Я дал ее уже переписывать Таве на ремингтоне и последние дни читал вслух собравшимся у нас: Гинцбург (скульптор), Касаткин, Гольденвейзер (музыкант) и Соболев, химик, живущий у нас учитель для Миши, тут же Сережа сын и барышни Стаховичи. Я думаю дочесть нынче. И при чтении вижу, что, несмотря на все ее недостатки, она имеет значение. Прямо сказать: мое отношение к этой статье такое: мне кажется ничтожным сравнительно ее содержание, а между тем не могу от нее оторваться, и меня сильно занимают и нравятся мне мысли, которые я в ней выражаю».⁴

А 13 августа он написал П. И. Бирюкову: «Статью об искусстве кончил».

Однако это не значило, что статья действительно была окончена и готова к сдаче в печать. Толстому потребовалось еще почти полгода, чтобы довести ее до состояния, пригодного, по его мнению, для опубликования. Слова Толстого об ее окончании в данном случае лишь означали, что основная мысль, которую он хотел выразить в статье, выражена в должной полноте. Но стилистическая сторона статьи и многие частности потребовали еще большой доработки.

Авторская работа теперь заключалась главным образом в отделке статьи. После неоднократных просмотров и исправлений первая половина статьи (главы I—IX) по содержанию и форме уже близко подходила к окончательному тексту. Наборная рукопись почти всей этой части статьи переписывалась именно с упомянутой рукописи № 25, явившейся как бы завершающей в основной работе Толстого над статьей. Вторая же половина статьи (главы X—XX) еще имела большие расхождения с печатной редакцией. И вот над ней главным образом и была сосредоточена авторская работа.

Глава X, в том виде, в каком она зафиксирована в рукописи № 25, не удовлетворяла Толстого. 9 августа он записал в Дневнике: «Приехал

¹ Н. Л. Оболенский.

² И. Я. Гинцбург.

³ А. В. Гольденвейзер, И. Я. Гинцбург и Н. А. Касаткин.

⁴ Т. 88.

Стахович. Читал статью. 10 глава нехорошо». Содержание этой главы в большей своей части касается критики декадентского искусства — вопроса, для Толстого в то время особенно животрепещущего. Осуждая декадентство, Толстой старался подойти к предмету беспристрастно; и тем с большей осторожностью и требовательностью к себе он подбирал иллюстрирующий его мысли материал, чтобы не заподозрили его в односторонности или непонимании. В той редакции X главы, которая включена в рукопись № 25, примеры, приводимые Толстым из декадентов, отличны от окончательных. Толстой еще не обладал всей нужной литературой по данному вопросу, и его литературные иллюстрации иногда, повидимому, были случайны. Впоследствии Толстой часть из них исключил, заменив новыми, часть перенес в Прибавление № 1. Выписок из немецкого декадентского журнала «Pan» еще не было. Описание художественной выставки в Париже, посвященной новой живописи, давалось в более расширенном и сыром виде, в форме дневника. Толстой использовал для описания выставки дневник своей дочери, Татьяны Львовны, которая в 1894 году ездила с братом Л. Л. Толстым за границу и была в Париже.

В дальнейшем Толстой много работал над X главой, и до окончания ее сменилась не одна редакция этой главы.

Большой переработке подверглась и глава XI, перенумерованная потом в XV и затем в XIV. Соответственно новому номеру этой главы последующие главы или также изменяют нумерацию, или же разбиваются на части, и одна из частей остается под своим старым номером, а другая переносится на место перенумерованной. В главе XII вводится содержание «Кольца Нибелунгов», которое впоследствии выделяется в Приложение № 2. Последние главы, долженствующие показать «положительные стороны» искусства, также во многом изменяются и местами дополняются новыми примерами.

12 августа, по просьбе Толстого, В. В. Стасов выслал ему номера немецкого декадентского журнала «Pan». Толстой в письме от 19 августа, отвечая Стасову, благодарил его и к этому добавлял еще новую просьбу. «Если можно, сделайте мне вот что, — писал он. — Есть — началось это по-моему с ренессанса — искусство господское и пародное. И в области искусства слова, драмы и музыки я знаю прекрасные, главное по искренности, которой часто совсем нет у господ, образцы искусства; но в живописи не знаю, кроме миселей расписанных церковных, хорошего, наивного и потому сильного народного искусства. А должно быть такое же, соответствующее поэзии и песне. Не можете ли указать?»¹

В. В. Стасов ответил пространным письмом от 26 августа, в котором писал, что вопрос о народной живописи еще никак не исследован и что рассматривать его нужно не с эпохи Возрождения, а с глубокой древности; что живопись народная не могла существовать свободно, как, например, музыка, а развивалась подпольно, являясь в народном творчестве элементом протестующим, и потому издревле была преследуема. Как на одно из главных проявлений народной живописи Стасов указывал на «народную

¹ Т. 70.

карикатуру»¹. Толстой благодарил Стасова в письме от 3 сентября и добавлял: «Больше мне ничего не нужно».

Эти сведения были использованы Толстым и повлекли к дальнейшей переработке глав X и XVI.

С. А. Толстая, после нескольких дней перерыва, записала 4 сентября в дневнике: «Сейчас с ужасом пересмотрела бумаги Льва Николаевича и взяла переписывать. Сколько опять работы».²

V

Несмотря на то, что работа над статьей об искусстве еще не была окончена и Толстой продолжал свои «просмотры» и исправления и временами вносил довольно значительные изменения в текст ее, уже с начала августа были начаты разговоры о печатании этой статьи и стали получаться письма с предложениями или просьбами опубликовать эту статью в том или ином печатном органе.

С просьбой о печатании статьи об искусстве в журнале «Вопросы философии и психологии» обратился к Толстому в письме от 21 августа Н. Я. Грот, бывший в то время редактором этого журнала. «Я знаю, — писал он, — что Вы пишете статью об искусстве, — Вы у меня брали книги. Дайте эту статью нам. Наш журнал погибает от безденежья... Ваша статья очень бы могла нас поддержать. Статья об искусстве не может не быть цензурной».

Однако Толстой первоначально, судя по предисловию к английскому изданию его статьи и по его письму к Э. Ф. Мооду от 20 марта 1898 года, не думал печатать своей статьи об искусстве в России. По соглашению с В. Г. Чертковым Толстой хотел напечатать ее сначала в Англии, в переводе на английский язык. Услуги по переводу предложил Толстому его знакомый переводчик Эйльмер Моод. Толстой согласился на его предложение, очевидно не уведомив об этом Черткова, который в свою очередь, торопясь с изданием статьи об искусстве, вел переговоры с другими переводчиками. Это с первых же шагов вызвало недоразумения. Моод, узнав о намерении Черткова передать перевод статьи другим лицам, сообщил об этом письмом от 1(13) сентября Толстому, упомянув между прочим о том, что он предложил Черткову сделать перевод «тщательно и безвозмездно», если ему дадут «две-три недели времени».

Толстой, который только 2 сентября отослал Мооду две первые главы для перевода, по получении его письма написал 3 сентября В. Г. Черткову:

«Сейчас на почте получил письмо Моода со вложением вашего к нему о переводе. Мне кажется, что он огорчен тем, что вы отнимаете у него перевод, и основательно. Он бы сделал перевод прекрасно и скоро, а о том, чтобы оригинал попал в какие-нибудь чужие руки, не может быть и речи. Я сам не выпущу его, да притом я еще над ним работаю. (Нынче очень

¹ «Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878—1906», изд. «Прибой», Л. 1929, стр. 198—204.

² ДСАТ, 1929, стр. 169.

для меня важная перемена сделалась, вследствие которой надо изменить целую главу.) Надеюсь все-таки, по мере перевода Моода, доставлять ему оригинал. Теперь у него две главы и еще три готовы: готовы и все остальные (всех двадцать), за исключением двух — 6-й и 17-й. Так что лучше оставить переводить его». ¹

И в тот же день известил Моода: «Написал Черткову письмо, в котором просил его оставить перевод за вами». ²

В. Г. Чертков вскоре согласился с доводами Толстого, и перевод целиком был передан Мооду.

Вопрос с печатанием статьи в Англии, казалось, был улажен. По мере исправления и переписки глав Толстой стал пересылать их Мооду для перевода.

Вопрос же о печатании статьи в России в это время еще не был решен. Однако Толстой, первоначально отказавшийся от печатания статьи об искусстве в России, под влиянием различных предложений обдумывал этот вопрос, в конце концов склоняясь изменить своему решению. Цензурные затруднения, которые, по мнению Толстого, должна была вызвать статья, по уверению некоторых издателей, могли быть обойдены или, по крайней мере, сведены к минимуму. Более настойчиво, чем другие, действовал Грот, и Толстой, видимо, склонен был скорее всего договориться с ним. 6 октября Н. Я. Грот писал Толстому:

«Нашел Ваше письмо ³ и сегодня совещался с товарищами относительно помещения Вашей статьи об искусстве. Мы решили усердно просить Вас дать ее для журнала. Мы будем стоять твердо за каждую строку ее перед цензурой. Но так как цензура стала значительно легче и снисходительнее, а у нас очень образованный цензор Никольский... то мы надеемся с цензурой справиться. Само собою, что я лично буду держать корректуру, как и книги о жизни. Если Вы в течение октября пришлете рукопись, хотя с оказией, то начало мы поместим уже в ноябрьско-декабрьской книге, а остальное в январе — феврале. Будьте уверены, что если книга может пройти в России, то только у нас, так как мы теперь относительно цензурных условий в привилегированном положении... Затруднения могут представить только политические места, но мы и тут будем Вас отстаивать всеми силами. Итак, попробуем, если Вы на это согласны. Я верю в свою энергию и искусство редактора».

К сожалению, переписка Толстого с Гротом за этот период не сохранилась полностью, и поэтому нельзя в точности сказать, как последовательно протекали переговоры между ними о помещении статьи Толстого в «Вопросах философии и психологии». Очевидно, Грот, будучи в то время в Петербурге, не переставал действовать на Толстого и путем писем, и давая поручения своей жене, которая, в свою очередь, обращалась к С. А. Толстой. Толстой в письме от 24 октября к жене, между прочим, замечал:

«М-ше Грот была у тебя, вероятно, тоже о статье об искусстве. Грот пишет, что он согласен печатать всё сразу, и если я согласен, то прислать

¹ Т. 88.

² Т. 70.

³ Оно неизвестно.

его жене, а он сам всё в Петербурге при больном дяде. Я почти решил отдать в их журнал, и отдал бы сейчас, если бы он был в Москве. Подожду, пока он вернется». ¹

Об этом же он писал и Т. Л. Толстой 26 октября: «Искусство, кажется, отдам Гроту». ²

Но окончательно вопрос решился только во второй половине ноября. Затруднения вызваны были, с одной стороны, обязательством Толстого перед Чертковым не выпускать в России ни одной строчки из статьи об искусстве ни на один день раньше, чем она появится в Англии, чтобы не повредить изданию Черткова, а с другой стороны, требованиями Грота о разделении статьи пополам и печатании этих частей раздельно в двух номерах журнала, на что Толстой не соглашался. Отвечая Толстому на неизвестное нам письмо, Грот писал 19 октября: «Дорогой Лев Николаевич, как хотите, но только скажу, что мы можем напечатать и всю Вашу книгу в одном номере журнала, если Вы хотите, но скорее в январском, так как в ноябрьском не поспеем. Что касается до цензурных затруднений, то я думаю, что мы их устраним, если нет особых резкостей. При этом никто не мешает Вам одновременно печатать книгу за границей. Если она может пройти в России, то, конечно, только в нашем журнале, и я вторично предлагаю Вам свою корректуру. Эти корректурные листы Вы и могли бы послать за границу. Вы не рискуете ничем, так как мы берем на себя все расходы».

Толстой по получении этого письма Грота 22 октября записал в Дневнике: «Письмо от Грота; надо отдать ему об искусстве». А 10 ноября отметил: «Нынче написал письма и между прочим Гроту, чтоб набирать». Это письмо Толстого также неизвестно.

А 20 ноября он сообщил С. А. Толстой: «Я послал Гроту 10 глав набирать. Что-то будет: и в смысле цензуры, и в смысле достоинства сочинения? Я не знаю». ³

Это двойное соглашение: и с Чертковым, и с Гротом вызвало впоследствии много осложнений и неприятностей для Толстого.

VI

Переговоры о печатании статьи Толстого об искусстве, начавшиеся, как мы знаем, с августа и к сентябрю уже приведшие к соглашению с Э. Моодом о переводе на английский язык и Чертковым о печатании в Англии, налагали на Толстого, если не формально, то во всяком случае морально, новые обязательства, которые так или иначе должны были влиять на характер его работы. Во-первых, Толстой должен был заботиться о пересылке готовых глав для перевода, чтобы в работе переводчика не было перерыва; во-вторых, чтобы посылаемые для перевода главы были вполне идентичны остающимся и чтобы поправки, вносимые Толстым в свой экземпляр, во-время переносились и в экземпляр, предназна-

¹ Т. 84, стр. 297.

² Т. 70.

³ Т. 84, стр. 303.

ченный для переводчика. Это, с одной стороны, связывало работу Толстого, требуя от него особой внимательности и напряжения; с другой — морально обязывало готовить работу к известным срокам, что вызывало иногда излишнюю спешку. К тому же Моод часто обращался к Толстому с вопросами, связанными с переводом, и Толстой был вынужден отвечать.

О состоянии работы над искусством к началу сентября Толстой писал Черткову 2 сентября: «Первые главы 2, очень плохие, отослал Мооду для перевода. Я уверен, что он переведет хорошо. Над последними и не последними, а средними, там, где положительное определение искусства и его назначения, всё еще работаю. Остальное кончил. Недавно мне казалось, что это прекрасно, а теперь совсем обратное кажется». ¹

Во второй половине сентября Толстой, повидимому, думал закончить работу над искусством. По крайней мере, больших исправлений статьи, по мнению Толстого, уже не предвиделось. В письме к Черткову от 18 сентября он сообщал: «Пересматриваю в последний раз об искусстве». ² А в Дневнике от 19 сентября записал: «Больше месяца не писал. Всё то же. И дело всё подвигалось. И могло бы еще много подвинуться в смысле формы, но решительно некогда. Столько дела. Переписчица на ремингтоне переписывает набело. Дошел до 19 главы включительно. Работу перебивало мне письмо в шведские газеты по случаю премии Пюбеля о духоборах... Еще перебило невдоровье... Еще перебило работу присад молокан из Самары — об отнятых детях». И опять, 22 сентября, сообщил Черткову: «Статья искусства будет завтра вся переписана на ремингтоне, но я теперь, когда подходит дело к концу, чрезвычайно доволен ею. Хочется еще переделывать, но думаю, что не имею права: так нужно другое, более важное и живое, и так хочется это другое писать». ³

Окончив «пересмотр» статьи в целом, Толстой приступил к писанию «Заключения», которое первоначально связывалось с главой XX, где Толстой говорил об «искусстве будущего». 26 сентября С. А. Толстая записала в дневнике: «Лев Николаевич написал уже заключение к своей статье «Об искусстве» и опять переправил его, и я сейчас буду его переписывать». ⁴ И 30 сентября: «Вечер буду в 5-й раз переписывать «Заключение» к статье «Об искусстве». ⁵ 2 октября С. А. Толстая отметила, что переписала «Заключение» уже в седьмой раз; а 12 октября — «в девятый раз». Среди черновиков Толстого по искусству сохранилось двенадцать рукописей, относящихся к «Заключению» (в том числе две машинописных копии с поправками Толстого).

В письме к Черткову от 2 октября Толстой писал о своей работе над «Заключением»: «Всё пересматриваю и работаю над искусством. В заключении написал и о науке. И, мне кажется, очень хорошо. Ясно, как заблудились мы и в науке, и в искусстве и как мы можем выбраться из этой лжи

¹ Т. 88.

² Там же.

³ Там же.

⁴ ДСАТ, 1929, стр. 177.

⁵ Там же, стр. 180.

и зла, только признав вполне учение Христа в смысле единения и братства людей, признав его так, как мы теперь признаем церковную веру». ¹

Работа над «Заключением» перемежалась с работой над другими частями статьи. В октябре Толстой вновь несколько раз пересматривал статью, останавливаясь на некоторых главах, требующих, по его мнению, доработки. Правка теперь шла по машинописным копиям. Статья копировалась в нескольких экземплярах. Толстой обыкновенно исправлял один экземпляр; С. А. Толстая или кто-либо другой, а иногда и он сам, переносили поправки на другой экземпляр; затем он пересматривал один из исправленных экземпляров, внося новые поправки и делая вставки, которые, в свою очередь, переносились на другие экземпляры, и т. д.

Эта многократная правка по нескольким копиям, конечно, влекла за собой много недоразумений, связанных с перенесением поправок. Иногда нельзя было сказать, какая копия является последней, наиболее полной и достоверной, и это вносило путаницу в работу помощников и переписчиков.

Первая половина статьи, главы I—IX, правилась мало. Работа теперь сосредоточилась главным образом на второй ее половине, начиная с главы X.

2 октября Толстой окончил правку X главы и передал ее для перенесения поправок С. А. Толстой; 3 октября он сообщил Черткову, что может послать Мооду главы «до 11-й включительно»; 8 октября писал С. А. Толстой: «Я работаю недурно. Сегодня окончил поправлять 17 главу. Так что осталось три главы, кроме заключения, — на два дня, если так будет работать, как эти дни». ² А 13 октября в письме к В. Г. Черткову сообщал: «Кажется, конечно совсем и не задержу Моода. Иногда кажется, что очень важно и хорошо, иногда кажется, что дурно и ничтожно. Одно несомненно, что я это самое думал и чувствовал давно и что это совершенно ново». ³

Однако и на этот раз окончание просмотра всей статьи не повлекло за собой окончания работы. По мере исправления и переписки отдельных глав Толстой снова и снова пересматривает их и вносит всё новые и новые исправления. Так, 14 октября он записывает в Дневнике: «3-й день, как приехала Соня. Мы одни с ней. Она переписывает. Очень помогает. Я пишу всё еще об искусстве. Нынче поправлял 10-ю главу. И уяснил то, что было смутно».

Дальше он записывает свои мысли об искусстве: «1). Нет большего подспорья для эгоистической спокойной жизни, как занятия искусством для искусства. Деспот, злодей непременно должен любить искусство. Записано что-то в этом роде, теперь не помню... 5) Когда люди восхищаются Шекспиром, Бетховеном, они восхищаются своими мыслями, мечтами, вызываемыми Шекспиром, Бетховеном. Как влюбленные любят не предмет, а то, что он вызывает в них. В таком восхищении нет настоящей реальности искусства, но зато есть полная беспредельность».

¹ Т. 88.

² Т. 84, стр. 294.

³ Т. 88.

Несколько ранее, 9 октября, Толстой просил С. А. Толстую, бывшую в то время в Москве, «взять у Стороженки» Верлена и Бодлера: «Всё, что есть Бодлера».

И Бодлер и Верлен требовались Толстому для работы над X главой. О работе над ней Толстой упоминает также в Дневнике от 17 октября и об этом же в письме к С. А. Толстой 19 октября: «После тебя доправил сам 10-ю главу и очень легко — конец уж был тобой поправлен». ¹

С. А. Толстая, приезжавшая к Толстому из Москвы в Ясную Поляну и прожившая с ним с 12 по 18 октября, так описывает в дневнике от 20 октября работу над статьей об искусстве за это время: «Сама больна, а писала целыми днями, не разгибая спины, так что были минуты, мне хотелось от усталости смеяться, кричать, плакать. Сначала я с исправленных десяти глав вносила поправки в чистые экземпляры; потом переписывала страшно много. Потом переписанное мною Лев Николаевич опять перемарал и переправил, и я должна была вносить обратно его поправки в прежний экземпляр. Пишет он путанно, неразборчиво, мелко, не дописывает слов, знаков препинания не ставит... ² Какого напряжения стоит разбирать всю эту путаницу с выносками, разными знаками и номерами... Последние два дня приехала М. А. Шмидт и мне немного помогла, так что мы почти всё кончили, что нужно было переписать и исправить». ³

19 октября Толстой отмечает в Дневнике, что «поправлял 13, 14, 15 главы». 22 октября: «Поправлял 11 главу утром; вечером начал 12-ю. Не мог ничего сделать». А 24 октября в письме к С. А. Толстой сообщает: «Нынче многое новое открылось по отношению искусства и с удовольствием переделал гл. 15, но не кончил, потому что надо это высказать, когда будешь в полной силе, а нынче не вполне». ⁴

Об этом же открывшемся ему «новом» он записывает и в Дневнике от 26 октября:

«Престранное дело. Третий день не могу писать. Недоволен всем, что написал. Есть новое и очень нужное для искусства, а никак не могу ясно выразить».

30 октября Толстой уехал с женой в Пирогово, имение брата, С. Н. Толстого, где прожил до 6 ноября. «Лев Николаевич, — записала в своем дневнике 7 ноября С. А. Толстая, — там продолжал свое писание, а я ему целые дни переписывала. В Ясной Лева и Дора нас ласково встретили... Левочка поправил еще 12-ю и 13-ю главы и дал мне вписать поправки в двойной экземпляр».

А 8 ноября Толстой сообщил жене: «Нынче, кажется, кончил самую существенную работу над «Искусством», так что могу привиться за новое». ⁵ И об этом же записал в Дневнике от 10 ноября: «Работа всё та же. Кажется, что кончил. Нынче написал письма и между прочим Гроту, чтобы набирать».

¹ Т. 84, стр. 295—296.

² Многоточие в подлиннике.

³ ДСАТ, 1929, стр. 184.

⁴ Т. 84, стр. 298.

⁵ Там же.

На этот раз Толстой почти не ошибся. В основном работа над статьей об искусстве была окончена. Правда, в дальнейшем, в течение всего ноября и декабря, он занимался исправлением статьи, о чем свидетельствуют записи в Дневнике, но эти исправления, за редкими исключениями, носили характер мелких поправок, преимущественно стилистического или справочного характера.

Особо нужно оговорить исправления, которые Толстой делал в то время в связи с вопросами Э. Моода.

Последний, занимаясь переводом статьи на английский язык, в письмах к Толстому ставил ряд вопросов, вызываемых у него или неясностями в тексте статьи, или опечатками и опечатками в ней, а иногда и просто ошибками.

8 ноября Толстой писал жене: «Вчера получил от Моода умное, обстоятельное письмо с вопросами — более 20 — о переводе». А в письме от 11 ноября замечал: «Я всё поправляю искусство по присылаемым Моодом замечаниям». ¹

В дальнейшем ни в Дневнике, ни в письмах Толстого нет упоминания об этом. Между тем, Толстой, судя по его ответам Мооду, и впредь внимательно просматривал все его замечания и, с одной стороны, давал советы и указания к переводу тех или иных мест, с другой — просто исправлял ошибки и выправлял неточности выражений и мыслей, на которые обращал его внимание Моод. В некоторых случаях он не соглашался с замечаниями Моода и просил оставить так, как было.

Переписка Толстого с Моодом по вопросам перевода статьи об искусстве чрезвычайно интересна для характеристики работы Толстого над статьей. На протяжении своей работы по переводу Моод написал Толстому, считая с 1 сентября (первого письма по этому поводу), 23 письма. Письма Моода очень пространны и включают в себя иногда до тридцати и более вопросов и замечаний, на которые, в свою очередь, Толстой, почти по пунктам, отвечал. ²

Но все эти поправки к статье, повторяем, были лишь «последними штрихами», которые автор налагал на уже готовую статью.

В письме к жене от 17 или 18 ноября Толстой замечал по этому поводу: «Кончил об искусстве поправлять, — только придется исправить кое-что по корректурам» ³ и к А. К. Чертковой 18 ноября: «Искусство, кажется, совсем кончил. И приятен промежуток между работой»; ⁴ опять С. А. Толстой 20 ноября: «От искусства цуповина уже оторвалась, обращаюсь, общаюсь скорее с ним уже извне, а не изнутри, как прежде».

VII

Как уже говорилось выше, около 20 ноября Толстой послал первые десять глав своей статьи об искусстве в журнал «Вопросы философии и психологии». В письме к жене от 17 или 18 ноября, говоря о предполагаемой

¹ Т. 84, стр. 300.

² Т. 70.

³ Т. 84, стр. 302.

⁴ Т. 88.

отправке «нынче или завтра» этих глав, он, между прочим, замечал: «Я бы послал всё, но хочу равномерно выпускать с переводчиком». ¹

Э. Моод располагал к тому времени тринадцатью главами. Однако главы XI, XII, XIII были несовершенными, и Толстой обещал выслать Мооду последние, наиболее полные копии их.

21 ноября С. А. Толстая уже сообщала: «Была сегодня у Грота, он сидит над статьей об искусстве». Днем ранее писал Толстому и Грот: «Я получил Вашу статью вчера вечером в семь часов и тотчас засел. С того момента для меня не существует ничего, кроме Вашей статьи... Совсем Вы подвляли мой дух. Подход к делу художественный, а третья глава образец научной работы. Вторая глава имеет «маленькие» недостатки — в разборе отношений понятий красоты и добра, но это легко исправить. Мне жаль, что Вы не знаете достаточно эстетических теорий Платона и Аристотеля... Нет ли у Вас хоть «Истории греческой философии» Целлера? ² У Вас есть намеки, прозрение, но не всё сказано». В заключение Грот просил немедленно выслать остальные главы статьи. «Не успокоюсь, пока не прочту всего до конца», — добавлял он.

Но уже на следующий день, 21 ноября, Грот обратился к Толстому с новой просьбой: разрешить разделить печатание статьи на две части и в ноябрьско-декабрьской книжке напечатать лишь первые три главы. «Они так цельны и стройны, — писал он по этому поводу. — Потом идет другое, в высшей степени важное и хорошее, но с этим мы дольше провозимся. Отчего вы боитесь разделения? Я этого не понимаю. Первые три главы мы проредактируем в 5—10 минут, а там потребуются гораздо больше хлопот».

Толстой, повидимому, ответил Гроту на эту его просьбу отказом (письмо Толстого неизвестно), объясняя это тем положением, что по соглашению с английскими издателями и переводчиком Э. Моодом он не может допустить русской публикации иначе, как одновременно с английской. Грот в свою очередь ответил Толстому двумя резкими письмами. 26 ноября он писал: «Посылаю Вам набор трех первых глав статьи. Получил их одновременно с Вашим письмом. Последнее меня несколько рассердило. Я предлагал разделить статью с точки зрения литературной, а Вы мне пишете о каком-то английском переводчике, до которого мне нет дела. Разве у Вас с ним контракт? Дело в том, что первые три главы обработки и очень хороши, а остальные, по-моему, требуют еще большой переработки».

Об этом же Грот 27 ноября писал и С. А. Толстой, очевидно ища с ее стороны сочувствия и надеясь на ее поддержку в этом вопросе, и 4 декабря самому Толстому.

Толстой отметил получение этих писем Грота в Дневнике — 28 ноября: «Письмо... от Грота нехорошее». 2 декабря: «За эти дни было нелепое, раздраженное письмо от Грота. До сих пор ничего не решено». И 6 декабря: «От Грота глупые письма. Он душевно-больной. Был у Трубецкого. Уступил им».

Эта последняя запись была сделана Толстым уже в Москве, куда он приехал 5 декабря. На следующий же день по приезде Толстой был в ре-

¹ Т. 84, стр. 302.

² Э. Целлер, «Очерк истории греческой философии», 1886.

дакции «Вопросов философии и психологии» для переговоров с С. Н. Трубецким, в то время членом редакции этого журнала. На это его, повидимому, натолкнуло письмо С. А. Толстой от 3 декабря, в котором она сообщила, что у нее был С. Н. Трубецкой и просил написать Льву Николаевичу, что «Грот очень болен». Кроме того, Трубецкой также обращался от лица «всей редакции» разрешить разделение статьи на две части, выставляя следующие аргументы: «1) Статья так длинна, что займет целую книгу. 2) Если цензура ее запретит, то нечем будет наполнить книгу и заменить такую длинную статью. 3) Шрифту у них такого количества нет и быть не может, чтобы не разбирать набор целой книги. 4) Если желательно, чтобы ее не перепечатал никто до появления английского перевода, то, если выйдет сразу, то ее немедленно перепечатают все на свете, принимая во внимание позволение печатанья всего, написанного с 1881 года; если же статья выйдет частями, то никто, до выхода конца, перепечатывать не будет, и английский перевод успеет выйти. 5) Цензура отнесется строже к целой книге, чем к разбитой на части статье, принимая во внимание то, что статья начата и должна быть кончена».¹

В Дневнике от 11 декабря Толстой записал об этом: «Я согласился Трубецкому отдать по частям».

О всех затруднениях в переговорах о печатании статьи Толстой написал Мооду 6 декабря: «У меня тоже было неприятное недоразумение с печатанием «Об искусстве» в журнале Вопросы философии. Грот сначала согласился печатать всё сразу, потом стал просить разрешения напечатать не всё вдруг, а сначала три первые главы и потом следующие. Я сначала не соглашался, но ввиду того, что у них уже набрана половина статьи и что они просили меня об этом, я согласился, но с условием списаться с вами. Вы предлагали мне напечатать первую часть в английском журнале. Я не одобрил этот план, но теперь думаю, что это было бы хорошо. Никто другой уже не мог бы перевести с вышедшего русского. Как вы и Чертков об этом думаете? В «Вопросах философии» первая часть — главы 4 или 5 вышли бы теперь, в декабре, а последующие в конце января. В январе могли бы и вы выпустить всю книгу. Пожалуйста, если вам это не неприятно, не делайте затруднений. А то я так устал от этих несогласий, неудовольствий, требований с изданием моих сочинений с тех пор, как я предоставляю их всем».²

Моод ответил Толстому письмом от 14 декабря, в котором писал: «Я известил В. Черткова и Кенворти о положении дела и предоставляю им решать, как лучше поступить. Теперь уже поздно выпустить в январском номере журналов. Думаю, что они решат выпустить отдельной книгой в конце января нового стиля, но и это не наверное». Несколько раньше этого письма Моода Толстой получил большое письмо Черткова от 9 декабря, в котором последний писал о недоразумениях, связанных с изданием статьи Толстого об искусстве, и просил передать печатание в России «Посреднику».

¹ С. А. Толстая, «Письма к Л. Н. Толстому», изд. «Academia», М.—Л. 1936, стр. 692—693.

² Т. 70.

Толстой ответил Черткову письмом от 13 декабря, в котором писал: «Я совершенно понимаю вас, но жалею, что вы не имеете доверия ко мне, что я сделаю всё так, чтобы было, как можно выгоднее, для вашего—нашего дела. Сначала я хотел напечатать всю книгу сразу и тогда устроил бы так, чтобы она одновременно вышла бы в России и Англии; теперь же, решив отдать первые главы в Вопросы философии, я все-таки сделаю так, чтобы эти первые главы, вероятно до 5-й включительно, вышли бы одновременно в Англии и России. Я писал об этом Мооду и жду ответа. Удивительней всего то, что здесь на меня сердятся за то, что я непременно условием печатания в России ставлю то, чтобы в Англии вышло прежде (Грот из себя выходит за это и писал неприятности), а вы на меня сердитесь за то, что я здесь печатаю, как вам кажется, в ущерб вашему изданию. Как много легче поступать, как все, не стараясь поступать лучше. Пока я печатал за деньги, печатание всякого сочинения было радость; с тех пор же, как я перестал брать деньги, печатание всякого сочинения есть ряд страданий. Я так и жду: и от семьи, и от друзей, и от всяких издателей».¹

Чертков, поняв из письма Толстого затруднительное положение, в которое попал Толстой, связав себя двухсторонним обещанием, 19 декабря написал ему письмо, в котором просил извинить его за причиненные неприятности и, между прочим, добавлял: «С книгой «об искусстве» придется мне довести дело до конца. И вот я сообщу вам, как оно сейчас стоит... Дело в том, что ни в какое периодическое издание мы теперь не успеем поместить раньше месяца. Поэтому мы хотели бы, если позволите, сами выпустить книгу в двух томах; один сейчас же, другой поозже. К 1 января выпустить даже первые 5 глав нам теперь немислимо. При большой спешке мы можем это сделать к 10 января (с. с.). При получении вашей ответной телеграммы мы узнаем, когда появятся у Грота первые 5 глав. Теперь спешим набором. По получении же этого письма, пожалуйста, тотчас же ответьте мне, можем ли мы теперь здесь печатать, сколько будем поспевать, т. е. не только 5 глав, но и 10, и всю книгу, не справляясь больше у вас. Это для нас было бы проще и удобнее всего».

Еще до получения ответов Моода от 14 декабря и Черткова от 19 декабря Толстой, очевидно, узнал в редакции «Вопросов философии и психологии» о предполагавшемся выпуске первой части статьи об искусстве (пяти глав) в ноябрьско-декабрьской книжке. Не зная о положении дел с изданием в Англии и стараясь обусловить выход первой части статьи сроками, которые бы, по его мнению, обеспечили одновременный выход статьи в Англии, Толстой 16 декабря телеграфировал Мооду вопросом: «Могут ли первые пять глав появиться в журнале около первого января старого стиля».²

Одновременно с телеграммой Толстой написал Мооду письмо, в котором, между прочим, извещая о получении от Черткова «отчаянного»³ письма, повторял просьбу, выраженную в телеграмме: «Пожалуйста, ответьте: когда ваш перевод 5 глав может выйти в английском журнале,

¹ Т. 88.

² Перевод с английского, т. 70.

³ От 21 декабря.

чтобы я по этому мог распорядиться здесь: оставить так, как есть, или задержать». ¹

17 декабря Моод ответил Толстому на телеграмму: «Я надеюсь, что смогу телеграфировать «да», но не могу этого сделать, пока не увидаю Черткова или Кенворти... Потому посылаю вашу телеграмму одному из них, прибавляя, что если ответ будет от моего имени, то я могу лишь сказать «да». Во всех подобных случаях вам следует, я думаю, поступать так, как вы находите лучше».

Однако этот ответ Моода запоздал. В редакции «Вопросов философии и психологии», видимо, мало считались с желаниями и просьбами Толстого. Статья его пошла в печать. 19 декабря Толстой, очевидно, желая уточнить дело с выпуском своей статьи об искусстве, снесся с редакцией журнала. 20 декабря С. А. Толстая записала в дневнике: «Лев Николаевич вчера ездил верхом в типографию, где печатается в «Журнале философии и психологии» его статья «Об искусстве»... а вечером мы с ним ходили на телеграф послать телеграмму его переводчику в Англию». ²

Толстой телеграфировал: «Появится около первого. Не могу остановить». ³ А 21 декабря он записал в Дневнике: «Об искусстве напечатали. Чертков недоволен».

В номере пятом (ноябрь — декабрь) за 1897 г. «Вопросов философии и психологии» появились первые пять глав трактата Толстого «Что такое искусство?»

VIII

Выход пятой книги «Вопросов философии и психологии» с первыми пятью главами трактата Толстого об искусстве опередил появление английского перевода приблизительно недели на две. 9 января 1898 г. Толстой уже сообщал Мооду о получении им брошюры с девятью главами «Что такое искусство?»

Статья Толстого была выпущена издательством Brotherhood publishing Co в виде приложения в журналу «The new order», выпуск 1-й (январь), главы I—IX.

Т. Л. Толстая 23 декабря писала В. Г. Черткову: «Папа велел мне ответить вам, что он сегодня заболел, у него озноб и жар, и он лежит... С его статьей в «Вопросах психологии и философии» всё время происходит путаница, потому что Грот нервно расстроен и дела ведутся частью через, частью помимо его. Второй лист напечатан без ведома папа, так что он не мог задержать печатанье. Теперь вся статья послана в цензуру. Ваш план напечатать статью в 2-х томах папа нравится».

26 декабря Толстой писал Черткову: «Теперь о печатании: вы не можете себе представить, как мне обидно, что, несмотря на все старания мои, вышло не то, что я хотел. Целый ряд неудач. Надеюсь все-таки, что появившиеся 5 глав, которые на очень недолгое время предвелят ваш 1-й том (очень хорошая мысль разделить на 2 тома по 10 глав) — не повредит вашему

¹ Т. 70.

² ДСАТ, 1932, стр. 9.

³ Перевод с английского, т. 70.

издательскому делу. Не нужно ли написать такое предисловие, в котором бы я высказал, что ваше — единственное издание, и в особенности то, что русское издание будет сокращено и извращено цензурой? Если да, то составьте мне такое предисловие. Во всяком случае, если печатание в «Вопросах философии» повредило вам, простите меня».¹

А уже 27 декабря Толстой в письме предлагал Черткову текст «Предисловия»: «Не будет ли годиться такое предисловие? Предлагаемая книга по русским цензурным условиям не может быть в целности издана в России и потому печатается в Англии в переводе, о верности которого я не имею никакого сомнения. Вышедшие в России 5 глав в журнале «Вопросы философии и психологии» уже потерпели некоторые сокращения и изменения; дальнейшие же главы, в особенности те, которые объясняют сущность моего взгляда на искусство, наверное не будут пропущены в России, и потому я прошу всех тех, которые заинтересуются этой книгой, судить о ней только по настоящему изданию».²

Об этом же Толстой сообщил Э. Мооду в письме от 28 декабря: «Вчера я послал Черткову проект маленького предисловия, которое они могут перевести, изменить и дополнить, как найдут нужным, где я упоминаю о переводе; можно прибавить, что я просматривал его, если нужно. Я думаю, что нет».³

Этот текст предисловия, однако, напечатан не был. В дальнейшем Толстой написал более обширное предисловие, о котором будет говориться дальше.

Таким образом, вопрос с печатанием первых глав статьи об искусстве в начале января 1898 года до известной степени уладился, и более спокойно можно было продолжать дело издания всей статьи.

17 декабря была послана последняя часть рукописи об искусстве в редакцию «Вопросов философии и психологии» для набора. После выхода пятой книжки журнала с первыми пятью главами трактата набралась первая книжка журнала за январь — февраль 1898 года, в которой должны были появиться остальные пятнадцать (включая «Заключение») глав, и Толстой ждал корректуры.

О работе Толстого над корректурами первых пяти глав почти нет никаких указаний. Среди черновиков и бумаг, относящихся к его статье об искусстве, сохранились лишь 16 листов верстки (стр. 979—1004) первых трех глав (глава III неполностью) журнальной редакции с типографской пометой: «15 декабря 1897» (см. рук. №76) и несколькими поправками Толстого. В абзаце, начинающемся словами: «Так что в этих языках», слова *beau par la forme* Толстой берет в кавычки. В следующем абзаце, начинающемся: «Наблюдения над тем», после слов: «в нашем языке так же как и» далее читалось: «во всех древних языках, не исключая языков европейских, тех самых» — Толстой последнюю фразу заменил: «в язы-

¹ Т. 88.

² Там же.

³ В письме от 15 декабря Моод просил Толстого «авторизации в письменной форме» к его переводу статьи об искусстве. Для просмотра он выслал Толстому список перевода первых глав. В цитируемом письме Толстой также заметил: «Перевод, мне кажется, очень хорош» (т. 70).

ках народов». Эти поправки не были внесены в журнальный текст, а также и во все последующие издания.

Первая партия корректур второй части трактата была прислана Толстому, повидимому, около 27 января. 21 января в письме к В. Г. Черткову Толстой говорит, что «корректур еще не присылали», а 27 января С. А. Толстая отмечает в своем дневнике, что Толстой «поправлял корректуры».

Однако до получения корректур Толстой продолжал время от времени просматривать статью. Просмотры эти обычно связывались с обращениями к Толстому Моода, который продолжал в своих письмах ставить вопросы относительно неясных для него мест статьи. Среди черновиков Толстого сохранился машинописный список на 6 листах «Поправок в 16 главу «Об искусстве» (см. опис. рук. № 77). На обороте последнего листа — собственноручное письмо Толстого к Мооду: «Дорогой А[лексей] Ф[ранцевич]. Вот некоторые нужные поправки к гл. XVI. Простите, что затрудняю вас. Лев Толстой. 2 янв.».

Возможно, что эти исправления в скором времени посланы не были, и о них Толстой писал Мооду в письме от 10—12 января: «Сейчас, пересматривая XVI главу, увидел в ней большие неясности и бессмыслицы. Если можно, подождите присылки поправленной XVI главы... Кроме того глава XVII должна быть поставлена на место XV и в главе XVII должна быть вычеркнута последняя аlinea от слов — но мало того... и до — предназначено». ¹ А 15 января Толстой послал Черткову телеграмму: «Если возможно, остановите печатание второй части. Посланы изменения». ² 16 января Чертков ответил:

«Сейчас получил вашу телеграмму о приостановке печатанья. Поправки ваши будут внесены». Не получив еще ответа Черткова, Толстой 18 января послал ему письмо, в котором писал: «С вашим письмом развехалось мое и телеграмма. Боюсь, что уже напечатано, а поправки важные, потому что есть недобрые места, которые хотелось изменить. Если же напечатано, то что делать. Поделом». ³

О работе Толстого над статьей об искусстве в тот период С. А. Толстая писала Т. Л. Толстой 12 января: «Переписывать и копировать мы с Марусей ⁴ поспеваем отлично и ни минуты еще не задержали работы папа. Он наладился писать и стал в духе, а то было очень тяжело с ним первое время». И записала в своем дневнике 26 января: «Переписку и поправку работ (пока незначительных) производит теперь Суллержицкий». ⁵

Толстой всё время извещал В. Г. Черткова о своей работе и о печатании статьи в России. В письме к нему от 21 января он сообщал: «Хотелось прислать с Цецилией Владимировной ⁶ корректуры с поправками, но пока еще не прислали, хотя должны быть готовы. Придется послать их почтой... Статья, последние главы выйдут, вероятно, в феврале. Еще ничего не печатается». ⁷

¹ Т. 71.

² Перевод с английского, т. 88.

³ Т. 88.

⁴ М. А. Маклакова.

⁵ ДСАТ, 1932, стр. 22.

⁶ Ц. В. Вивер.

⁷ Т. 88.

Около 27 января Толстому были присланы корректурные гранки второй части статьи об искусстве. К сожалению, они не сохранились полностью среди оставшихся бумаг статьи об искусстве. Есть гранки глав VI—XIV, частью XV главы и отрезки гранок XX главы. На гранках типографский штемпель с датой: «21 января 1898». Корректуры предвзительно были просмотрены Н. Я. Гротом.

Толстой немедленно приступил к чтению корректур. С 27 января С. А. Толстая почти ежедневно заносит в свой дневник отметки о работе Толстого над корректурами, а 30 января записывает, что «переписывала для Льва Николаевича новые поправки в статью «Об искусстве», что заняло часа три». ¹

Первое время задержки в правке корректур не было, и работа, повидимому, шла гладко. Гранки VI—XIV глав имеют сравнительно незначительное количество поправок Толстого, из них большинство стилистического характера. Значительные затруднения вызвала глава XV. Гранки, относящиеся к этой главе, все испещрены поправками и вставками Толстого, часть из них разрезана на части и подклеена к новому рукописному тексту; потом всё переписано рукой С. А. Толстой, вновь набрано и опять исправлено Толстым.

Толстой в этой главе пробует выразить, в чем состоит «признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного», и что нужно считать «мерилом достоинства искусства». Он несколько раз меняет и редакцию тезисов, определяющих условия заразительности искусства. Вся глава после исправления значительно сокращается и принимает более компактный вид.

Повидимому, нездоровье Толстого в это время ослабляло интенсивность работы. В конце января в письме к Э. Мооду он писал: «Простите, что долго не отвечал вам и не посылал исправленных корректур. В последнее время чувствовал такую слабость, что не мог заставить себя работать. Если же и заставлял себя, то только портил. Посылаю вам исправленные главы от 6 до 15 включительно. Остальные 5 надеюсь выслать скоро, так как чувствую себя теперь более способным к работе. Здесь издатели журнала надеются выпустить статью всю до конца около 15 февраля старого стиля. Так что можно успеть я думаю одновременно выпустить и в Англии». ²

Вероятно, к 1 февраля Толстой получил уже верстку VI—XIV глав. На этих листах, сохранившихся среди черновинов Толстого, имеется типографский штемпель с датой: «30 января 1898». 3 февраля Толстой, проверив ее, уже сдал в редакцию. Под этим числом С. А. Толстая записала в дневнике: «Он [Толстой. — *Ред.*] спохватился утром в корректурах «Искусства», что ему что-то там пропустили; он пошел сначала к Гроту, потом в редакцию «Журнала философии и психологии» и восстановил пропуск». ³ А Толстой в своем Дневнике отметил: «Утром хватился, что пропущено в Искусстве место о троице и, ничего не работая, пошел к Гроту, оттуда в редакцию».

¹ ДСАТ, 1932, стр. 23.

² Т. 71.

³ ДСАТ, 1932, стр. 26.

Пропущено было место в конце VII главы с абзаца, начинающегося словами: «Стоит только отрешиться...» и до конца главы (см. стр. 78—80). В сохранившихся в архиве Толстого листах верстки VII главы к этому месту приложен рукописный список пропущенного текста с пометой секретаря редакции: «Как можно скорее набрать шрифтом 1 отдела вставку в конце VII главы статьи гр. Толстого» (см. рук. № 97).

Вскоре после 7 февраля Толстой получил вторичную верстку VI—XIV глав, а вскоре после 12 февраля — верстку окончания статьи. Весь февраль Толстой продолжает работать над корректурами, о чем он часто упоминает в своих письмах, а С. А. Толстая почти ежедневно записывает в дневнике. Судя по незначительному количеству сохранившихся сверстаных листов, работа главным образом протекала над главами XV, XVI, XVII, отчасти XVIII и XX. Содержание глав XVI и XVII посвящено выяснению вопросов: «чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство» и «каковы последствия извращенной деятельности искусства. Толстой не один раз менял способ разрешения этих вопросов, то пытаясь подойти к ним отвлеченно, то путем сопоставления примеров, характеризующих «истинное» и «ложное» искусство. Особенно интересно в связи с этим проследить по рукописям и корректурам, как протекала его работа в подборе и указании образцов по каждому роду искусства. Он неоднократно менял их список, иногда по несколько раз зачеркивая и вновь восстанавливая имена одних и тех же авторов и названия их произведений. К одному из мест главы XVI Толстой сделал примечание, в котором говорил, что «не придает особенного веса своему выбору», так как относит и себя «к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом». В это время, видимо не доверяя памяти, он перечитывает некоторые произведения. В Дневнике от 2 февраля записано: «Всё время или читал или поправлял корректуры». А С. А. Толстая в своем дневнике 16 февраля отметила: «Л. Н. читал вечером «Разбойников» Шиллера и восхищался ими». ¹

Интересна также в этом отношении запись в дневнике С. А. Толстой от 1 февраля: «Говоря об искусстве, Л. Н. сегодня вспоминал разные произведения, которые он считает настоящими; например: «Наймичка» Шевченко, романы Виктора Гюго, рисунки: Крамского, как проходит полк, и молодая женщина, ребенок и кормилица смотрят в окно; потом Сурикова рисунок, как спят в Сибири каторжники, а старик сидит — к рассказу Л. Н. «Бог правду видит». Еще вспоминали, не помню чей рассказ (тоже Гюго) о том, как жена рыбака родила двойню и умерла, а другая рыбацка, у которой 5 человек детей, взяла этих детей, а когда ее муж вернулся, она с робостью рассказывает о смерти матери и рождении двойни, а муж говорит: «Что ж, надо взять». И жена отдергивает занавес и показывает ему детей, уже взятых ею. — И многое еще было упомянуто и пересужено». ² В. Ф. Лазурский в своем дневнике 14 февраля записал: «за чаем он [Толстой. — *Ред.*], полный интересов своего эстетического сочинения, говорил о том, что подбирает примеры из всемирной литера-

¹ ДСАТ, 1932, стр. 31.

² Там же, стр. 24—25.

туры для того, чтобы указать образцы истинного, по его мнению, искусства: 1) проникнутого христианским чувством, 2) объединяющего людей. Нашел и может указать лишь несколько произведений В. Гюго, Диккенса, Достоевского, Шиллера. О «Натане Мудром» Лессинга еще подумает, перечитает.

Я говорил, что трудно приводить такие примеры, что сразу не сообразишь; что это значит — горстью черпать из моря, а он утверждал, что и черпать-то нечего. Спросил его, под влиянием только что прочитанной брошюры Вейнберга, что он думает о поэзии Гейне. Л. Н. отвечал, что причислить сочинения Гейне к истинным произведениям искусства он не может, скорей причислил бы их к дурному искусству.

Упомянутые в дневнике С. А. Толстой «Наймичка» Шевченко и рисунок Сурикова к рассказу Толстого «Бог правду видит...» Толстым не были отмечены в статье об искусстве; «рассказ» В. Гюго «О жене рыбака» — стихотворение «Les pauvres gens» (из цикла «La légende des siècles») — был включен в список образцов «высшего искусства»; «Натан Мудрый» Лессинга первоначально стоял в списке образцов «высшего искусства»; затем в корректурах Толстой вычеркнул это произведение. Стихотворения Гейне вначале Толстой поставил в разряд «хорошего всемирного искусства», но потом вычеркнул.

Отметим также, в связи со сказанным выше, что первоначально Толстой указывал и на «некоторые» трагедии Корнелия, на «Векфильдского священника» Гольдсмита и на «Paul et Virginie» Бернарден де Сен Пьера как на образцы высшего искусства; в корректурах они были также вычеркнуты. Относительно произведений Шиллера Толстой внес уточнение. Напечатанное: «Я указал бы на драмы Шиллера» он исправил: «Я указал бы на «Разбойников» Шиллера». Указание на Д. Эллиота Толстой также несколько раз изменял. Первоначально, в наборной рукописи, ссылки на него не было совсем. Очевидно, Толстой вписал его в гранках (они неизвестны). В первой верстке напечатано: «на «Адама Бида» Эллиота»; во второй исправлено: «на романы Джоржа Эллиота»; и восстановлена первая редакция уже в корректурах отдельного издания.

В живописи Толстой указывал (рук. № 54) «на Гогарта, Милле, на Лермита, на Ге». Первый из них потом был вычеркнут.

В списках образцов «второго рода хорошего, всемирного житейского искусства» Толстой первоначально указывал (рук. № 54) «на превосходные вещи Мопассана, как M-lle Perle, или как дама прибила в мальпосте ухаживателя, аббат с сыном или...»¹ (фраза не кончена), но потом всё это вычеркнул, заменив глухой ссылкой на «некоторые вещи Мопассана». В первой верстке Толстой сначала вычеркнул и потом восстановил: «комедия Мольера», а во второй вычеркнул: «даже романы Дюма-отца».²

К истории работы Толстого над XVI главой трактата нужно еще указать, что в рукописях, предшествовавших наборной рукописи,

¹ Упомянутые рассказы Мопассана: «Mademoiselle Perle» («Мадемуазель Перль»), «Un échec» («Не удалось»), «Le champ d'oliviers» («Оливковое поле»).

² В журнальной редакции указание на Мольера отсутствует, а на Дюма введено.

в разное время Толстым вписывались в качестве образцов искусства и потом были вычеркнуты: в области словесного искусства — Ламартин, Гёте, Мюссе, Тютчев, Фет, Скриб, Лопе-де-Вега, Шекспир; в музыке — Григ; в живописи — Мейсонье, Кнаус, Вотье, Дефреггер. Наибольшее колебание у Толстого вызывал Шекспир. Он неоднократно вписывался и вычеркивался. В наборной рукописи его имя не упоминается.

В музыке, в ряду произведений, «приближающихся к требованиям всемирного искусства», Толстой первоначально указывал на произведения Вебера. Но в корректурах отдельного издания он Вебера вычеркнул, заменив его Шубертом (рук. № 104).

В связи с этими колебаниями Толстого в подборе образцов «истинного искусства» существенно отметить еще один пример из его работы над трактатом. В XII главе, говоря о вреде художественной критики, он ссылается на вредное действие ее на Пушкина, в результате которого Пушкин написал «Бориса Годунова» — «рассудочное, холодное произведение». Перед этим Толстой говорит, что Пушкин «пишет свои мелкие стихотворения, Цыган», разного достоинства, но всё же «произведения истинного искусства». В рукописи № 38 Толстой после «Цыган» добавляет: «Даже Руслан и Людмила», но потом зачеркивает. В следующей рукописи Толстой вновь вписывает «Руслана и Людмилу» и опять вычеркивает. В рукописи № 41 Толстой вписывает уже «Евгения Онегина» и тоже вычеркивает. Но в корректурах он вторично вписывает «Евгения Онегина», который и попадает в печатный текст.

К главе XVIII Толстой сделал значительную вставку. В Дневнике 19 февраля он отметил: «Долго не писал. Сначала был нездоров. Дней пять, как лучше. За это время всё исправлял и дополнял и портил последние главы об искусстве». И дальше записал свою мысль: «Наше искусство с постановкой потех для богатых классов не только похоже на проституцию, но есть ничто иное, как проституция». Эту мысль Толстой развил и использовал в статье об искусстве. Переписав на отдельном листе, он включил эту вставку в последней корректуре в конец XVIII главы, вслед за абзацем, начинающимся словами: «А как только это будет». Однако в журнальный текст это дополнение не было включено, очевидно, по цензурным соображениям.

Особенно большой работы потребовала глава XX («Заключение»). В этой главе Толстой касался вопроса о взаимоотношении искусства и науки и отводил большое место последней. В связи с этим нужно отметить одно обстоятельство, имевшее место несколько ранее. С. Л. Толстой перевел с английского статью Э. Карпентера «Современная наука» и при содействии Л. Н. Толстого послал ее в «Северный вестник» для напечатания. Редактор этого журнала А. Л. Волынский, получив ее, обратился к Толстому с письмом от 17 октября, прося написать предисловие. Толстой, заинтересовавшись этим вопросом, вскоре написал предисловие о науке и ее значении в жизни людей. Эту же мысль Толстой отчасти развивал и в своем «Заключении», и поэтому он, одно время, решил из своего «Заключения» чтобы не повторяться, выпустить всё, что касалось науки.

27 ноября Толстой послал исправленную корректуру перевода статьи Карпентера и свое предисловие в «Северный вестник», издательницей

которого была Л. Я. Гуревич. Однако в это дело вмешалась С. А. Толстая и потребовала, чтобы Толстой взял предисловие из «Северного вестника». Толстой вынужден был это сделать, о чем он и известил А. Л. Волынского в письме от 5 декабря. Это обстоятельство послужило одной из причин того, что свои рассуждения о науке Толстой оставил в «Заключении». Между тем С. А. Толстая, в феврале месяце готовившаяся выпустить 15-й том Собрания сочинений Л. Н. Толстого, в который должен был войти трактат об искусстве, хотела включить туда и «Предисловие» Толстого к статье Э. Карпентера. Вследствие этого, по совету Т. Л. и С. Л. Толстых, она согласилась на печатание в «Северном вестнике» этого предисловия. В дневнике от 13 февраля она записала: «Вчера разрешила Л. Н. послать Гуревич в «Северный вестник» его предисловие к переводу Серержи Карпентера о значении науки. Разрешила я потому, что хочу после «Искусства» в 15-й том напечатать это рассуждение о науке; оно как раз по смыслу будет продолжением статьи. Л. Н. очень обрадовался моему согласию». ¹ Об этом Толстой в письме от 13 февраля сообщил М. Л. Толстой: «Статью Карпентера с предисловием благодаря совету Серержи и Тани послали в Северный вестник. ² И я очень рад этому. Это уясняет мою работу об искусстве, которая еще не кончена, но наверное кончится на 1-й неделе». ³

Печатание предисловия к статье Карпентера «Современная наука» вызвало новую переработку «Заключения» к трактату, во избежание повторения в ней тех же мыслей, что и в предисловии.

Первые гранки этой главы, присланные Толстому, почти все перечеркнуты, испещрены исправлениями и изрезаны на куски. Толстой, повидимому, пытался, перегруппировав отдельные части «Заключения», путем подклейки и склейки кусков гранок и рукописных вставок составить полный текст, чтобы избежать нового набора всей главы. Однако это ему не удалось, и в конце концов в типографию вновь был послан рукописный экземпляр, составленный по первым гранкам. Новый набор в гранках Толстой получил, вероятно, 20 февраля (дата штемпеля на гранках). Эти гранки правились значительно меньше. Исправив, Толстой сделал на первой гранке надпись: «Исправив, прошу прислать поскорее в двух экземплярах». Вскоре он получил и перстку.

Исправления в корректурах «Заключения» были главным образом направлены к тому, чтобы яснее выявить соответствие между наукой и искусством и указать на зависимость искусства от науки, чего не было в первой наборной редакции этой главы. Кроме того, сделана вставка о «ложных идеалах науки».

По исправлений второй экземпляр корректур был переслан в Англию для перевода. Около 12 февраля Толстой писал Мооду: «Посылаю все главы в последних корректурах за исключением 20, которую надеюсь прислать через два дня. У нас теперь масляница, и не работают в типографии. Книжка Вопросы психологии и философии едва ли выйдет к 20-му,

¹ ДСАТ, 1932, стр. 29.

² Статья Карпентера «Современная наука» с предисловием Толстого была напечатана в «Северном вестнике», 1898, № 3.

³ Великого поста, который в 1898 году начинался с 17 февраля.

так что вы успеете кончить прежде их. Как вы увидите, я опять переменял порядок глав. Я всё время был не совсем здоров и от этого так путал». ¹

А уже около 14 февраля было послано и «Заключение» со следующим сопроводительным письмом: «Посылаю последнюю 20 главу и последний раз, если у вас достаточно терпения продолжать работу и если всё еще не напечатано. Кроме того, я так запутался, что решительно не помню, послал ли я вам главы от XIV до XIX в последней версии и потому на всякий случай посылаю эти». ²

Однако и на этот раз переделка XX главы не была последней. В начале двадцатых чисел февраля, уже после правки последней верстки для журнала, Толстой сообщал Мооду: «С большою робостью посылаю вам несколько измененную 20-ю главу. Если не поздно и вы не устали, внесите эти поправки в ваш перевод. Больше поправок не будет». ³

Корректурa для журнала «Вопросы философии и психологии» окончилась. С. А. Толстая 23 февраля в своем дневнике отметила: «Он кончил корректуры и больше «Искусством» заниматься не будет. Хочет новую работу начать». ⁴

IX

Несмотря на окончание работ по исправлению корректур статьи об искусстве, печатавшейся в журнале «Вопросы философии и психологии», интерес к этому предмету у Толстого не пропал окончательно, и он время от времени опять брался за просмотр некоторых глав. Это вызывалось, во-первых, неокончившейся работой по переводу статьи на английский язык, во-вторых, задуманным в то время С. А. Толстой изданием трактата «Что такое искусство?» в пятнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого.

Кроме того, еще одно обстоятельство привлекло внимание Толстого к статье об искусстве. В Париже в журнале «La revue blanche» в номерах от 15 января и 15 февраля н. с. появились отрывки из двух глав трактата об искусстве, очевидно, в переводе с английского на французский язык. Перевод был сделан самым неряшливым образом и искажал мысли, выраженные в трактате. Толстой 13 февраля написал редактору парижской газеты «Journal des débats» письмо, ⁵ в котором протестовал против такого рода публикации «La revue blanche» и просил редактора напечатать это письмо в их газете. 14 февраля Толстой писал об этом В. Г. Черткову: «Нынче писал письмо в «Journal des Débats» о том, что «Revue Blanche» напечатала безобразный перевод двух глав, вырванных из всего и лишенных всякого смысла. И это не важно и не надо бы, но так досадно стало, когда увидал этот перевод, что не успокоился бы, пока не написал». ⁶

¹ Т. 71.

² Там же.

³ Там же.

⁴ ДСАТ, 1932, стр. 34.

⁵ Т. 71.

⁶ Т. 88.

В письме к Черткову Толстой привел пример перевода, сопоставив его с соответствующим текстом подлинника. Одновременно с этим письмом, 13 февраля, он написал своему знакомому, переводчику на французский язык, профессору Ш. Саломону,¹ прося его проследить, напечатают ли его письмо в «Journal des débats» или нет, и, в противном случае, передать его в какую-либо другую газету. Письмо Толстого, как сообщал ему в ответном письме от 15 марта н. с. Саломон, было напечатано в «Journal des débats».

Э. Моод, узнав о напечатании перевода отрывков из статьи Толстого об искусстве в «La revue blanche», 10 марта н. с. писал Толстому: «Мне было досадно узнать о появлении X главы в печати в Париже. Я ничего об этом не знал, пока она не оказалась посланной в «Revue blanche», и было уже поздно остановить печатание. Чертков сделал в этом отношении всё, что мог, но ему не удалось».

В этом же письме Моод сообщал и о состоянии дела издания статьи об искусстве в Англии: «Насколько мне известно, книга появится в законченном виде по крайней мере не раньше месяца, отчасти благодаря идущим переговорам о продаже в Америке. Главы X—XIV появятся в бумажной обложке дней через десять, а главы XV—XX в течение будущего месяца по новому стилю». Толстой ответил ему 8 марта: «Я очень рад, что книга не выйдет раньше месяца. Это дает мне возможность прислать вам еще вновь сделанные мною и очень важные исправления в главах XI и XVI, которые я, пользуясь вашей добротой и долготерпеливостью, пришлю вам. Очень жалею, что эти исправления не попадут в первое издание. Здесь книга Вопросы философии, в которой должно было выйти совсем уже отпечатанное окончание статьи, задержана цензурой и переслана в духовную цензуру. Это, кажется, равняется полному запрещению. Жалею потерянных трудов, но я рад возможности сделать, как говорил, очень важные исправления. И дальше добавлял: «Не посылаю вам сейчас изменения в некоторых главах, потому что всё это набирается в типографии (Софья Андреевна набирает и все-таки готовит к печати). Как только будет готово, дня через два, пришлю вам оттиск со всеми поправками, отметив места, где сделаны перемены, и надеюсь, что последние».

Издание С. А. Толстой (пятнадцатая часть Собрания сочинений) велось также при участии Толстого. Толстой вносил многие изменения в журнальный текст, а также делал и дополнения. 1 марта С. А. Толстая записала в дневнике: «Лев Николаевич опять... переправил кое-что и прибавил в свою статью «Что такое искусство» по моему уже изданию». И 7 марта: «Сегодня был неприятный разговор с Л. Н. Он хочет сделать всё прибавки в свою статью, а я боюсь, что к прибавкам придерется цензура и опять остановит книгу, а я хочу печатать 30 000 экземпляров».²

В данном издании Толстой внес поправки и изменения в главах XI, XIV, XV, XVI и XX. Поправки эти в большинстве случаев носили или стилистический характер, или справочный; в некоторых случаях они преследовали цель уточнения выраженных в статье мыслей.

¹ Т. 71.

² ДСАТ, 1932, стр. 37.

Корректуры (верстку) нового издания Толстой в исправленном виде послал в Англию. В письме от 12—13 марта он об этом сообщал Мооду: «Посылаю вам, надеюсь, что последний раз, корректуры искусства. Я отчеркнул красным карандашом поправки, которых не было у вас, чтобы вам не трудиться читать всё. Поправки на полях сами собой обратят ваше внимание. Поправки, сделанные Гротом ввиду цензуры, вы, разумеется, оставите без внимания... Есть у вас приложения (appendix)? И сколько?»¹ Экземпляр этой верстки с поправками и отметками Толстого сохранился среди его черновиков (см. опис. рук. № 104).

О получении корректур Моод сообщил Толстому в письме от 29 марта н. с.: «Ваши две открытки и страницы 81—237 включительно только что получены. Книга в полном виде появится теперь в возможно непродолжительном времени. Приложения — я получил их от вас три. I. Le Phénomène Futur [Будущий феномен]. II. Poems by 4 Writers [Поэмы 4-х писателей]. III. Contents of the Nibelungen's Ring [Содержание Кольца Нибелунгов]».

Между тем книга первая за 1898 год «Вопросов философии и психологии» со статьёй Толстого об искусстве была передана в духовную цензуру. Об этом сообщил Толстому секретарь редакции этого журнала в письме от 3 марта. А вслед за ним и Грот писал Толстому: «Посылаю Вам известие о нашем смертном приговоре. Этакие дураки — книгу статьи об искусстве в «духовную цензуру». Ну, мне как-то всё стало равно. Сколько ни трудись лично, не поможешь. Всё дело во времени».

Однако духовная цензура, сделав большие купюры, статью об искусстве разрешила к выпуску. С. А. Толстая 8 марта записала в дневнике: «Л. Н. ездил верхом к Грогу... Статью пропустили, только вырезали два листка. С. Трубецкой хлопотал и негодует на измененность, интриги и взяточничество почти полов, духовных цензоров».² С. А. Толстая, говоря о том, что духовная цензура «только вырезала два листка», evidentemente, не знала еще полностью о том, какие опустошения произвела цензура в статье.

Книга первая за январь — февраль 1898 года со второй частью статьи Толстого «Что такое искусство?» вышла 17 марта.

Толстой, под впечатлением цензурного произвола, написал предисловие к английскому изданию статьи об искусстве. В письме к В. Г. Черткову от 17 марта он сообщал, что в предисловии этом он писал о том, «каким искажениям подверглась эта книга в России и почему», и дальше добавлял: «Я написал это заявление, вы же употребите его, как найдете нужным». А 19 марта он отослал предисловие в Англию, сопроводив его письмом к В. Г. Черткову: «Простите, милые друзья, за то, что посылаю вам обе статьи³ в таком нечистом виде, злоупотребляя уверенностью в том, что вы всё прочтете и поймете. Я, впрочем, внимательно перечел обе статьи, и мне кажется, что там нет бессмыслиц и бессвязностей. Впрочем, если что есть, вы поправите. Еще надо прибавить к русскому изданию Об

¹ Т. 71.

² ДСАТ, 1931, стр. 38.

³ «Письмо в иностранные газеты» о помощи духоборам и предисловие к английскому изданию «Что такое искусство?».

искусстве, что в этом издании сделаны значительные исправления и добавления. Можно так в конце:

— Кроме восстановленных исключенных цензурой мест в изданиях, вышедших в России, в этом издании сделаны значительные исправления и добавления. —

Мне не успели этого переписать, и потому, пожалуйста, если можно, пришлите мне копии того и другого и с вашими поправками.¹

Предисловие это впервые было опубликовано в сборнике «Свободного слова», № 1, издание В. Г. Черткова, Purleigh 1898, без добавления, указанного в письме Толстого.

В начале апреля 1898 года вышла из печати и пятнадцатая часть Собрания сочинений Л. Н. Толстого, в издании С. А. Толстой (тип. И. Н. Кушнерова и К^о), с трактатом Толстого «Что такое искусство?». 2 апреля С. А. Толстая отметила в дневнике: «Сегодня вышел 15-й том «Об искусстве» из цензуры, и я написала объявление в газеты».²

В английском переводе Э. Моода статья Толстого об искусстве появилась под заглавием: «What is art?» в издании Brotherhood publishing C^o в виде приложения к журналу «The new order» в трех выпусках. В первом (январь 1898) выпуске — главы I—IX; во втором (март 1898) — X—XIV; в третьем (май 1898) — XV—XX.

В связи с окончанием работ над трактатом об искусстве Толстой писал Мооду 20 марта: «Правда, что была сделана ошибка преждевременного печатания. Это произошло оттого, что я не думал печатать в России и поправлять по корректуре. Это стоило много лишнего труда, и это большой грех, которого я постараюсь избегать в будущем».³

Опубликование трактата Толстого об искусстве в «Вопросах философии и психологии» и затем в отдельном издании С. А. Толстой вызвало вскоре большое количество перепечаток его различными издательствами. Большинство из них являются плохими копиями искаженной цензурой журнальной редакции с добавлением собственных ошибок. Исключение представляет лишь издание «Посредника» (М. 1898). Текст трактата в этом издании близко подходит к тексту издания С. А. Толстой. Однако сличение этих текстов позволяет установить, что в «Посреднике» набор некоторых частей статьи производился по рукописям или корректурам, не имеющим последних исправлений Толстого.

Из дальнейших изданий следует отметить издание С. А. Толстой в четырнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого, М. 1903 (тип. И. Н. Кушнерова и К^о), являющееся перепечаткой пятнадцатой части издания 1898 года, и издание С. А. Толстой в семнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого, М. 1911 (тип. И. Н. Кушнерова и К^о), вновь просмотренное С. А. Толстой и дополненное по корректурам и рукописям. В это издание были введены многие места, исключенные цензурой в прежних изданиях, так что оно из всех, до сих пор известных русских изданий трактата, является наиболее полным. Следует также упомянуть об изда-

¹ Т. 88.

² ДСАТ, 1932, стр. 44.

³ Т. 71.

нии И. Д. Сытина в XVI томе Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, М. 1913, под редакцией и с примечаниями П. И. Вирюкова. Этот текст, по полноте и достоверности, может расцениваться наравне, за небольшими исключениями, с текстом издания С. А. Толстой 1911 года.

ОПИСАНИЕ РУКОПИСЕЙ И КОРРЕКТУР

Общее количество рукописей и корректур, относящихся к статьям и трактату об искусстве, исчисляется в 4482 листа (F°, 4° и отрезки). Все они хранятся в Отделе рукописей Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР (Москва).

[ПИСЬМО К Н. А. АЛЕКСАНДРОВУ]

1. Автограф. 4 лл. 4°, исписанных с обеих сторон (оборот л. 1 чистый). Пагинация 1 и 3 лл. цифрами 1—2. Первая редакция статьи. Заглавия нет. Исправления незначительны.

Публикуем в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

2. Автограф. 2 лл. 4°, исписанных с обеих сторон. Вторая редакция статьи. Заглавия нет. Первый лист нумерован цифрой 3, текст л. 1 и частью л. 2 перечеркнут. Очевидно, предполагалось соединить эту редакцию с первой, о чем говорит цифра 3, которой пронумерован первый лист статьи (рукопись первой редакции нумерована цифрами 1—2).

Публикуем в вариантах под № 1.

3. Автограф. 3 лл. F°, исписанных с обеих сторон (оборот л. 3 — не полностью). Заглавия нет. Бумага пожелтевшая и местами надорванная и подклеенная. Низ л. 3 оторван. Текст поврежден. На подклеенном листе рукой А. К. Чертковой помечено: «Было оторвано».

Публикуем в вариантах под № 2.

4. Копия рукописей №№ 1 и 3 рукой А. П. Иванова, С. А. Толстой и неизвестного. 13 лл. 4°, исписанных с обеих сторон (часть л. 9 и л. 10 целиком карандашом). Пагинации нет. Исправления Толстого лишь на первых пяти листах (на копии с рукописи № 1).

Извлекаем варианты №№ 3 и 4.

ОБ ИСКУССТВЕ

[ПИСЬМО К В. А. ГОЛЬЦЕВУ]

1. Автограф. 1 л. 4°, заполненный текстом с обеих сторон и 2 лл. почтового формата автографа-вставки (л. 2 заполнен лишь с одной стороны). Заглавия нет.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 1.

2. Рукопись рукой М. В. Сяськовой. 3 лл. 4°, исписанных с обеих сторон (оборот л. 4 чистый). Заглавия и пагинации нет. *Начало*: «Произведение искусства хорошо». *Конец*: «действительные произведения искусства». Рукопись значительно правилась Толстым. Оборот л. 2 и л. 3 занят автографом — новым окончанием статьи.

Извлекаем вариант № 2.

3. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой. 5 лл. 4° ученической тетради, исписанных с обеих сторон (стр. 2 листа 2-го и стр. 1 листа 3-го чистые). Заглавие на обложке тетради рукой Т. Л. Толстой: «Об искусстве». Пагинации нет. *Начало*: «Вот та теория». *Конец*: «в наилучшие формы».

4. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой. 4 лл. 4°, исписанных с обеих сторон (оборот л. 4 чистый). Заглавия и пагинации нет. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «в наилучшие формы». Исправления автора значительны. Вставлено новое начало.

5. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 4 лл. 4°, исписанных с обеих сторон и заключенных в обложку из белой бумаги (первая страница л. 2 обложки также занята текстом статьи). Заглавия нет. Пагинация по листам цифрами 1—5. На обратной стороне — чертеж и рисунок Толстого. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «в наилучшие формы». Авторская правка по сравнению с предыдущими рукописями менее значительна. Большим исправлениям подвергся лишь конец статьи.

6. Копия предыдущей рукописи рукой М. В. Сяськовой. 5 лл. почтового формата, исписанных с обеих сторон. Кроме того, приложены 3 лл. почтового формата, переписанных рукой Т. Л. Толстой исправленных мест этой рукописи. Заглавия нет. Пагинация по почтовым листам цифрами 1—3 (дополнительные листы не нумерованы). Большой правке Толстой подверг лишь вторую половину статьи; окончание написано заново (конец его в автографе не сохранился, а лишь в копии рукой Т. Л. Толстой).

Помещаем эту рукопись в вариантах под № 3.

7. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 6 лл. 4°, исписанных с обеих сторон и заключенных в обложку (первая страница л. 2 обложки занята текстом статьи) с надписью тою же рукой: «Об искусстве». Пагинация по листам цифрами 1—6. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «и это-то самое и сделано». Большой авторской правке подверглось лишь окончание статьи.

8. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 6 лл. 4°, заполненных с обеих сторон. Заглавия нет. *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «всеми силами своей души». Пагинация по листам цифрами 1—6. Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

9. Корректорная гранка со штемпелем типо-литографии Месника и Римана (Петербург) и с датой: «24 марта 1889 г.». Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В. А. Гольцев, составляя». *Конец*: «этого высшего знания. Л. Т.». Авторская правка значительна по всему тексту: все поля заняты вставками. Около половины текста вычеркнуто и заменено новым. Корректурa, повидимому, правилась несколько раз, что видно из того, что в следующую рукопись, являющуюся копией исправленной гранки, часть этих исправлений не внесена. Помимо исправления на полях гранки, сделана авторская вставка на 2 лл. 4° (оборот л. 2 оставался чистым, и Толстой использовал его для начала статьи, впоследствии озаглавленной «О том, что есть и что не есть искусство...» (см. рук. № 1).

Извлекаем из этой рукописи варианты №№ 4—6.

10. Копия с корректурной гранки рукой неизвестного. 2 лл., исписанных с обеих сторон. Часть исправлений, сделанных в корректуре, в данный список не вошла: повидному, они делались после составления списка. Авторская правка незначительна.

Публикуем эту статью в данной редакции в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ И ЧТО НЕ ЕСТЬ ИСКУССТВО, И О ТОМ, КОГДА ИСКУССТВО ЕСТЬ ДЕЛО ВАЖНОЕ И КОГДА ОНО ЕСТЬ ДЕЛО ПУСТОЕ

1. Автограф. 1 л. 4° (использован оборот л. 2 вставки к гранке статьи «Об искусстве» — см. опис. рук. № 9). Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «Происхождение всякого произведения». *Конец*: «И потому можно сказать, что». Окончание статьи не сохранилось.

2. Копия рукой неизвестного с рукописи, редакцией не обнаруженной, очевидно, являющейся списком с рукописи № 1. 7 лл. 4°, исписанных с обеих сторон. Пагинация по листам цифрами 1—7. Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

Публикуем эту редакцию статьи в вариантах под № 1.

3. Копия предыдущей рукописи рукой неизвестного. 11 лл. 4° и 1 л. почтового формата, исписанных с обеих сторон, среди которых 4 лл. автографов-вставок. Заглавие «Несколько замечаний об искусстве» зачеркнуто. *Начало*: «Происхождение всякого не только». *Конец*: «такие произведения». Пагинации нет. Авторская правка в этом списке особенно значительна. Часть текста вычеркивается совсем, часть перерабатывается; делаются вставки на полях, между строк и на отдельных листах. Конец рукописи не сохранился.

4. Автограф. 2 лл. 4° и 1 л. почтового формата, исписанных с обеих сторон. На первой странице л. 1 заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «Один мой знакомый». *Конец*: «и откуда оно является?» Пагинации нет.

5. Копия рукописей № 3 и № 4 рукой Т. Л. Толстой. 18 лл. 4°, исписанных с обеих сторон. Сначала переписана рукопись № 4 и к ней присоединена рукопись № 3. Заглавия нет. *Начало*: «Недавно г.г.». *Конец*: «видет человечество». Пагинация по листам цифрами 1—18. Авторская правка значительна лишь в первой половине статьи.

6. Автограф. 2 лл. 4° (первый лист заполнен с обеих сторон, второй на одну треть страницы 1). Заглавия нет. *Начало*: «1) В нашем мире». *Конец*: ««приносит людям искусство.»» Конспект статьи в четырех пунктах, который Толстой, повидному, пытался соединить с рукописью № 5, часть которой он также разбил по пунктам, начиная с пункта 4.

Публикуем его в вариантах под № 2.

7. Копия рукописи № 5 рукой В. Г. Черткова. 22 лл. 4°, из которых 4 лл. автографов-вставок. Текст рукой Черткова переписан с интервалом в одну строку. 18 лл. заполнены с обеих сторон, остальные лишь с одной. Заглавие, данное статье при переписке Чертковым: «О том, что есть и что не есть произведение истинного искусства» — зачеркнуто Толстым и

во вступлении, написанном на отдельном листе, дано новое, публикуемое нами. Авторская правка значительна лишь в некоторых местах статьи, производилась, судя по почерку, бумаге и чернилам, в течение значительного промежутка времени и носит слишком черновой характер, далекий от попыток отделки статьи.

Публикуем эту редакцию статьи в отделе «Черновое, неоконченное, неотделанное».

8. Машинопись. 16 лл. 4°. Заглавие: «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое». *Начало*: «В жизни нашей есть много». *Конец*: «должны быть соединены в истин[ном]». Окончания статьи нет. Рукопись представляет собою список неизвестной рукописи. При сличении текстов рукописи № 7 и данной можно предположить, что рукопись, являющаяся оригиналом для данной рукописи, была несовершенной копией с рукописи № 7, частью же компиляцией из зачеркнутых мест как рукописи № 7, так и предыдущих. Исправления Толстого немногочисленны.

[ОБ ИСКУССТВЕ]

1. Автограф. 4 лл. 4°, исписанных с обеих сторон. Заглавия нет. *Начало*: «В нашем мире богатых». *Конец*: «прямой пользы».

2. Копия предыдущей рукописи рукой П. И. Бирюкова. 8 лл. 4°, исписанных с обеих сторон (л. 8 заполнен лишь с одной стороны — написано 2 строки). Правилась рукопись, повидимому, несколько раз. Большим исправлениям подвергалось начало статьи.

Публикуем эту редакцию статьи в отделе «Черновое, неоконченное, неотделанное».

3. Рукописный материал к статьям об искусстве 1889 г. Автографы. 6 лл. 4° и 1 отрезок. Разрозненные листы, частью планы и замотки.

Извлекаем варианты №№ 1—3.

<НАУКА И ИСКУССТВО>

1. Автограф. 1 л. 4°, заполненный текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Первый конспект статьи.

Публикуем его в вариантах под № 1.

2. Автограф. 1 л. 4°, заполненный текстом с обеих сторон. Вложен в обложку, на которой (на второй странице л. 1) также имеется запись Толстого, относящаяся к работе над искусством. Заглавие: «О науке и искусстве». Начало конспекта статьи. Весь текст перечеркнут. Обратная сторона листа занята автографом вставки к несохранившейся статье Толстого об искусстве.

Конспект публикуем в вариантах под № 2.

3. Автограф. 1 л. 4°, заполненный текстом с одной стороны пеликом, с другой — на одну четверть. Вложен в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. О науке и искусстве». 9а. В начале текста дата Толстого: «26 октября 89. Я. П.».

Публикуем его в вариантах под № 3.

4. Автограф. 4 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Вложены в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. 9б. О науке и искусстве». Заглавия нет. В начале статьи авторская дата: «6 ноября 89».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 4.

5. Автограф. 5 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Пагинация цифрами 1—5. В начале статьи авторская дата: «25 ноября 89. Я. П.».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 5.

6. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. 3 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Авторская правка незначительна. Л. 1 переложен в рукопись № 12, после чего в данной рукописи осталось 2 лл. *Начало*: «до дать топор». *Конец*: «вжемем науки и искусства?».

7. Автограф. 2 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Рукопись вложена в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. 9в. О науке и искусстве». В начале текста статьи дата рукой М. Л. Толстой: «29 ноября 1889. Я. П.».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 6.

8. Автограф. 2 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Имеются многочисленные исправления и вставки автора.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 7.

9. Автограф. 5 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон (л. 5 с одной стороны). Рукопись вложена в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Из расшитой тетради. 8. Черновое о науке и искусстве». Заглавия нет.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 8.

10. Автограф. 6 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Заглавия нет. Первая страница л. 1 занята автографом начала «Послесловия» к «Крейцеровой сонате».

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 9.

11. Копия предыдущей рукописи рукой А. И. Аполлова. 4 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. В начале статьи помета рукой переписчика: «Т. XIV, стр. 147—155 («Об искусстве»)), указывающая на то, что эта статья была переписана в томе XIV «Рукописного собрания сочинений Л. Н. Толстого». Авторская правка незначительна. *Начало*: «один из главных». *Конец*: «понятие блага».

12. Автограф. 9 лл. 4° и копия рукой М. Л. Толстой — 1 л. 4° (переложен из рукописи № 6), заполненных текстом с обеих сторон. Рукопись вложена в обложку с надписью рукой М. Л. Толстой: «Черновое О науке и искусстве. 21 января 1891 года». Заглавие: «Наука и искусство». Пагинация по листам цифрами 1—10. На полях имеются пометы рукой А. К. Чертковой, сделанные в 1924—1925 гг.

Публикуем эту рукопись в вариантах под № 10.

13. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. 19 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон, и 1 л. 4° — автограф-вставка к л. 5. Рукопись вложена в обложку с надписью рукой В. Г. Черткова: «Переписано за исключением разбора объявления. О науке и искусстве».

Пагинация по листам цифрами 1—19 (вставка не нумерована). Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи. Заглавие: «Наука и искусство» зачеркнуто.

Публикуем эту рукопись в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

О НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

1. Автограф. 4 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон п 1 л. 4° — автограф-вставка к л. 2, написанная на обратной стороне обложки с надписью рукой М. Л. Толстой: «Наука и искусство. 23 января 1891 год. Ясная Поляна» (надпись эта зачеркнута). Рукопись испещрена многочисленными исправлениями и вставками.

Публикуем ее в вариантах под № 1.

2. Автограф. 6 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Пагинация по листам цифрами 1—6. Заглавие: «О науке и искусство». *Начало*: «Если бы человек, любящий музыку». *Конец*: «и передается друг другу». Рукопись испещрена многочисленными исправлениями и вставками.

Извлекаем из этой рукописи вариант № 2.

3. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. 6 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон. Пагинация по листам цифрами 1—6. Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

Публикуем эту рукопись в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

О ТОМ, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ

1. Автограф. 40 лл. 4°, заполненных текстом с обеих сторон (л. 40 — с одной стороны). Рукопись вложена в обложку с надписью: «Черновики. О том, что называется искусством. 10 поябрь 1896 г.». Пагинация по листам цифрами 1—40. Заглавие: «О том, что называют искусством». Деление на главы I—VI. В конце статьи подпись и дата Толстого: «10 н[оябрь] 1896. Я. П.» и помета его же рукой: «Всё скверно».

Публикуем эту редакцию статьи в отделе «Черновое, неотделанное, неоконченное».

2. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой, М. А. Шмидт, Н. Л. Оболенского и неизвестного. 13 лл. 4° и 2 отрезка (обороты лл. 3, 4, 11 и 13 заняты вставками Толстого). Пагинация цифрами 1—42 (часть листов не сохранилась, часть переложена в следующие рукописи). Заглавие: «О том, что называют искусством». *Начало*: «В нынешнем году мне». *Конец*: «Лучшее проявление искусства». Авторская правка значительна на протяжении всей рукописи.

3. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой и Н. Л. Оболенского. 12 лл. 4° и 1 отрезок (оборот л. 3 занят вставкой Толстого). Рукопись неполная. Часть листов не сохранилась; часть переложена в следующую рукопись. Пагинации нет. Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В нынешнем году мне». *Конец*: «если Вольтер сказал, что». Особенно большой авторской правке подверглось начало статьи.

4. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой и Н. Л. Оболенского. 52 лл. 4° и 5 отрезков. Рукопись вложена в обложку с над-

писью рукой М. Л. Толстой: «К статье об искусстве. Выпущенные главы». Пагинация цифрами 1—65 (часть листов не сохранилась). Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В нынешнем году мне». *Конец*: «чем ближе к 2-му, тем хуже». Исправлений автора по сравнению с предыдущими рукописями меньше. На л. 1 (ненумерованном) Толстым набросан конспект первых двух глав. В конце рукописи дата рукой М. Л. Толстой: «17 [исправлено из 10] ноября 1896 г. Я. П.».

Извлекаем из этой рукописи вариант № 1.

«ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

1. Автографы. АЧ 48/82. 3 лл. 4° и 4 лл. почтового формата, заполненных с обеих сторон. Черновые планы, наброски, заметки к трактату разных периодов писания.

Публикуем в вариантах №№ 1—4.

2. Автограф. АЧ 48/83. 16 лл. почтового формата и 1 отрезок. Пагинация цифрами 1—16. Первоначальный набросок статьи.

Публикуем в вариантах под № 1.

3. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой и рукой неизвестного. АЧ 48/84. 13 лл. 4°, 6 отрезков и 6 лл. 4° автографов-вставок. Пагинация проводилась несколько раз. Часть листов переложена в следующие рукописи. *Начало*: «человеческих, сколько это». *Конец*: «познается человек». Исправления Толстого значительны на протяжении всей рукописи. Многие поля и обратные стороны листов заняты вставками.

Извлекаем варианты №№ 5 и 7.

4. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. АЧ 48/85. 10 лл. 4°. Пагинация цифрами 5—14. Часть листов переложена в следующие рукописи. *Начало*: «Нет ни одного». *Конец*: «ничего не понимает». Исправления Толстого значительны по всей рукописи. Вставки на полях и обратных сторонах листов.

5. Автограф. АЧ 48/86. 2 лл. 4°. Использованы чистые поля и обратные стороны листов копии рукой П. И. Бирюкова статьи «О том, что есть и что не есть искусство». Новое начало статьи.

Публикуем в вариантах под № 2.

6. Копия предыдущей рукописи рукой М. Л. Толстой. АЧ 48/87. 5 лл. 4°. Много исправлений Толстого. Первоначальное заглавие «Что такое искусство?» зачеркнуто и заменено другим: «Об искусстве».

7. Копия рукописей №№ 5 и 6 рукой С. А. и Т. Л. Толстых. АЧ 48/88. 10 лл. 4°, 7 отрезков и 6 лл. автографов-вставок. Заглавие: «Об искусстве». *Начало*: «В дурно устроенной». *Конец*: «эти следующие». Соединенная версия двух предыдущих рукописей. Многих листов не хватает, многие переложены в следующие рукописи. Исправления и вставки Толстого многочисленны по всей рукописи.

8. Рукописный материал. Копии рукой М. Л. и Т. Л. Толстых и Н. Л. Оболенского. АЧ 48/89—91. 7 лл. 4° и 5 отрезков.

9. Рукопись. АЧ 48/92. 19 лл. 4°, 3 отрезка и 4 лл. 4° автографов-вставок. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых. Заглавие «Что такое искусство?» зачеркнуто и заменено: «Об искусстве». *Начало*: «Возьмите

какую». *Конец*: «очищение души». Пагинация проводилась несколько раз. Многих листов нехватает, многие переложены в следующие рукописи. Правка большая по всей рукописи.

10. Рукописный материал. Копии рукой С. А., М. Л., Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт, Н. Н. Ге (сына) и М. В. Сяськовой. АЧ 48/93—99. 76 лл. 4°, 25 отрезков и 4 лл. автографов-вставок. Большинство черновиков относится к гл. III окончательной редакции. Почти все листы носят следы большой авторской правки.

Извлекаем варианты №№ 3, 4, 6, 8, 9.

11. Рукопись. АЧ 48/100. 27 лл. 4°, 7 лл. большого формата, 3 лл. почтового формата и 20 отрезков. Сводная рукопись из нескольких предшествовавших. Многих листов нехватает; многие переложены в следующие рукописи. Пагинация проводилась несколько раз: последняя — рукой Толстого карандашом: 52—158. *Начало*: «могущие не совпадать». *Конец*: «образование и вкус». В этой рукописи Толстой произвел перестановку как целых глав, так и отдельных частей их. Так, например, глава I одной из предшествующих рукописей помечена сначала главой XVI, а потом XX; и наоборот — главы, бывшие последними, передвинуты в начало статьи. В этой стадии работы статья делилась более чем на двадцать глав, о чем свидетельствуют последние из них, помеченные приблизительно римской цифрой XX с точками. Толстой, повидимому, не знал точного счета их. Правка большая по всей рукописи. Много вставок и вычеркнутых мест. Вторая редакция статьи.

12. Рукописный материал. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт, Н. Н. Ге (сына) и М. В. Сяськовой и часть автографов. АЧ 48/101—112. 91 лл. 4°, 1 л. почтового формата и 25 отрезков. Почти все листы с большой авторской правкой. Дальнейшая переработка отдельных глав и частей их по рукописи № 11.

Извлекаем варианты №№ 16, 17, 32.

13. Рукописный материал. Автографы и копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых и М. А. Шмидт. АЧ 48/117, 259—265, 268—273 и 1616. 93 лл. 4°, 2 лл. большого формата, 3 лл. почтового формата, 15 отрезков и 1 обложка. Дальнейшая переработка статьи. Рукопись включает отрывки из глав XI—XXXIII. Почти все листы с большой авторской правкой.

Извлекаем варианты №№ 11, 12, 13, 18, 19, 24.

14. Автограф. АЧ 48/267. 10 лл. 4°, 1 л. большого формата, 2 лл. копии рукой М. Л. Толстой и 1 обложка. Рукопись содержит главы XXXI—XXXVI. В конце рукописи помечена глава XXXVII. Написана она не была.

15. Рукопись. АЧ 48/266. 5 лл. 4°. Копия рукой М. Л. Толстой и Н. Н. Ге (сына), включенная в обложку с пометой рукой неизвестного: «Черновые 18 марта». Много поправок Толстого.

16. Автограф. АЧ 48/113—114. 5 лл. большого формата и копия с него рукой М. Л. Толстой. 5 лл. 4° и 1 отрезок. В конце автографа дата: «22 м[арта] 1897».

Публикуем в вариантах под № 15.

17. Рукопись. АЧ 48/117, 121—128 и 130—131. 38 лл. 4° и 23 отрезка. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и П. А. Буланже

и часть листов автографов-вставок. Дальнейшая переработка статьи по главам.

18. Рукопись. АЧ 48/129, 132—143. 68 лл. 4° и 33 отрезка. Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, Н. Л. Оболенского, Н. Н. Ге (сына) и М. А. Шмидт и часть листов автографов-вставок. Дальнейшая переработка статьи по главам.

Извлекаем варианты №№ 31 и 34.

19. Рукописный материал. АЧ 48/277—297, 299—306, 308—397, 399—403. 277 лл. 4°, 4 лл. большого формата, 307 отрезков и 3 обложки. Автографы и копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт, Е. И. Попова, П. А. Буланже, Н. Н. Ге (сына), Н. Л. Оболенского и неизвестных лиц. Отрывки глав и разрозненные листы, относящиеся по времени писания к марту—началу июня 1897 г., оставленные Толстым после переработки отдельные части статьи. Почти все листы с большой авторской правкой.

Извлекаем варианты №№ 10, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51.

20. Рукопись. АЧ 48/115. 17 лл. 4° и 3 отрезка. Копия рукой С. А. Толстой. Окончание статьи, с большой правкой Толстого. Конец написан заново. В конце текста подпись и авторская дата: «17 июня 1897 г.».

21. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой и М. А. Шмидт. АЧ 48/116. 7 лл. 4° и 4 отрезка. Часть листов утеряна, часть переложена в другие рукописи. Авторская правка значительна по всей рукописи. В конце статьи скопирована дата предыдущей рукописи.

22. Автограф. АЧ 48/118. 4 лл. 4°. Содержит главу XXVIII. В конце рукописи подпись: «Л. Т.» и дата: «8 июля».

Публикуем в вариантах под № 49.

23. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. АЧ 48/119. 6 лл. 4° и 7 отрезков. Много исправлений Толстого.

24. Рукопись. АЧ 48/120, 144—167. 157 лл. 4° и 114 отрезков, Копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, С. П. Толстой, П. А. Буланже, Н. Л. Оболенского и М. А. Шмидт и часть автографов-вставок. Дальнейшая переработка статьи. Деление на главы I—XX.

Извлекаем варианты №№ 14, 20, 38, 42, 49, 52.

25. Сводная рукопись. АЧ 48/168—185 и 333. 462 лл. 4°, 38 отрезков и 16 обложек. Составлена из переложённых листов или частей их предыдущих рукописей или из копий с рукописи № 24. Отрезки листов склеиваются между собой или наклеиваются на чистые листы. Деление на главы I—XX. Пагинация по главам. Авторская правка большая по всей статье. Порядок распределения глав и текст первых глав близко подходят к окончательной редакции. Третья редакция статьи.

Извлекаем варианты №№ 53, 54, 55, 57, 59, 60, 62.

26. Рукопись. АЧ 48/186—194. 78 лл. 4°, 35 отрезков и 2 обложки (кроме того 16 лл. 4° белой копии рукой С. А. Толстой без исправлений Толстого). Состоит из 8 частей — последовательных копий друг с друга. Содержит «Заключению» к трактату. Первая часть — конец главы XIX — автограф с датой Толстого: «11 августа 1897 г.». Эта рукопись послужила началом «Заключения». Первых листов не хватает. Вторая рукопись имеет заглавие:

«Заключение», которое в процессе правки зачеркивается Толстым. Остальные (за исключением шестой, являющейся рукописным материалом, относящимся к «Заключению») имеют заглавие: «Заключение». Седьмая (48/190) рукопись имеет дату Толстого: «3 окт. 1897». Восьмая (48/186) — копия рукой С. А. Толстой с предыдущей, без исправлений.

Извлекаем вариант № 72.

27. Машинопись. АЧ 48/222. 9 лл. большого формата. Копия главы I рукописи № 25, с поправками Толстого и вставками-вклейками рукой П. А. Буланже. Поправки автора в большинстве стилистического характера.

28. Машинопись. АЧ 48/223. 7 лл. большого формата и 6 отрезков. Копия главы II рукописи № 25 с поправками Толстого и вставками рукой М. Л. и Т. Л. Толстых и П. А. Буланже. Поправки автора незначительны и носят стилистический характер.

29. Машинопись. АЧ 48/240. 16 лл. большого формата. Копия глав I и II рукописей № 27 и № 28, с незначительными поправками Толстого стилистического характера.

30. Машинопись. АЧ 48/241. 18 лл. большого формата. Копия главы III рукописи № 25, с незначительными поправками Толстого. В абзаце, начинающемся словами: «Кроме Шиллера» (см. стр. 45), в давней рукописи читается: «Так по Канту и его последователям, из которых главные», далее оставлено пустое место для вписки от руки: «Jean Paul». Имя это, должно стоять перед Шиллером и Гумбольдтом, по недосмотру не было вписано. При дальнейшей переработке этого абзаца оно было совсем пропущено.

31. Машинопись. АЧ 48/224. 8 лл. большого формата. Копия главы V рукописи № 25 с несколькими поправками Толстого.

32. Машинопись. АЧ 48/242. 9 лл. большого формата той же переписки, как и рукопись № 31, с небольшими поправками Толстого, вставками и вклейками рукой С. А. Толстой. Вставки эти сделаны С. А. Толстой по исправлениям Толстого в наборной рукописи.

33. Машинопись. АЧ 48/243. 6 лл. большого формата и 1 отрезок. Содержит главу VIII и представляет собой дубликат наборной. Исправлений Толстого почти нет. В эту рукопись рукой С. А. Толстой внесены поправки, сделанные Толстым в наборной рукописи.

34. Машинопись. АЧ 48/197, 198, 228, 244. 51 лл. большого формата, 51 отрезок и 1 обложка. Содержит 4 рукописи главы X однородной машинописи с рукописными вставками всего иностранного текста, а частью и русского, рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и А. П. Иванова. Правка Толстого значительна на всех четырех рукописях. Правильсь рукописи разновременно. Сначала правилась одна, и поправки с нее переносились в другие; потом правилась другая, и из нее также переносились поправки в другие экземпляры или Толстым или кем-либо из переписчиков. В некоторых рукописях исправленные места переписывались от руки; в других же они составлялись из кусков машинописного текста с подклейками переписки от руки.

35. Рукопись. АЧ 48/195. 32 лл. 4°, 1 отрезок и 1 обложка. Копия главы XI рукописи № 25 рукой С. А. и М. Л. Толстых, Н. Л. Оболенского

и М. А. Шмидт, с большими поправками Толстого. Пагинация цифрами 1—33.

36. Машинопись. АЧ 48/199 и 200. 23 лл. большого формата и 1 обложка. Содержит две рукописи главы XI однородной машинописи. Сначала правилась первая рукопись (48/199) и поправки с нее переносились Толстым и С. А. Толстой во вторую. Затем, повидимому, правилась вторая. Поправки, сделанные во второй рукописи, в первую не были перенесены. Во второй рукописи имеются две вставки исправленных в первой рукописи мест и переписанных рукой С. А. Толстой, подшитых к листам нитками.

37. Машинопись. АЧ 48/201. 11 лл. большого формата. Копия с рукописи № 36 (48/200) с поправками Толстого.

38. Машинопись. АЧ 48/202 и 203. 9 лл. 4° и 2 отрезка. Содержит главу XII. Много исправлений Толстого; часть поправок перенесена сюда из других рукописей рукой С. А. Толстой.

Извлекаем вариант № 56.

39. Машинопись. АЧ 48/204. 9 лл. большого формата, 7 отрезков и 1 обложка. Содержит главу XII и составлена частью из машинописи, однородной с рукописью № 38, частью из рукописи С. А. Толстой. Большая авторская правка по всей главе. Много вставок-автографов. Часть поправок перенесена с рукописи неизвестной, которая, очевидно, копировалась с рукописи № 38. На обложке помета рукой Толстого: «12 гл. дубл[икат], для перевод. поправленная».

40. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. АЧ 48/205. 16 лл. большого формата. Копия несовершенная. Есть ошибки и пропуски. Правка Толстого менее значительна, чем в предыдущих рукописях.

41. Копия предыдущей рукописи рукой неизвестного и, в небольшой части, рукой С. А. Толстой. АЧ 48/245. 15 лл. большого формата и 2 отрезка. Авторская правка незначительна и направлена главным образом в сторону сокращения статьи.

42. Машинопись. АЧ 48/208. 5 лл. большого формата, 3 отрезка и 1 обложка. Содержит главу XIII. Большим исправлениям подвергся конец главы.

43. Машинопись. АЧ 48/209. 11 лл. большого формата. Содержит главу XIII. Правка Толстого незначительна. Больше исправлений рукой С. А. Толстой, очевидно перенесенных из других рукописей.

44. Машинопись. АЧ 48/210. 1 л. большого формата, 3 отрезка и 1 обложка. Содержит часть главы XIII. Дублетные листы машинописи рукописи № 43 с большими исправлениями Толстого.

45. Рукопись. АЧ 48/207. 5 лл. большого формата и 1 обложка. Копия рукой С. А. Толстой части главы XIII с небольшими поправками Толстого.

46. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/206. 5 лл. большого формата и 4 отрезка. Копия предыдущей рукописи. Многих листов не хватает. Большая правка Толстого по всей рукописи. Часть вставок вписана рукой С. А. Толстой. Последние два листа переписаны рукой неизвестного.

47. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/246. 11 лл. большого формата и 2 отрезка. Копия предыдущей рукописи. Исправления Толстого

менее значительны, чем в предыдущей рукописи. Часть вставок вписана рукой С. А. Толстой. Последние 6 лл. переписаны рукой неизвестного и А. П. Иванова.

48. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/211. 4 лл. большого формата и 3 отрезка. Содержит небольшую часть главы XIV. Состоит из 1 л. и 3 отрезков машинописи с большой правкой Толстого и 3 лл. и 1 отрезка копии с нее рукой В. Ляпунова, также с большими исправлениями Толстого.

49. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/247. 5 лл. большого формата и 6 отрезков. Содержит главу XIV. Большая правка Толстого. Часть исправлений перенесена рукой С. А. Толстой из наборной рукописи. Последний лист и несколько вставок переписаны рукой А. П. Иванова.

50. Машинопись. АЧ 48/275. 5 лл. большого формата и 1 обложка. Содержит главу XV. Исправления Толстого незначительны. Много поправок и вставок рукой С. А. Толстой, перенесенных с рукописи № 51.

Извлекаем вариант № 58.

51. Машинопись и автографы. АЧ 48/274. 4 лл. большого формата, 3 лл. 4° и 3 отрезка (в том числе: отрезок и 3 л. 4° и 2 отрезка автографов-вставок). Содержит главу XV. Дублетный экземпляр рукописи № 50 с большой авторской правкой.

52. Рукопись. АЧ 48/221. 2 лл. большого формата и 2 отрезка. Содержит часть главы XV (многие листы переложены в наборную рукопись). Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой с большой авторской правкой.

53. Рукопись. АЧ 48/248. 8 лл. большого формата. Содержит главу XV. Копия предыдущей рукописи рукой А. П. Иванова с небольшой авторской правкой. Часть исправлений перенесена рукой переписчика из других рукописей.

54. Рукопись. АЧ 48/218. 11 л. большого формата и 14 отрезков. Содержит часть главы XVI. Переписка рукой А. П. Иванова и Т. Л. Толстой (1-го отрезка); несколько вклеек машинописи. Авторская правка большая по всей рукописи. Много вставок.

Извлекаем варианты №№ 61, 63, 64, 65.

55. Рукопись. АЧ 48/217. 17 лл. большого формата, 8 отрезков и 1 обложка. Содержит главу XVI. Первые 6 лл. — машинопись; далее — рукой А. П. Иванова, С. А. Толстой и М. А. Шмидт. Правка Толстого большая по всей рукописи. Часть исправлений переписчиками перенесена из других рукописей.

Извлекаем варианты №№ 66, 69.

56. Рукопись. АЧ 48/216. 20 лл. большого формата и 12 отрезков. Первые 6 лл. (в том числе отрезки) — машинопись — дублет этих листов в рукописи № 55; дальше — переписка рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. Правка Толстого большая по всей рукописи.

Извлекаем варианты №№ 68, 71.

57. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/219 и 220. 2 лл. большого формата и 20 отрезков. Рукописный материал к главе XVI. Листы и отрезки с большой авторской правкой.

Извлекаем вариант № 67.

58. Машинопись. АЧ 48/249. 18 лл. большого формата. Содержит главу XVI. Исправления Толстого менее значительны, чем в предыдущих рукописях этой главы. Экземпляр, бывший у переводчика, с отметками синим карандашом нецензурных мест.

59. Машинопись. АЧ 48/215. 12 лл. большого формата. Содержит главу XVII. Исправления Толстого значительны в конце главы.

60. Машинопись. АЧ 48/213. 3 лл. большого формата и 6 отрезков. Содержит главу XVII. Большая правка Толстого по всей рукописи, есть вставки рукой С. А. Толстой.

61. Рукопись. АЧ 48/214. 6 лл. 4° и 8 отрезков. Рукописный материал к главе XVII. Переписка рукой С. А. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и А. П. Иванова с большой авторской правкой.

62. Машинопись и частью рукопись. АЧ 48/250. Содержит главу XVII. Исправления Толстого менее значительны, чем в предыдущих рукописях этой главы. Вставки и дополнения сделаны рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. Экземпляр с отметками синим карандашом нецензурных мест.

63. Машинопись. АЧ 48/232. 4 лл. большого формата и 2 отрезка. Содержит главу XVIII. Правка Толстого значительна по всей рукописи. Вставки и дополнения сделаны рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. Экземпляр с отметками синим карандашом нецензурных мест.

64. Машинопись — 2 лл. большого формата, рукопись — 2 лл. большого формата и 1 обложка. АЧ 48/251. Содержит главу XVIII. Много исправлений Толстого. Лл. 3 и 4 переписаны рукой А. П. Иванова.

65. Машинопись. АЧ 48/233. 9 лл. большого формата и 2 отрезка. Содержит главу XIX. Копия с той же главы рукописи № 25. Много поправок Толстого по всей рукописи.

66. Машинопись. АЧ 48/234. 6 лл. большого формата, 10 отрезков и 1 обложка. Дубликат рукописи № 65. Поправки, сделанные Толстым в рукописи № 65, перенесены в эту рукопись С. А. Толстой. После этого данная рукопись правилась вновь.

67. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. АЧ 48/235. 10 лл. большого формата. Исправления Толстого значительны по всей рукописи.

68. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. АЧ 48/231 и 236. 12 лл. большого формата. Исправления Толстого значительны в первой половине главы.

69. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой и А. П. Иванова. АЧ 48/230 и 237. 12 лл. большого формата. Правка Толстого большая по всей рукописи. Много вставок на полях и обратных сторонах листов.

70. Машинопись. АЧ 48/238. 8 лл. большого формата и 2 лл. 4° автографов-вставок. Копия с рукописи № 26. Содержит главу XX «Заключенье». Исправления Толстого карандашом значительны по всей рукописи.

71. Машинопись. АЧ 48/252. 9 лл. большого формата и 14 отрезков. Дублет предыдущей рукописи, с перенесенными из нее поправками и вставками рукой А. П. Иванова и неизвестного. Правка Толстого менее значительна, чем в рукописи № 70. В конце главы скопирована дата с рукописи № 26: «3 октября 1897».

72. Рукописный материал. АЧ 48/225, 266 и 276. 3 лл. большого формата, 11 лл. 4° и 20 отрезков. Переписка рукой С. А. и М. Л. Толстых, Н. Л. Оболенского, Н. Н. Ге (сына) и А. П. Иванова и часть автографов. Большая часть листов относится к «Заключению» и второму «Прибавлению».

73. Рукописный материал. АЧ 48/254—256. 9 лл. большого формата, 1 л. 4°, 13 отрезков и 2 обложки. Машинопись и несколько листов копий рукой А. П. Иванова. Большая часть листов относится к главам XIII и XV.

74. Наборная рукопись журн. «Вопросы философии и психологии». АЧ 48/253. Машинопись и копии рукой С. А., М. Л. и Т. Л. Толстых, Е. И. Попова, А. П. Иванова и неизвестного. 238 лл. большого формата, 2 лл. почтового формата автографов-вставок и 4 обложки. Содержит главы I—XX. Исправления Толстого, по сравнению с предыдущими рукописями, менее значительны. В конце «Заключения» скопирована дата рукописи № 71. Имеются типографские отметки.

75. Машинопись и копии рукой С. А. и Т. Л. Толстых, М. А. Шмидт и Е. И. Попова. АЧ 48/258. 17 лл. большого формата. Содержит «Прибавления» к трактату.

76. Корректурa. 1) Верстка глав I—III (конца третьей главы нет), стр. 979—1004, с типографским штемпелем: «Т-во И. Н. Кушнерев и К°» и датой: «15 декабря 1897». Имеется несколько поправок Толстого. Вверху первой страницы надпись синим карандашом: «Корректурa Грота». 2) Верстка главы II, стр. 989—994, с тем же типографским штемпелем и той же датой. Имеется несколько поправок Толстого. Экземпляр с отметками синим карандашом мест, которые Грот предлагал смягчить или исключить по цензурным соображениям.

77. Машинопись. АЧ 48/257. 6 лл. большого формата. Поправки к XVI главе, посланные Мооду. На обратной стороне последнего листа письмо Толстого к Мооду от 2 января 1897 г. (см. «Историю писания»).

78. Корректуры. Инв. 5020 и АЧ 48/409. Гранки 1—34 с поправками Толстого на 13 и 18 гранках и редакторской правкой Н. Я. Грота на всех гранках. На 1-й гранке помета: «Корректурa Грота». Содержит главы VI—X. Экземпляр с отметками красным карандашом мест, подлежащих смягчению или исключению по цензурным соображениям.

79. Корректуры. АЧ. 48/409. Гранки 23—25 (верхняя часть гранки 23 отрезана) с одной поправкой Толстого на гранке 23. Содержат главу XIV.

80. Корректуры. Инв. 9. 23 гранки с поправками Толстого. Содержат главы XI—XIII.

81. Корректуры. 1) Инв. 8915. 7 гранок главы XVI с типографской датой «24 янв. 1898 г.» и многочисленными поправками автора. 2) Инв. 9. 26 гранок; содержат главы XVI—XX. В части главы XVI являются дубликатом предыдущих гранок. Поправки перенесены в этот экземпляр рукой Толстого и переписчика.

Извлекаем вариант № 70.

82. Корректуры. Инв. 4932 и 5167. Гранки 1—59 с правкой Толстого и редакторской правкой Н. Я. Грота. На первой гранке типографский

штемпель: «Т-во И. Н. Кушнерев и К^о» и дата: «21 января 1897». Пометы: 1) «Исправив, верстать. Ник. Грот». 2) «Сверстать, послать оттиск Н. Я. Гроту, оттиск мне и 2 оттиска в редакцию. В. Преображенский. 28 янв. 98». 3) «Все четыре оттиска направить в редакцию. Не забыть приготовить 300 отдельных оттисков без переверстки начала ст. гр. Толстого!» (Подпись секретаря редакции).

Содержит главы VI—XIV. Исправления, сделанные в рукописях №№ 78 и 79, внесены в эти гранки.

83. Корректуры. Инв. 9. 65 гранок с многочисленными поправками и вставками Толстого. Содержат главы VI—XV.

84. Корректуры. Инв. 9. 33 гранки с поправками Толстого и Н. Я. Грота. Содержат главы XVI—XX.

85. Корректуры. АЧ 48/411. Гранки 32, 33 и 35 (от 32-й сохранился лишь небольшой отрезок) с большой правкой Толстого. Содержат главу XI.

86. Корректуры. АЧ 48/412. Гранки 61, 62, 63 и без номера (гранка 61—2 отрезка, гранка 63—1 отрезок), с большой правкой Толстого на гранке 61. Содержит главу XV.

87. Корректуры. АЧ 48/413. Гранки 60—64. Все гранки, за исключением 62-й, с большими вырезками и со следами большой правки Толстого. Содержат главу XV.

88. Рукопись, составленная из вырезок с гранок, описанных в № 86 и копий исправленных мест предыдущей рукописи, наклеенных на длинных полосах. 2 лл. (62 и 63). Содержат часть главы XV. Правка Толстого большая.

89. Рукопись на 5 длинных листах, составленная из вырезок с гранок, описанных в № 83, и переписки рукой неизвестного (первые два листа), наклеенных на длинных полосах, и копии рукой С. А. Толстой с рукописи № 85. Правилась Толстым параллельно с рукописью № 90.

90. Рукопись. 6 лл. почтового формата (из них 1 л. автограф-вставка). Копия рукой неизвестного. Содержит конец главы XIV и XV главу целиком. Исправления Толстого особенно значительны во второй половине главы.

91. Копия предыдущей рукописи рукой С. А. Толстой. 7 лл. почтового формата. Исправления Толстого незначительны.

92. Корректуры. Инв. 9. 31 гранка, 4 отрезка и 8 лл. рукописи с исправлениями Толстого и Н. Я. Грота. Содержат главы XV—XX.

93. 11 отрезков корректур и рукописей, относящихся к главе XX, с большой правкой Толстого.

94. Корректуры. АЧ 48/407. 11 отрезков гранок и 2 лл. почтового формата автографов-вставок, относящихся к главе XX и носящих следы большой правки Толстого.

95. Автограф. АЧ 48/406. 2 лл. почтового формата. Вставки в корректуры главы XI.

96. Рукописный материал. АЧ 48/418. 5 лл. почтового формата. Автографы-вставки в статью.

97. Корректуры. АЧ 48/419. Верстка лл. 1—6 (стр. 1—83). На первых страницах листа типографский штемпель: «Т-во И. Н. Кушнерев и К^о» и дата: «30 января 1898». Содержат главы VI—XVI. Исправления

Толстого особенно значительны в главах XII и XIII. К стр. 13 (конец главы VII) приложена вставка на 5 лл. 4°, переписанная рукой С. А. и М. Л. Толстых.

98. Корректурa. Дубликат верстки листа 1-го рукописи № 97, с пометой В. Преображенского: «Предложения поправок Грота и Трубецкого». Поправки сделаны по цензурным соображениям. Исправлений Толстого нет.

99. Корректурa. Инв. 2020. Верстка лл. 6—8 (стр. 81—127) в двух экземплярах, с типографским штемпелем и датой на одном экземпляре: «12 февраля 1898». Содержат текст статьи с конца главы XIII по XIX. Правились Толстым оба экземпляра, и поправки переносились с одного на другой рукой С. А. Толстой и неизвестного.

100. Рукопись. 14 лл. большого формата. Копия с предыдущих корректур главы XX рукой С. А., Т. Л. Толстых и неизвестного, с большой правкой Толстого.

101. Корректурa. АЧ 48/422. Гранки 1—9, со штемпелем типографии: «Т-во И. Н. Кушнерев и К°» и датой: «20 февраля 1898». Вверху первой гранки надпись рукой секретаря редакции: «Для скорейшего исправления!» и рукой Толстого: «Исправив, прошу прислать поскорее в двух экземплярах». Набор с рукописи № 100 с большой правкой Толстого.

102. Корректурa. Инв. 9. 8 гранок с поправками Толстого. Содержат главу XX.

103. Корректурa. АЧ 48/205. Верстка лл. 7—9 (стр. 97—137). Содержит главы XVI—XX (глава XVI со слов: «[враж]дебное друг другу отношение» абзаца, начинающегося словами: «Искусство, всякое искусство само по себе»). Правка Толстого особенно значительна в главе XVI. К этой главе (стр. 104) сделана Толстым вставка на 1 л. почтового формата. Кроме того, Толстым сделаны вставки: в конец главы XVIII (стр. 120) на 1 л. почтового формата и 1 отрезке и к главе XX (стр. 134) на 2 лл. почтового формата.

104. Корректурa. АЧ 48/404. Верстка лл. 6—15 (стр. 81—237) отдельного издания, с правкой Толстого и поправками рукой неизвестного, очевидно перенесенными с другого экземпляра, тоже правленного Толстым. У листов 6, 7, 9, 10, 14 и 15 обрезаны поля с трех сторон. В ряде мест проглядывает на оставшихся частях полей текст Толстого, срезанный с полями. На л. 8 типографский штампель: «Т-во И. Н. Кушнерев и К°» и дата: «9 марта 1898», а на лл. 12 и 13 тот же штампель и дата: «10 марта 1898».

105. Рукопись. АЧ 48/226. 13 лл. 4°. Переписка рукой неизвестного с исправлениями Толстого. Содержит «Прибавления» к трактату.

106. Автограф. Инв. 2169. 3 лл. почтового формата, исписанных с обеих сторон. Содержит предисловие к английскому изданию трактата.

107. Копия предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой. АЧ 48/398. 7 лл. большого формата. Правка Толстого большая по всей рукописи.

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ К ТРАКТАТУ

В основание публикуемого текста трактата положен текст издания С. А. Толстой в пятнадцатой части Собрания сочинений Л. Н. Толстого (1898). Несмотря на то, что С. А. Толстая при печатании, повидимому, не пользовалась всеми последними корректурами журнальной редакции и в окончательный текст поэтому не попали некоторые исправления Толстого, этот текст является более совершенным, чем журнальный. Помимо того, что в корректуре этого издания Толстым были внесены новые поправки, которые естественно не вошли в журнальную редакцию трактата, в нем были восстановлены и многие пропуски, сделанные Гротом при печатании в журнале ввиду цензурных условий. Кроме того, Грот не всегда считался с исправлениями Толстого. Изучение журнального текста и корректур к нему позволяет сделать вывод, что редактор Н. Я. Грот, внося стилистические поправки и смягчая выражения Толстого, иногда вносил от себя изменения и делал изъятия из текста Толстого, не оправдываемые ни стилистическими, ни цензурными соображениями.

Исправления, внесенные собственноручно Толстым в текст журнала «Вопросы философии и психологии» и не попавшие в издание С. А. Толстой, в настоящем издании дополняются. Кроме того, используются и исправления, внесенные Толстым в английский перевод трактата. И, наконец, вносятся поправки по окончательным рукописям и корректурам, исправляются описки и ошибки переписчиков и выправляются явные погрешности и недосмотры в наборе и печатании. «Приложения», в журнале не опубликованные, печатаются также по тексту издания С. А. Толстой, сверенному с рукописями. Предисловие к английскому изданию трактата печатается по тексту «Свободного слова» (№ 1, Purleigh, 1898), сверенному с рукописями.

Ниже приводятся [наиболее значительные изменения, которые внесены в текст трактата в настоящем издании, по сравнению с изд. С. А. Толстой 1911 г. (ч. семнадцатая), почти целиком покрывающим изд. С. А. Толстой 1898 г. (ч. пятнадцатая). Цензурные пропуски, восстановленные в издании 1911 года, не оговариваются; все остальные отмечаются пометой: *цена*. Наиболее важные различия этих изданий оговариваются особо. Указания страниц даются по настоящему изданию. В скобках отмечается источник, по которому изменяется то или иное место.

Глава I

Стр. 28, строка 39.

Вместо: обнаженными печатается: оголенными (рук. № 74).

Стр. 29, строка 3.

После слов: рода музыкантов *исключается:* от литавр до флейты и арфы (рук. № 27).

Стр. 29, строка 34.

Вместо: своей странной обуви печатается: своих странных обувях (рук. № 25).

Глава II

Стр. 33, строка 1.

Вместо: которые миллионами даются им печатается: которые даются им, как, например, у нас, миллионами (рук. № 74).

Стр. 33, строка 3.

После слов: с народа *включается:* у которого продают для этого коврову и (рук. № 74); *цена.*

Стр. 37, строка 5.

Вместо: производство печатается: проявление (рук. № 74).

Стр. 39, строка 4.

Вместо: во всех древних языках, не исключая языков европейских, тех самых печатается: в языках народов (рук. № 76).

Глава III

Стр. 42, строка 20.

После слова: красоту *исключается:* Таких же мнений держатся Лессинг и потом Гёте. (Письмо к Э. Мооду от 22 октября 1897 г.)

Стр. 45, строка 31.

Вместо: был Вильгельм Гумбольдт печатается: были Jean Paul и Вильгельм Гумбольдт (рук. № 74).

Стр. 50, строка 33.

Вместо: Petit печатается: Pictet (письмо к Э. Мооду от 22 октября 1897 г.).

Стр. 54, строка 6.

Вместо: on the печатается: into the (письмо к Э. Мооду от 22 октября 1897 г.).

Глава IV

Стр. 58, строки 10—12.

Вместо: совершенное и признаем печатается: совершенное, вне нас существующее. Но так как узнаем мы вне нас существующее абсолютно совершенное и признаем (рук. № 25).

Стр. 58, строка 14.

Вместо: так что печатается: то (рук. № 25).

Стр. 58, строка 26.

Вместо: самых печатается: самих (рук. № 74).

Стр. 62, строки 12—14.

Вместо: оправдания существующего печатается: оправдания как тех жертв, которые приносятся людьми во имя этого воображаемого искусства, так и згойстического наслаждения и безнравственности (рук. № 74).

Глава VI

Стр. 68, строки 21—24.

Вместо: Выражение этим человеком этого смысла жизни и называется религией *печатается:* Выражение этим человеком этого смысла жизни вместе с теми преданиями и обрядами, которые складываются обыкновенно вокруг памяти этого человека, и называется религией. (*Рук. № 97*); *цена.*

Стр. 68, строки 34—35.

Вместо: Его волей, то чувства *печатаются:* Его волей, как это было у евреев, то чувства (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 6.

Вместо: неизврращенном языческом *печатаются:* неизврращенном, не языческом (*рук. № 97*).

Стр. 70, строки 7—8.

Вместо: со времени огульного обращения *печатаются:* со времени огульного, по повелению властей, обращения (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 70, строки 8—10.

Вместо: в христианство появилось *печатаются:* в христианство, как это было при Константине, Карле Великом, Владимире,— появилось (*рук. № 82*); *цена.*

Стр. 70, строка 11.

Вместо: христианство *печатаются:* церковное христианство (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 70, строка 11.

Вместо: это христианство *печатаются:* это церковное христианство (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 14.

Вместо: Христианство *печатаются:* Церковное христианство (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строки 17—18.

Вместо: и замены *печатаются:* и потому замены (*рук. № 97*).

Стр. 70, строки 19—22.

Вместо: напротив, сущностью *печатаются:* напротив, установив подобную языческой мифологии небесную иерархию и поклонение ей, Христу, богородице, ангелам, апостолам, святым, мученикам и не только этим божествам, но и их изображениям, церковное христианство сущностью (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 23.

Вместо: католическую церковь *печатаются:* церковь (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 26.

Вместо: Юлиан и ему подобных *печатаются:* Юлиан (*рук. № 97*).

Стр. 70, строки 32—33.

Вместо: почитание католических догматов *печатаются:* почитание богородицы, Иисуса, святых, ангелов (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 70, строка 38.

Вместо: все-таки истинное *печатаются:* все-таки настоящее искусство (*рук. № 97*).

Стр. 71, строка 12.

Вместо: католицизмом *печатается:* церковным христианством (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 71, строка 17.

Вместо: господствующего учения *печатается:* церковного учения (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 71, строка 19.

Вместо: католическое *печатается:* церковное (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 71, строка 20.

Вместо: католического *печатается:* церковного (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 71, строка 23.

Вместо: в это учение *печатается:* в учение церкви (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 71, строка 25.

Вместо: католическое *печатается:* христианское (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 71, строка 30.

Вместо: своей церкви *печатается:* церкви (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 71, строка 37.

Вместо: извращенного христианского учения *печатается:* церковного учения (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 72, строка 10.

Вместо: по больше той *печатается:* по большей той (*рук. № 74*).

Стр. 72, строка 10.

Вместо: католической церковью *печатается:* церковью (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 72, строка 13.

Вместо: того христианства *печатается:* нецерковного христианства (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 72, строка 15.

Вместо: так называемые сектанты *печатается:* не церковные христиане, так называемые сектанты (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 72, строки 19—20.

Вместо: во всем его значении *печатается:* в этом его жизненном значении (*рук. № 97*).

Стр. 72, строка 21.

Вместо: в извращенное христианское учение *печатается:* в церковное учение (*рук. №. 74*); *цена.*

Стр. 72, строка 24.

Вместо: католической церковной *печатается:* церковной (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 72, строки 27—28.

Вместо: в то учение *печатается:* в то церковное учение (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 72, строка 30.

Вместо: господствующих классов *печатается:* властвующих классов (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 72, строка 36.

Вместо: римляне *печатается:* образованные римляне (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 73, строка 4.

Вместо: католическую религию *печатается:* церковную религию (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 73, строка 14.

Вместо: Католическое вероучение *печатается:* Церковное, в особенности католическое вероучение (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 73, строки 20—22.

Вместо: но уничтожало *печатается:* но и всю церковную веру со всеми ее догматами, божественностью Христа, воскресения, троицы, уничтожало (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 73, строка 30.

Вместо: и некоторые другие *печатается:* и большинство сектантов (*рук. № 74*); *цена.*

Г л а в а VII

Стр. 75, строка 21.

Вместо: будто бы вдруг *печатается:* как-то вдруг (*рук. № 97*).

Стр. 78, строка 4.

Вместо: баумгартеновской триады *печатается:* баумгартеновской троицы (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 13.

Вместо: эстетической триады *печатается:* эстетической троицы (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 26.

Вместо: эту триаду *печатается:* эту троицу (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 27.

Вместо: триаду религиозную *печатается:* троицу религиозную (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 78, строка 29.

Вместо: эту триаду *печатается:* эту троицу (*рук. № 97*); *цена.*

Стр. 79, строка 17.

Вместо: воображаемой триады *печатается:* воображаемой троицы (*рук. № 97*); *цена.*

Г л а в а IX

Стр. 87, строка 31.

Вместо: в тоски *печатается:* и к чувству тоски (*рук. № 74*).

Стр. 87, строка 39.

Вместо: восхваляющие сильных *печатается:* их восхваляющие, (*рук. № 74*).

Стр. 88, строки 6—7.

Вместо: искусством *печатается:* новым искусством (*рук. № 74*).

Г л а в а X

Стр. 93, строка 15.

Вместо: 141 поэт *печатается:* 141 писатель (*письмо к Э. Мооду от 22 октября 1897 г.*).

Стр. 99, строка 29.

Вместо: театральное подобие *печатается:* минеральное подобие (*рук. № 34 и следующие*).

Стр. 102, строка 26.

Вместо: кто рассказал *печатается:* кто рассказывает (рук. № 74).

Стр. 107, строка 1.

Вместо: то точно так же с тем *печатается:* то точно с тем (рук. № 74), как и в изд. 1898 г.

Стр. 107, строка 30.

Вместо: из народного *печатается:* из всенародного (рук. № 74).

Стр. 109, строка 6.

Вместо: для меня язык *печатается:* мне язык (рук. № 74).

Стр. 111, строки 7—8.

Вместо: искусства нашего *печатается:* искусства нашего общества (рук. № 74).

Г л а в а X I

Стр. 114, строка 27.

Вместо: совершенно физическое *печатается:* чисто физическое (рук. № 82).

Стр. 115, строка 16.

После слова: неожиданностью *исключается:* Кроме того, эффекты в музыке самые обыкновенные производятся чисто физическим способом, силой звуков, в особенности в оркестре (*вычеркнуто в рук. № 36*).

Стр. 116, строка 4.

Вместо: реально *печатается:* реалистично (рук. № 82).

Стр. 116, строка 28.

Вместо: реализм *печатается:* реалистичность (рук. № 82).

Стр. 118, строка 32.

Вместо: и украшения *печатается:* и подражательность (рук. № 104), как и в изд. 1898 г.

Стр. 120, строка 20.

Вместо: искры чувства *печатается:* искры пережитого чувства (рук. № 104).

Г л а в а X I I

Стр. 123, строки 10—11.

Вместо: испытывают его, и все *печатается:* испытывают его и мало того, что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все (рук. № 39).

Стр. 124, строка 15.

Вместо: Человек *печатается:* Молодой человек (рук. № 38).

Г л а в а X I I I

Стр. 132, строка 38.

После слов: Тут были *вставляется:* великие князья (рук. № 74); *цена.*

Стр. 138, строка 21.

Вместо: заимствования, украшения *печатается:* заимствования, подражательность (рук. № 104), как и в изд. 1898 г.

Стр. 139, строка 16.

Вместо: поэтичность, красота *печатается:* поэтичность, подражательность (рук. № 104), как в изд. 1898 г.

Стр. 140, строка 11.

Вместо: на котором *печатается:* на котором я (рук. № 43).

Стр. 140, строка 23.

Вместо: с богачами *печатается:* с князьями, богачами (рук. № 74);
цена.

Г л а в а X I V

Стр. 141, строка 35.

Вместо: украшение, эффектность *печатается:* подражательность, эффектность (рук. № 104), как и в изд. 1898 г.

Стр. 142, строка 12.

Вместо: получил *печатается:* не только получил (рук. № 74).

Стр. 142, строка 14.

Вместо: искусства? *печатается:* искусства, но знает хотя бы о существовании их? (рук. № 74).

Стр. 142, строка 17.

Вместо: всех и не помнят *печатается:* всех этих произведений и не помнят (рук. № 74).

Стр. 143, строка 9.

Вместо: и атрофированным *печатается:* или атрофированным (рук. № 74).

Стр. 143, строка 10.

Вместо: чувством они *печатается:* чувством понимания искусства они (рук. № 74).

Стр. 143, строка 11.

Вместо: распознавания *печатается:* распознавания (рук. № 74).

Стр. 143, строка 35.

Вместо: композиторов, или драмы Ибсена, Метерлинка, Гауптмана, или сочинения Вагнера и считают *печатается:* композиторов, и считают (рук. № 104,) как и в изд. 1898 г.

Стр. 143, строки 35—36.

Вместо: обязательным дочитывать до конца романы Зола, Гюисманса, Бурже, Киплинга *печатается:* обязательным читать романы знаменитых новых романистов (рук. № 104), как и в изд. 1898 г.

Стр. 144, строка 32.

Вместо: чардана и т. п. *печатается:* чардана и т. п. простых, ясных и сильных вещей (рук. № 49).

Стр. 146, строка 4.

После слов: передал автор *включается:* У нас есть живописец Васнецов. Он написал образа в Киевский собор; его все хвалят как основателя нового высокого рода какого-то христианского искусства. Он работал над этими образами десятки лет. Ему заплатили десятки тысяч, и все эти образа есть скверное подражение подражанию подражаний, не содержащее в себе ни одной искры чувства. И этот же Васнецов нарисовал к рассказу Тургенева «Перепелка» (там описывается, как при мальчике отец убил перепелку и пожалел ее) картинку, в которой изображен спящий с оттопыренной верхней губой мальчик и над ним, как сповидение — перепелка. И эта картинка есть истинное произведение искусства. (Рук. № 74); *ценз.*

Г л а в а XV

Стр. 149, строка 27.

Вместо: делается более *печатается:* становится более (*рук. № 88*).

Стр. 150, строка 15.

Вместо: заразительности искусства *печатается:* заразительности и достоинства искусства (*рук. № 90*).

Г л а в а XVI

Стр. 154, строка 39.

Вместо: что выдавалось им за религию *печатается:* что считалось большинством за религию (*рук. № 104*).

Стр. 155, строка 32.

После слов: Одиссей, *включается:* Иаков, Давид, Самсон (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 156, строка 29.

Вместо: не в палатах *печатается:* не во дворцах (*рук. № 99*); *цена.*

Стр. 156, строки 29—31.

Вместо: не властвующие над другими, но люди, признающие над собой власть одного Бога *печатается:* не властвующие люди над другими, а люди, не признающие ничьей власти кроме Бога (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 157, строки 25—29.

Вместо: искусство повиннистическое с гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство извращенного христианства *печатается:* искусство патриотическое со своими гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство церковное, т. е. искусство известных культов со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 159, строка 36.

Вместо: но такие *печатается:* такие (*рук. № 99*).

Стр. 159, строка 37.

Вместо: искусство житейское, всенародное, всемирное. *Печатается:* искусство всемирное (*рук. № 99*).

Стр. 160, строка 3.

Вместо: второй же — *печатается:* второй же род — (*рук. № 99*).

Стр. 160, строка 10.

После слова: религиозного *исключается:* или положительного, так и низшего, отрицательного (*рук. № 104*).

Стр. 161, строка 13.

Вместо: второго отдела *печатается:* второго рода (*рук. № 99*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 161, строка 13.

После слова: всемирного *исключается:* или хоть всенародного (*рук. № 104*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 161, строка 18.

После слов: вещи Мопассана *исключается:* даже романы Дюма-отца (*рук. № 99*), как и в изд. 1898 г.

Стр. 162, строка 14.

Вместо: чувства *печатаются:* чувство (рук. № 99).

Стр. 163, строка 4.

Вместо: доступные *печатаются:* доступны (рук. № 99).

Стр. 164, строка 2.

Вместо: не считаются искусством или же *печатаются:* или не считаются искусством или считаются (рук. № 99).

Стр. 164, строки 9—11.

Вместо: я здесь вновь признаю красоту предметом искусства *печатаются:* я противоречу себе, признавая орнаменты предметом хорошего искусства (рук. № 104).

Стр. 164, строка 15.

Вместо: и может быть не чем *печатаются:* и не может быть ничем (рук. № 104).

Стр. 164, строки 35—36.

Вместо: чувства исключительные *печатаются:* чувства церковные, патриотические и, кроме того, чувства исключительные (рук. № 99); *цена.*

Стр. 165, строки 3—6.

Вместо: В живописи такими произведениями дурного искусства должны быть признаны точно так же все картины, ложные, мнимо-религиозные, шовинистические, исключительные, изображающие забавы и прелести богатой и праздной жизни *печатаются:* Таковы же в живописи все картины ложно-религиозные и патриотические, так же, как и картины, изображающие забавы и прелести исключительной богатой и праздной жизни, таковы же (рук. № 99); *цена.*

Стр. 165, строки 10—11.

Вместо: вся камерная *печатаются:* почти вся камерная (рук. № 99).

Стр. 165, строка 11.

После слов: начиная *исключается:* в особенности (рук. № 99).

Стр. 165, строки 15—16.

Вместо: исключительной искусственной и сложной *печатаются:* искусственной и исключительной сложной (рук. № 99).

Стр. 166, строка 16.

После слова: необходимо *исключается:* прежде всего (рук. № 99).

Г л а в а XVII

Стр. 170, строки 17—18.

Вместо: за род человеческий *печатаются:* за исповедуемую им истину (рук. № 104); *цена.*

Стр. 173, строка 29.

Вместо: ложного патриотизма *печатаются:* патриотизма (рук. № 74); *цена.*

Стр. 173, строка 32.

После слова: суевериях *включается:* как церковных, так и патриотических (рук. № 74); *цена.*

Стр. 173, строка 35 — стр. 174, строка 8.

Вместо: Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения. *Печатается:* Для церковных суеверий — поэзией молитв, гимнов, живописью и ваянием икон, статуй, пением, органами, музыкой и архитектурой, и даже драматическим искусством в церковном служении. Для патриотических суеверий стихотворениями, рассказами, которые передаются еще в школах; музыкой, пением, торжественными шествиями, встречами, воинственными картинами, памятниками.

Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание церковного и патриотического одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения. Но не одно церковное и патриотическое развращение совершается искусством (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 175, строки 17—18.

После слова: хорошего *включается:* что есть в нем, или продолжать поощрять или допускать то искусство (*рук. № 62*).

Г л а в а XVIII

Стр. 175, строка 35.

Вместо: истины извращенного *печатается:* истины церковного (*рук. № 74*), *цена.*

Стр. 176, строка 3.

Вместо: в форме извращенной христианской веры *печатается:* в бессмыслицы церковной веры (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 176, строки 14—15.

Вместо: в догматы этих церквей *печатается:* в догматы церкви, триничность Бога, божественность Христа, искушения и т. п. и (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 176, строки 28—29.

Вместо: с Христом *печатается:* с фантастическим Христом (*рук. № 74*); *цена.*

Стр. 177, строка 20.

Вместо: всемирного *печатается:* всенародного (*рук. № 104*), *как и в изд. 1898 г.*

Стр. 178, строка 8.

После слова: братское *исключается:* всенародное (*рук. № 103*).

Стр. 178, строка 17.

После слова: человечества *исключается:* к увеличению любви (*рук. № 103*).

Г л а в а XIX

Стр. 179, строка 11.

Вместо: особенное *печатается:* особенно (*рук. № 74*).

Стр. 179, строка 13.

После слова: высшим *включается:* искусством (*рук. № 74*).

Стр. 179—180, строки 38 и 1.

Вместо: искусство извращенного христианства, передающее чувство суеверного страха, сладострастия *печатается:* искусство церковное, патриотическое, сладострастное, передающее чувство суеверного страха (*рук. № 74*); *ценз.*

Стр. 180, строка 3.

После слов: любовь *исключается:* одному (*рук. № 74*).

Стр. 180, строка 36.

Вместо: музыкальной грамоты *печатается:* музыки (*рук. № 99*).

Стр. 181, строка 14.

Вместо: совершенства *печатается:* искусства (*рук. № 99*).

Стр. 184, строка 15.

Вместо: о движении земли *печатается:* о самых знакомых движениях земли (*рук. № 99*); *в изд. 1898 г.:* о самых знаменитых движениях земли.

Г л а в а Х Х

Стр. 186, строка 7.

После слова: искусство *исключается:* сошло со своего ложного пути (*рук. № 103*).

Стр. 186, строки 10—11.

Вместо слова: сошла *печатается:* также сошла (*рук. № 103*).

Стр. 186, строки 23—24.

Вместо: дает направление движению *печатается:* направление которого дано религией (*рук. № 103*).

Стр. 186, строка 33.

Вместо: смысле слова *печатается:* смысле этого слова (*рук. № 101*).

Стр. 187, строка 24.

Вместо: теологию *печатается:* богословие (*рук. № 101*); *в изд. 1898 г. эти слова пропущены.*

Стр. 188, строка 20.

Перед словом: гордится *включается:* особенно (*рук. № 74*).

Стр. 189, строка 2.

Вместо: теологии *печатается:* богословия (*рук. № 103*); *в изд. 1898 г. здесь пропуск; ценз.*

Стр. 190, строка 22.

После слова: теми *исключается:* ортодоксальными квази (*рук. № 103*).

Стр. 191, строка 5.

Вместо: отсталость шовинизма *печатается:* отсталость патриотического фанатизма (*рук. № 103*); *ценз.*

Стр. 191, строка 36.

Вместо: и ко всем *печатается:* и всем (*рук. № 103*), *как и в изд. 1898 г.*

Стр. 191, строка 40.

После слова: борьбы *исключается:* людей (*рук. № 74*); *как и в изд. 1898 г.*

Стр. 192, строки 7—9.

Вместо: быть праздными *печатается:* быть столь же праздными, как праздны теперь властвующие классы, живущие развращенной жизнью (*рук. № 103*); *как и в изд. 1898 г.; ценз.*

Стр. 192, строки 17—18.

Вместо: вместо себя заставлять *печатается:* заставить вместо себя (рук. № 103).

Стр. 194, строка 6.

Вместо: развлечение или забава *печатается:* утешение или забава (рук. № 74).

Стр. 194, строка 14.

После слова: огромна *включается:* искусство, (рук. № 74).

Стр. 194, строки 25—26.

Вместо: мог быть передан обычай *печатается:* могли быть переданы обычай (рук. № 74).

Стр. 194, строка 39.

Вместо: то же *печатается:* то то же (рук. № 103).

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

В настоящий указатель введены имена личные и географические, названия исторических событий, заглавия книг, названия статей, произведений слова, живописи, скульптуры, музыки. Кроме того, в указатель введены названия журналов и газет, если они употреблены самостоятельно, а не как библиографические данные. Знак || означает, что цифры страниц, стоящие после него, указывают на страницы текста не Толстого.

Августин Аврелий Блаженный (353—430) — богослов и церковный писатель — 76.

Австралия — 336.

Адам Виктор (1801—1865) — французский художник-литограф — 380.

Адан Поль (Paul Adam, 1862—1920) — французский романист, в начале своей литературной деятельности — декадент — 93.

Азия — 81.

Александр Великий (356—323 до н. э.) — македонский царь, один из крупнейших завоевателей — 171, 361.

Александров Николай Александрович (1840—1907) — в 1881—1882 гг. издатель «Художественного журнала» — || IX, 509, 510.

Алисон (Archibald Alison, 1757—1839) — английский писатель — 53.

— «On the nature and principles of taste» («О природе и принципах вкуса») — 54.

Аллен Грант (1848—1899) — английский романист и естествоиспытатель, дарвинист; писал по вопросам эстетики — 37, 54, 55, 62, 365.

— «Physiological Aesthetics» («Физиологическая эстетика») — 55, 123 (цит.), 365 (цит.), || 527.

Альни — 294.

Америка — 28, 89, 172, 336, 457, || 552.

Амиель Анри-Фредерик (1821—1881) — 495.

Англия — 27, 42, 43, 53, 54, 142, 457, || XXVII 533, 534, 535, 541, 542, 543, 546, 550, 552, 553.

Анджелико Фра Беато да Фьезоле (1387—1455) — итальянский живописец — 258, 374.

Антокольский Марк Матвеевич (1843—1902) — русский скульптор — 431.

— «Христос перед народом», скульптура — 431.

Апис — древнеегипетское божество, священный бык — 463, 464.

Аполлон Бельведерский — статуя — 336, 380, 410.

Аполлов Александр Иванович (1864—1893) — 559.

«А. П. Чехов о Льве Толстом», статья — || 527.

Апухтин Алексей Николаевич (1841—1893) — поэт-лирик, эстет — 364.

Аристотель (384—322 до н. э.) — греческий философ и естествоиспытатель — 40, 67, 74, 75, 76, 292, 304, 318, 330, 338, 342, 347, 353, || 524, 540.

Аристофан (452—около 380 до н. э.) — греческий драматург — 125, 304, 318, 344, 357, 374, 400.

Арнольд Мэтью (1822—1888) — английский поэт, критик и историк литературы, богослов, — 367.

Архив В. Г. Черткова в Рукописном отделе Музея Л. Н. Голстого Академии наук СССР в Москве (АЧ) — || 486, 504, 524, 561.

«Архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов». См. Ибсен, «Строитель Сольнес».

Ауэрбах Вертольд (1812—1882) — немецкий писатель-романист, автор повестей из народного быта — 322.

Африка — 81.

Байрейт — город в Баварии, местонахождение Вагнеровского национального театра, где ежегодно происходили постановки вагнеровских опер, привлекавшие большое количество вагнерианцев из разных стран света — 138, 139.

Байрон Джордж-Гордон (1788—1824) — английский поэт — 88, 381, 392.

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — поэт-символист, белоэмигрант — || XXII, XXIII.

Бастен-Лепаж Жюль (1848—1884) — французский художник-импрессионист — 177.

Батте Шарль (1713—1780) — французский эстетик — 44, 314.

Баумгартен Александр-Готлиб (1714—1762) — немецкий философ-идеалист; писал по вопросам эстетики (термин «эстетика» введен им же) — 37, 41, 43, 56, 75—78, 250, 262, 263, 264, 304, 307, 313, 314, 317, 318, 319, 339, || 527.

Бах Иоганн-Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор — 59, 124, 125, 144, 163, 320, 336, 357, 367, 374, 379, 381, 399, 400, 412. — Скрипичная ария — 163.

Беклин Арнольд (1827—1901) — немецкий художник — 104, 125, 168, 400, 413.

Белинский Виссарион Григорьевич (1810—1848) — 367.

Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934) — поэт-символист — || XXII, XXIII.

Бенар (Bénard), «L'esthétique d'Aristote» («Эстетика Аристотеля») — 41, 75 (цит.), 76, 330, || 524.

Бергман Юлиус (1840—1904) — немецкий философ-идеалист — 50.

— «Ueber das Schöne» («О красоте») — 50.

Бердяев Николай Александрович (р. 1874) — реакционный публицист-«веховец» и философ-мистик, с 1922 г. белоэмигрант — || XXII.

Берк Эдмунд (Burke, 1729—1797) — английский писатель и эстетик — 43, 44.

— «Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful» («Происхождение наших идей о величественном и прекрасном») — 43.

Берлин — 327.

Берлиоз Гектор (1803—1869) — французский композитор — 105, 125, 165, 365, 393, 394, 395.

Бернарден де Сен-Пьер Жак-Анри (1737—1814) — французский писатель, идеолог мелкой буржуазии; основу его мировоззрения составляет культ человека, природы и универсальной религии для всего человечества — 414, 457.

— «Paul et Virginie» («Поль и Виргиния») — 414, 457, || 548.

Бернар Сарра (1846—1923) — французская драматическая актриса — 210, 212.

Берн-Джонс Эдвард (1833—1893) — английский художник — 168, 374, 394, 395.

Беро Жан (р. 1848) — французский художник-кариерист — 365, 373.

Бетховен Людвиг (1770—1827) — немецкий композитор — 59, 106, 124, 125, 126, 132, 144, 145, 163, 165, 245, 247, 256, 268, 303, 320, 336, 353, 354, 357, 366, 367, 368, 374, 379, 381, 389, 392, 394, 395, 400, 413, 427, 446, 483, || 537. — «Девятая симфония» — 165, 166.

— Соната opus 101 — 144, 145.

Бпрюков Павел Иванович (1860—1931) — биограф Толстого — || 494, 505, 523, 555, 556, 558, 562.

Бичер-Стоу Г., «Жизни дяди Тома» — 160, 413, 414.

Бодлер Шарль-Пьер (1822—1867) — французский поэт, предшественник декадентов — 90, 93, 94, 99, 100, 168, 171, 246, 358, 361, 364, 365, 394, 395, 483, || XVI, 519, 538.

— «Duellum» («Дуэль») — 94 (цит.).
— «L'étranger» («Незнакомец») — 94, 95 (цит.).
— «Les petites poèmes en prose» («Маленькие поэмы в прозе») — 90, 94, || XVII.
— «Les fleurs du mal» («Цветы зла») — 90, 93, 171, 291, 361, 498.
— «Je t'adore à l'égal» («Я боготворю тебя наравне...») — 93 (цит.).
— «La soupe et les nuages» («Суп и облака») — 95, 96 (цит.).
— «Le galant tigeur» («Вежливый стрелок») — 95, 96 (цит.).
Боккаччо Джованни (1313—1375) — итальянский поэт и новеллист — 88.
Большой театр в Москве — || 521.
Борджиа — итальянский род, происходящий из Испании; возвысился с половины XV в. Наиболее известны своей авантюристической деятельностью и распущенной жизнью Цезарь (1478—1507) и Лукреция (1480—1520) Борджиа — 317.
Боттичелли Сандро (1466—1510) — итальянский художник — 374.
Брамс Йозеф (1833—1897) — немецкий композитор — 105, 125, 126, 184, 326, 332, 365, 374, 393, 395, 400.
Брандес Георг (1842—1927) — датский литературный критик и историк литературы либерального направления — 367.
Бретон Жюль (Jules Breton, 1827—1906) — французский художник-реалист, изображавший главным образом сцены из крестьянского быта — 161, 177, 414.
Брюллов Карл Павлович (1799—1852) — русский художник-классик — 127.
Брюстельер Фердинанд (1849—1907) — французский критик и историк литературы, сторонник классицизма, мистик — 496.
Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт, выступивший в середине 1890-х гг. с символистско-декадентскими стихами. Позднее отошел от символизма. С 1919 г. член РКП(б) — 321, || XXII, XXIII.
— «Ах, закрой свои бледные ноги» — 321, || XXIII.

— «Каменщик» — || XXIII.
— «L'ennui de vivre» — || XXIII.
Буа Жюль (Jules Bois) — французский поэт-декадент — 93.
Будда (Сакья-Муни) — легендарный основатель буддийской религии — 109, 170, 171, 360, 361, 382.
Буланже Павел Александрович (1864—1925) || 562, 563, 564.
Бурже Поль (1852—1936) — французский романист, поэт-символист и буржуазный критик, проповедовавший католицизм — 145, 333, 380, 382, || 496, 577.
Бытие — книга библии — 68, 153.

Вагнер Рихард (1813—1883) — немецкий композитор и дирижер, музыкальный писатель — 92, 105, 115, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 138, 139, 140, 165, 168, 184, 237, 243, 244, 249, 255, 256, 257, 260, 265, 303, 321, 326, 332, 333, 335, 339, 349, 365, 368, 369, 370, 371, 374, 379, 393, 394, 395, 399, 400, 461, 476, 483, || 514, 515, 521, 577.
— «Кольцо нибелунгов» — поэтическая обработка Р. Вагнера немецкого эпоса о нибелунгах — 132, 200—203, 243, 486, || 553.
— «Кольцо нибелунгов» — музыкальная тетралогия — 132—140 («Зигфрид»), 245 («Зигфрид»), 369, 381 («Зигфрид»), || 514, 521 («Зигфрид», «Валкирии»).
— «Парсифаль», драматическая мистерия — 349, 373.
Вальтер, «Geschichte der Aesthetik im Altertum» («История эстетики древности») — 41, 77.
Вальтеры. См. Монассан Гюи де, «Bel ami».
Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926) — художник — 146, || 577.
Васбер Карл-Мария (1786—1826) — немецкий композитор — 130, 370, || 549.
Веды — древнее священные книги индусов — 109, 340.
Вейнберг Петр Исаевич (1830—1908) — поэт и переводчик, был одно время профессором Варшавского университета по истории всеобщей литературы — || 548.
Вейсе Христиан-Герман (1801—1866) — немецкий философ, проповедовавший систему этического теизма — 48.

Веласкес Диего-Родригес (1599—1660) — испанский художник — 383, 392.

Вена — 30, 327.

Венера Милосская — античная статуя, найденная в 1820 г. при раскопках древнего города Милоса, на греческом острове того же названия — 184, 210, 336, 357, 380, 392, 410.

Вергерен. См. Верхарн Э.

Верди Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор — 322.

Верлен Поль (1844—1896) — французский поэт-декадент — 90, 93, 97, 99, 100, 125, 168, 171, 246, 265, 339, 364, 365, 393, 394, 400, 413, 483, || XVI, 538.

— «Art poétique» («Поэтическое искусство») — 90—91 (цит.).

— «Ariettes oubliées» («Забывшие песенки») — 97.

— «C'est l'extase langoureuse...» («Эго томный экстаз...») — 97 (цит.), 98.

— «Dans l'interminable ennui...» («В бесконечной скуке...») — 98 (цит.).

— «La sagesse» («Мудрость») — 99 (цит.).

Верон Эжен (Véron, 1825—1889) — французский журналист и писатель — 40, 52, 53, 57, 62, 287, 303, 311, 312, 313.

— «L'esthétique» («Эстетика») — 40 (цит.), 53, 311, || 527.

Верхарн Эмиль (Emile Verhaeren, 1855—1916) — бельгийский поэт, одно время примыкавший к символистам; поэзия его была проникнута пессимизмом — 393 (Вергерен).

«Вестник Европы» — либеральный журнал, издававшийся в 1866—1918 гг. в Петербурге || 493.

Виклиф Джон (ок. 1320—1384) — английский религиозный реформатор — 72.

Вилье де Лиль Адап (Mathias Villiers de l'Isle Adam, 1840—1889) — французский реакционный писатель, декадент — 106, 366.

— «L'annonciateur» («Благовеститель») — 106, 366.

— «Contes cruels» («Жестокие рассказы») — 106.

Вивер Цецилия Владимировна (1860—1922) — знакомая Толстого, жена Д. А. Хилкова — || 545.

Винкельман Иоганн-Иоахим (1717—1768) — немецкий историк искусства и археолог — 37, 42, 45, 313, 314.

— «Geschichte der Kunst des Altertums» («История искусства древности») — 42 («знаменитое сочинение»).

Винье Шарль (Charles Vignier) — французский поэт-декадент — 93.

Виргилий (70—19 до н. э.) — римский поэт — 320, 367.

— «Энеида» — 332, 409.

Витман. См. Уитмен.

Владимир Святославич (ум. 1015) — великий князь, в 989 г. признавший христианскую религию государственной — 70, || 573.

Владимиров С. А. — 233.

Вогуэ Эжен-Мельхиор (1848—1910) — французский критик-эстет; много писал о русской классической литературе; академик — 173.

Волга — 442.

Волынский Аким Львович (Флексер, 1863—1926) — критик и искусствовед, один из ранних идеологов русского символизма — || 549, 550.

Вольтер Франсуа-Мари (1694—1778) — французский писатель, историк и философ — 44, 59, 111, 323, || 561.

«Вопросы философии и психологии» — философско-идеалистический журнал, издававшийся в Москве в 1890—1918 гг. — 204, || 533, 534, 539, 541—544, 546, 551—554.

Воронеж — 24, || 498, 499, 507.

Воронежская губерния — 521.

Ворт — портной — 34.

Вотье Бенжамен (1829—1898) — швейцарский художник — 415, || 549.

Вьелс-Гриффин Френсис «Poèmes et poésies» («Поэмы и стихотворения») — 103, 196—197 (цит.).

Габорио Эмиль (1833—1873) — французский писатель, автор сенсационных уголовных романов — 210.

Гагарт Райдер. См. Хаггард.

Г а й д н Франц-Иосиф (1732—1809) — немецкий композитор — 144, 163, 379, 381—383, 415.

Г а л е в и Фроманталь (1799—1862) — французский композитор — 234.

Г а р т м а н Эдуард (1842—1906) — немецкий философ-идеалист — 37, 50, 311.

Г а р ш и н Всеволод Михайлович (1855—1888) — писатель — 3, 273.

— «Денщик и офицер» («История денщика») — 273.

Г а у з е р Каспар (1812—1833) — проводивший 14 лет с рождения в заключении; лишенный человеческого общества, одичал и почти не умел говорить — 66, 460, 461, 464, 465.

Г а у п т м а н Гергард (1862—1946) — немецкий драматург-импрессионист — 321, 335, 366, 393, 395, || XVI, 577.

— «Гаштел» — 117, 321.

— «Потонувший колокол» — 105, 321.

Г е Николай Николаевич (1831—1894) — русский художник, близкий друг Толстого — 161, 382, 413, 414, 431, || 520, 548.

— «Суд синедриона» («Повинен смерти») — 161.

Г е Николай Николаевич (1857—1940) — сын художника — || 562, 563, 568.

Г е г е л ь Георг-Вильгельм-Фридрих (1770—1831) — немецкий философ-идеалист — 37, 45, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 250, 262, 264, 307, 312, 319, 331, || VIII.

Г е з и о д (VIII в. до н. э.) — греческий поэт — 153.

Г е й н е Генрих (1798—1856) — немецкий поэт — 88, || 548.

Г е л ь м г о л ь ц Герман (1821—1894) — немецкий физик, физиолог и философ-идеалист; писал по вопросам эстетики. Философские взгляды Гельмгольца резко критиковали Энгельс и Ленин — 50.

Г е м с т е р г е й с (Гемстергомс) Франц (1722—1790) — голландский философ-идеалист и эстетик — 44.

Г е р б а р т Иоганн-Фридрих (1776—1841) — немецкий философ, психолог и педагог; писал по вопросам эстетики — 49.

Г е р д е р Иоганн-Готфрид (1744—1803) — немецкий поэт и философ, видный деятель периода «Sturm und Drang» («бури и натиска») — 42.

Г е р к у л е с — герой древнегреческой мифологии — 155, 170, 360.

Г е р м а н и я — 27, 42, 45, 49, 50, 75, 142, 250, 321, 457, 464.

Г е р ц е н Александр Иванович (1812—1870) — || XXIV.

Г ё т т е Иоганн-Вольфганг (1749—1838) — немецкий поэт — 42, 44, 59, 106, 124, 125, 166, 243, 246, 320, 336, 378, 379, 381, 392, 399, 402, || 549, 572.

«Страдания молодого Вертера» — 378.

— «Герман и Доротея» — 378.

— «Ученические годы Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Lehrjahre») — 59, 337.

— «Фауст» — 116, 268, 349, 378, 379.

— «Himmlich ist's wenn...» — 429.

— «Wahlverwandschaften» («Избирательное сродство») — 337.

Г ё т т е с о н Френсис (1694—1747) — шотландский философ, писавший по вопросам эстетики — 43, 59, 314.

— «Origin of our ideas of beauty and virtue» («Происхождение наших идей о красоте и добродетели») — 43.

Г и л ь Рене. См. Жиль Рене.

Г и н ц б у р г Илья Яковлевич (1859—1938) — скульптор — 531.

Г л а в н о е а р х и в н о е у п р а в л е н и е М и н и с т е р с т в а в н у т р е н н ы х д е л С С С Р (Г А У) — || 486, 490, 496.

Г л и н к а Михаил Иванович (1804—1857) — композитор — || XXIV.

Г л ю к Христоф-Вилабальд (1714—1787) — немецкий композитор — 370.

Г о г а р т Вильям (1697—1764) — английский живописец и гравер; автор сочинения «Расчленение красоты» (1753) — 43, 413, 414, || 548.

Г о г о л ь Николай Васильевич (1809—1852) — 161, 364, 411, 414.

— Повести — 161, 411, 414.

Г о л л а н д и я — 42, 457.

Г о л ь д е н в е й з е р Александр Борисович (р. 1875) — пианист

нист, профессор Московской консерватории, народный артист СССР — || 531.

Г о л ь д с м и т Оливер (1728—1774) — английский писатель — 414.
— «Векфильдский священник» — 414, || 548.

Г о л ь м с - Ф о р б с (Holms-Forbes), «The science of beauty» («Наука о прекрасном») — || 527.

Г о л ь ц е в Виктор Александрович (1850—1906) — публицист-либерал, редактор журнала «Русская мысль» — 233, 436, || IX, XV, XX, XXVII, 492, 497, 510, 516, 556, 557.

— «О прекрасном в искусстве» — 233, 436, || XXVII, 497, 510, 511.

Г о м Гсри (1696—1782) — шотландский моралист и эстетик — 43.

Г о м е р — древнегреческий поэт — 59, 86, 153, 210, 252, 258, 267, 269, 336, 340, 346, 353, 378, 397, 446.

— «Илиада» — 109, 122, 210, 357, 381, 397, 409.

— «Одиссея» — 109, 122, 184, 357, 381, 382, 397.

Г о н ч а р о в Иван Александрович (1811—1891) — писатель — 86, || XXIV.

Г о р б у н о в - П о с а д о в Иван Иванович (1864—1940) — близкий знакомый Толстого, руководитель издательства «Посредник» — || 467, 496, 514.

Г о р ь к и й Максим (Алексей Максимович Пешков, 1869—1936) — || V, XXII, XXIV.

— «Избранные сочинения в двух томах», М. 1935 — || XXII.

— «История русской литературы» — || V.

Г о т ь е Теофиль (Théophile Gautier, 1811—1872) — французский поэт, романист и критик, сторонник «чистого искусства» — 90.

Г р е ц и я — 237, 258, 304, 343, 476.

Г р и г Эдвард (1843—1907) — норвежский композитор — 415, || 549.

Г р о т Наталья Николаевна — жена Н. Я. Грота — || 534.

Г р о т Николай Яковлевич (1852—1899) — философ-идеалист, один из редакторов журнала «Вопросы философии и психологии» — 204, 205, || 512, 517—519, 528, 533—535, 538, 540—543, 546, 553, 568, 569, 570, 571.

Г у м б о л ь д т Карл-Вильгельм (1767—1835) — прусский политический деятель, лингвист и философ, последователь Канта — 45, || 564, 572.

Г у р е в и ч Любовь Яковлевна (1866—1940) — издательница журнала «Северный вестник» — || 550.

Г у р м о н Реми де (Remy de Gourmont, 1858—1915) — французский поэт-декадент — 89, 93, 382, || XVI.

— «Les chevaux de Diomède» («Лошади Диомеда») — 89.

Г у с Ян (1369—1415) — чешский религиозный реформатор — 72.

Г у с е в Н. И., «Два года с Л. Н. Толстым» — || XXIII.

Г у т ч и с о н С. М. Gétteson Ф.

Г ю г о Виктор (Victor Hugo, 1802—1885) — французский поэт, драматург и романист, высокоценявшийся Толстым — 99, 106, 160, 177, 246, 278, 303, 322, 336, 346, 364, 366, 379, 381, 382, 389, 392, 400, 413, 414, 483, || 547, 548.

— «Les misérables» («Отверженные») — 7, 160, 413, 414, || 488.

— «Les pauvres gens» («Бедные люди») — 160, 382, 413, 414, || 547, 548.

Г ю й о Жан-Мари (Guyau, 1854—1888) — французский буржуазный философ и эстетик — 35, 36, 37, 52, 57, 288, 292, 294, 310, 311, 312, 331, || 496, 518, 520.

— «Les problèmes de l'esthétique» («Задачи эстетики») — 35, 36 (цит.), 310 || 496, 520.

— «L'art au point de vue sociologique» («Искусство с социологической точки зрения») — || 496, 520, 527.

— «Les principes de l'art et de la poésie» («Основа искусства и поэзии») — 312.

Г ю и с м а н с Шарль (Charles Huysmans, 1848—1907) — французский романист, декадент и мистик — 89, 106, 145, 326, 327, 335, 339, 382, 393, 395, || XVI, 577.

— «Certains» («Некие») — 89.

— «Là-bas» («Там внизу») — 106, 366.

— «Là messe noire» («Черная месса») — 366.

Г ю р о Жюль (Jules Huret), «Enquête sur l'évolution littéraire» («Исследование литературной эволюции») — 92 (цит.).

Давид — библейский «про-
року» — 155, || 578.

Д'Аламбер Жан (1717—
1783) — французский писатель-эн-
циклопедист — 44.

Далмаш I. С., «Искушение св.
Антония», картина — 146.

Даммер — 397.

Данте Алигери (1265—
1321) — 59, 124, 125, 259, 268,
320, 344, 345, 357, 367, 374, 394,
397, 399, 400, 416, 446.

— «Божественная комедия» —
166, 268, 416.

Дарвин Чарльз (1809—1883) —
54, 62, 236, 456, 475, 476, || 515,
528.

— «Descent of man» («Проис-
хождение человека») — 54.

Дарвин Френсис (р. 1848) —
ботаник-физиолог, сын Ч. Дар-
вина — || 528.

Дарвин Эразм (1731—1802) —
английский естествоиспытатель и
поэт, дед Ч. Дарвина — 54.

Дега Эдгар (Degas, 1834—
1917) — французский художник —
393.

Де Костер Шарль-Теодор-
Анри (1827—1879) — бельгийский
писатель-демократ, автор «Легенды
об Улешингеле», собиратель ма-
териалов народного творчества —
52.

Делакруа Эжен (1798—
1863) — французский художник —
322, 336.

Деларош Поль (Delaroch,
1797—1856) — французский худо-
жник — 106, 322, 366, 389.

Демокрит (ок. 460—370
до н. э.) — греческий философ и
физик — 303.

«Детское чтение» — жур-
нал, издававшийся в Петербурге
с 1869 г. — 232.

Дефреггер Франц (1835—
1921) — немецкий художник — 161,
414, || 549.

Джотто. См. Джотто.

Джордж Генри (1839—1897) —
американский буржуазный эконо-
мист, автор системы «единого налога»
на землю — 422.

— «Прогресс и бедность» — 422.

Джордж Эллиот — псев-
доним английской романистки Ма-
рия-Анны Эванс (1819—1881) —
160, || 548.

— «Адам Билд» — 160, || 548.

Джотто ди Бондоне
(1276—1336) — итальянский худож-
ник — 258.

Дидро Дени (Diderot, 1713—
1784) — французский философ и
писатель-энциклопедист — 44, 59,
314, || 518.

Диккенс Чарльз (1812—
1870) — английский писатель, вы-
соко ценившийся Толстым — 106,
160, 161, 177, 246, 252, 278, 303,
322, 335, 346, 364, 366, 379, 381,
382, 392, 413, 414, 465, 483, || 548.

— «Давид Копперфильд» — 161.

— «Замогильные записки Пик-
викского клуба» — 161, 409, 411, 414.

— «Tale of two cities» («Повесть
о двух городах») — 160.

— «Chimes» («Колокола») — 160.

— «Холодный дом» — 465 (Джо).

Дирижёр. См. Сафонов В. П.

Додэ Леон (р. 1867) — фран-
цузский романист и реакционный
политический деятель, сын Аль-
фонса Додэ — 246.

Достоевский Федор Ми-
хайлович (1821—1881) — 160, 177,
381, 382, 413, 414, || 548.

— «Братья Карамазовы» — 488.

— «Записки из Мертвого дома» —
160, 413, 414.

Дружинин Александр Ва-
сильевич (1824—1864) — литератур-
ный критик и беллетрист, идеалист,
сторонник теории «чистого искус-
ства» — 3, 273.

Думик Рене (René Doumic,
р. 1860) — французский критик и
литературовед, резко выступавший
против символистов, автор книги
«Les jeunes. Etudes et portraits»
 («Молодые. Этюды и портреты») —
88 (цит.), 92 (цит.), 93, 327, 350.

Дунасв Александр Никифо-
рович (1850—1920) — знакомый
Толстого — || 518.

Дигу. См. Мопассан Гюи де,
«Bel-ami».

Дюма Александр, отец (1803—
1870) — французский писатель —
322, 336, 382, 411, 414, 415, || 548,
578.

Евангелие — 108, 110, 156,
157, || 517.

Европа — 28, 89, 117, 142,
145, 209, 245, 430, 431, 471, || IX.

Египет — 258, 391, 430.

Елизавета Английская
(1533—1603) — королева — 317.

«L'Echo de Paris» («Парижское эхо») — французская газета — || 489.

Жан-Поль. См. Рихтер Ж.-П.
Жевар Фиерен Э. (H. Fiengers Gevaert), «Essais sur l'art contemporain» («Опыты о современном искусстве») — 53, || 527.

Жером Жан-Луи (1824—1904) — французский художник — 161.

— «Police verso» («Повинен смерти»), картина — 161.

«Живописное обозрение» — журнал, издававшийся в Петербурге с 1872 г. — 232.

«Жиль Блаз» — французская газета — || 488.

Жиль Рене (René Ghil, р. 1862) — французский поэт-декадент — 93.

Жиркевич Александр Владимирович (А. Нивин, 1857—1927) — военный юрист, литератор — 494.

— «Дневник» — 494.

Жорж Санд (Аврора Дюдеван, 1804—1876) — французская писательница — || 503.

— «La mare aux diables» («Чортово болото») — 6.

— «La petite Fadette» («Маленькая Фадетта») — 6.

«Journal des débats» — французская газета — || 551, 552.

Жуффруа Теодор (1796—1842) — французский философ, представитель «психологической школы», писатель по вопросам эстетики — 50, 51, 57.

Жюдик Анна (р. 1850) — французская опереточная певица; концертировала в Петербурге и в Москве — 233, 234.

Золя Эмиль (1840—1902) — французский писатель, представитель натурализма — 125, 145, 249, 326, 327, 339, 374, 380, 394, 395, 483, || 493, 577.

— «La terre» («Земля») — 6, || 493.

Зольгер (1780—1819) — немецкий эстетик-мистик, теоретик романтизма — 47.

— «Vorlesungen über Aesthetik» («Чтение по эстетике») — 47.

Зри — богиня древнеиндийской мифологии — 293.

Зульцер Иоганн-Георг (1720—1779) — немецкий эстетик-идеалист, эклектик — 41, 42.

Иakov — библейский патриарх — 109, 155, || 578.

Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург и поэт — 125, 168, 246, 247, 249, 255, 258, 265, 321, 326, 333, 339, 345, 364, 366, 374, 380, 393, 394, 395, 399, 400, 483, || 577.

— «Бранд» — 373.

— «Маленький Эйолф» (1894) — («Какая-то непонятная старуха, выводящая крыс») — 105, 321, 365.

— «Строитель Сольнес» (1892) — («Архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов») — 105, 321, 365.

Иванов А. А., «Явление Христа народу», картина — 210, 433.

Иванов Александр Петрович (1836—1912) — переписчик Толстого — || 555, 564, 566—568.

Иванов Вячеслав Иванович (р. 1863) — поэт-декадент и мистик, перешедший в католичество, белоэмигрант — || XXII.

Индия — 258, 429, 430.

Иов — библейский персонаж — 276.

Иосиф Прекрасный — библейский персонаж — 109, 161, 162, 184, 254, 266, 269, 293, 382, 392, 411, 412.

Ирис (или Ирида) — в греческой мифологии — олицетворение радуги, вестница богов — 49.

Исайя — библейский «пророк» — 74.

Италия — 42, 129, 142.

Кавказ — 294.

«Какая-то непонятная старуха, выводящая крыс». См. Ибсен Г., «Маленький Эйолф».

«Как не-то слепые, которые, сидя на берегу моря...» См. Метерлинка М., «Слепые».

Кальвин Жан (1509—1564) — швейцарский религиозный реформатор, основатель реформатской церкви — 72.

Кандидов Павел Петрович — || 505.

Кант Иммануил (1724—1804) — немецкий философ-идеалист — 37,

41, 42, 45, 57, 294, 316, 319, 327, 409, || XIII, 564.

К а р а н д'А ш (Карандаш) — псевдоним французского карикатуриста Эмануэля Пуаре (1858—1909) — 415.

К а р л I В е л и к и й (742—814) — король франков и император римский; в 804 г. завершил обращение в христианство саксов — 70, 344, || 573.

К а р п е н т е р Э., «Современная наука» — || 549, 550.

К а р р Альфонс (1808—1890) — французский писатель-романтик — 105, 412.

К а р р'е р Мориц (1817—1895) — немецкий философ и эстетик, гегельянец — 313.

К а с а т к и н Николай Алексеевич (1859—1931) — художник — || 497, 531.

К в е р и н С., «Восемь дней в Вайрейте» — || 515.

К е н в о р т и Джон — английский писатель, идеалист и непротывленец, сотрудник чертковского издания в Англии — 541, 543.

К е р д. «Essay on Philosophy of art» («Опыт о философии искусства») — 54, 55.

К и п л и н г Редьярд (1865—1936) — английский писатель — 106, 145, 246, 335, 364, 382, 393, 394, 395, 483, || XVI, 577.

К и р х м а н Юлий (1802—1884) — немецкий юрист и философ, свою «реалистическую» систему противопоставлявший и материализму, и идеализму; по существу примыкал к идеализму — 50.

К и т а й — 343, 429, 430.

К и т с Джон (Keats) — || 515.

К л е о п а т р а (68—30 до н.э.) — дочь египетского царя Птолемея Авлета, позднее правительница Египта — 184.

К л и н г е р Макс (р. 1857) — немецкий живописец, гравер и скульптор — 104, 125, 400.

К н а у с Людвиг (1829—1910) — немецкий художник — 246, 322, 382, 415, || 549.

К о н и Анатолий Федорович (1844—1927) — судебный деятель и писатель-мемуарист, знакомый Толстого с 1887 г. — || 526.

К о н с т а н т и н I В е л и к и й (274—337) — римский император, утвердивший христианскую рели-

гию официальной государственной религией — 70, 384, || 573.

К о н ф у ц и й (Кун-фу-цзы, 551—479 до н.э.) — китайский философ, основатель религиозно-философской системы, получившей название «конфуцианства» — 421.

К о п п е Франсуа (1842—1908) — французский поэт, последователь А. де Мюссе, в конце жизни ревностный католик — 349.

— «Le pater» («Отче наш») — 349.

К о р н е л ь Пьер (1606—1684) — французский драматург — 357, 366, 379, 400, 413, 414, || 548.

К о р с и к а — 8.

К о р ш а Ф. А. драматический театр в Москве — 332.

К о с т е р. См. Де Костер III.

К о х Роберт (1843—1910) — немецкий бактериолог — 234, 237, 475.

К р а л и к К., «Weltanschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik» («Мировая красота. Опыт всеобщей эстетики») — 35 (цит.), 36 (цит.), 39, 44, 46, 57, 305, 310, 331, || 527.

К р а м с к о й Иван Николаевич (1837—1887) — русский художник — 160, || XXIV, 547.

К р а у з е Карл-Христиан-Фридрих (1781—1832) — немецкий философ-идеалист, взгляды которого представляют смесь позитивизма и мистицизма — 47.

К р у к с Вильям (1832—1919) — английский физик и химик, спирт — 237, 475.

К р э н Уолтер (Crane, 1845—1915) — английский живописец и график — 393.

К у г л е р Франц-Теодор, «Kunstgeschichte» («История искусства») — || 514.

К у з е н Виктор (1792—1867) — французский философ-электик — 37, 50, 51, 57.

К у з м и н с к а я Татьяна Андреевна (1846—1925) — сестра С. А. Толстой — || 489.

К у ш н е р е в Иван Николаевич — основатель типографии и книгоиздательской фирмы в Москве — || 495, 568, 569, 570.

Л а з а р е в а М. А. — 503.

Л а з а р ь — 156.

Л а з у р с к и й Владимир Федорович (ум. 1947) — в то время учитель детей Толстых, впослед-

ствии профессор Новороссийского университета по кафедре западной литературы — || 521, 526, 527, 547.

Л а к ш м и — богиня древнеиндийской мифологии — 293.

Л а м а р т и н Альфонс-Мари-Луи (Lamartine, 1790—1869) — французский поэт-романтик — 99, 381, || 549.

Л е в е к Жан-Шарль (Levêque, р. 1818) — французский писатель и эстетик — 37, 39, 50, 51, 312.

Л е в и т о в Александр Иванович (1835—1877) — писатель-народник — 332.

«Л е в Т о л с т о й и В. В. С т а с о в. Переписка 1878—1906», изд. «Прибой», Л. 1929 — || 533.

Л е к к и Вильям-Эдуард. «История возникновения и влияния рационализма в Европе» — || 514.

Л е к о н т д е Л и л ь Шарль (Leconte de Lisle, 1818—1894) — французский поэт, основатель «парнасской школы» — 99.

Л е м е т р Жюль (Lemaître, 1853—1914) — французский литературный и театальный критик, глава импрессионистской школы — 367.

Л е н г л е й (Walter Langley, 1852—1922) — английский художник-жанрист — 146, 160, 414.

— «Нижний мальчик», картина — 146, 160, 414.

Л е н и н Владимир Ильич (1870—1924) — || V, VI, VII, XV.

— Сочинения — || VII, XV.

Л е о н а р д о д а В и н ч и (1452—1519) — итальянский художник, живописец, скульптор и ученый — 106, 336, 367.

Л е о п а р д и Джакомо (Leopardi, 1798—1837) — итальянский поэт — 88, 346.

Л е р м и т Леон (L'Hermitte, 1844—1925) — французский художник — 161, 177, 413, 414, || 548.

Л е р м о н т о в Михаил Юрьевич (1814—1841) — 364, || XXIV.

Л е с к о в Николай Семенович (1831—1895) — || 489.

Л е с с и н г Готтольд-Эфраим (1728—1781) — немецкий поэт, драматург и писатель по вопросам эстетики — 37, 42, 314, 367, || 548, 572.

— «Натан Мудрый» — || 548.

Л и с т Франц (1811—1886) — немецкий композитор и пианист —

105, 125, 165, 168, 365, 374, 400, 483.

«Л и т е р а т у р н о е н а с л е д с т в о» — || XXI, XXIV, XXVII, 494, 504, 521, 526—528.

Л и ц е н - М а й е р Александр (Liezen-Mayer, 1839—1898) — немецкий художник — 161.

— «Королева Елизавета, подписывающая приговор Марии Стюарт» («Подпись смертного приговора»), картина — 161.

Л о н г и н Кассий (213—273) — философ, ритор и грамматик; ему приписывают трактат по эстетике «О возвышенном» — 76.

Л о н д о н — 327, 465.

Л о п е д е В е г а Феликс (1562—1635) — испанский драматург — || 549.

Л у в р — дворец в Париже, хранилище многочисленных художественных коллекций — 293.

Л у п с Пьер (Pierre Louis, 1870—1925) — французский писатель-символист; писал преимущественно на эротические темы — 89.

— «Aphrodite» («Афродита») —

89.

Л у р д (Lourdes) — французский город. Привлекая сотни тысяч паломников, этот город служил источником огромных доходов для католицизма — 22.

Л ю д о в и к XIV (1643—1715) — французский король — 317.

Л ю т е р Мартин (1483—1546) — германский религиозный реформатор, основатель лютеранства — 72, 341.

Л я п у н о в Вячеслав Дмитриевич (1873—1905) — поэт из крестьян Тульской губ. — || 566.

М а г д е б у р г — город в Саксонии — 417.

М а к л а к о в а Мария Алексеевна — знакомая Толстых — || 545.

М а к о в и ц к и й Д. П., «Яснополянские записки» — || XXIII.

М а к о в с к и й К. Е., «Свадебный пир», картина — 234.

М а л л а р м е Стефан (1842—1898) — французский поэт-декадент — 91, 100, 101, 125, 246, 247, 249, 258, 260, 265, 266, 303, 321, 326, 335, 339, 365, 366, 374, 393, 395, 399, 400, 483, || XVI, XVII.

— «A la nue accablante tu»... («Под давящей тучей замолк...») — 100—101 (цит.).

М а л ь т у с Томас-Роберт (1766—1834) — английский буржуазный экономист — 77, 263.

М а н е Эдуард (Manet, 1832—1883) — французский живописец, глава школы импрессионистов — 104, 168, 393, 412.

М а р а к у е в Владимир Николаевич (ум. 1921) — журналист и издатель, знакомый Толстого — || 490, 495, 503.

Mario Pilo (Марио Пило), «La psychologie du beau et de l'art» («Психология прекрасного и искусства») — 53.

М а р и я Египетская — 156.

М а р к Аврелий Антонин (Авний Вер, 121—180) — римский император, философ-стоик, автор книги «К самому себе» — 21, 278.

М а р к с Карл (1818—1883) — 77.

М е й е р — немецкий эстетик, последователь Баумгартена — 41, 314.

М е й е р б е р Джакомо (1791—1864) — немецкий композитор — 322.

М е й с о н ь е Эрнест (Meissonnier, 1815—1891) — французский художник — 246, 382, 392, 433, || 549.

М е н д е л ь с о н Моисей (1729—1786) — немецкий религиозный философ и эстетик — 41, 42, 314.

М е н д е л ь с о н-**Б а р т о л ь д и** Феликс (1809—1847) — немецкий композитор — 322.

М е н д е с Катюль (1841—1909) — французский писатель, автор многих гривуазных повестей и романов — 327, || 502.

М е н ц и й (Мен-цзы, 372—289 до н. э.) — китайский моралист — 421.

М е р е ж к о в с к и й Дмитрий Сергеевич (1869—1941) — реакционный писатель-символист и мистик, белоэмигрант — || XXII, 519.

— «О причинах упадка современной русской литературы» — || 519.

М е т е р л и н к Морис (Maurice Maeterlinck, 1862—1949) — бельгийский драматург и поэт, декадент —

93, 100, 101, 125, 168, 246, 247, 255, 256, 258, 260, 265, 266, 303, 321, 326, 335, 339, 353, 364, 366, 374, 393, 395, 399, 400, 483, || XVI, 577.

— «L'intruse» («Непрощенная») — 374.

— («Et s'il revenait un jour...» («Если бы он когда-нибудь вернулся...») — 102 (цит.).

— «Quand il est sorti...» («Когда он вышел...») — 101 (цит.).

— «Les aveugles» («Слепые») («Какие-то слепые, которые, сидя на берегу моря...») — 105, 374.

— «On est venu dire...» («Пришли сказать...») — 101 (цит.).

М и к е л ь-**А н д ж е л о** Буонаротти (1475—1564) — итальянский живописец, скульптор и поэт — 106, 125, 252, 357, 374, 379, 400. — «Сотворение мира» — 374, 400.

— «Страшный суд» — 125, 400.

М и л л е Жан-Франсуа (1814—1874) — французский художник — 161, 177, 319, 373, 379, 382, 389, 413, 414, || 548.

— «Человек с мотыгой» («Отдыхающий копач») — 161.

М и л ь т о н Джон (1608—1674) — английский поэт — 125, 259, 320, 357, 367, 374, 394, 400.

М и н с к и й Николай Максимович (Виленкия, р. 1855) — поэт, сторонник «чистого искусства» — || XXII.

М и т х а л ь т е р Юлгус, («Rätsel des Schönen» («Загадка прекрасного») — 37.

М. М. С т а с ь ю л е в и ч и его современники в их переписке, т. III, СПб. 1912 — || 493.

М о л ь е р (Жан-Батист Поклен, 1622—1673) — французский драматург — 161, 364, 379, 409, 411, 414, || 548.

— «Лекарь поневоле» — 409 (цит.).

М о н е Клод (Monet, 1840—1926) — французский художник-импрессионист — 104, 168, 339, 393, 395.

М о н т е с ь к ь ю Фезансак Роберт де (Robert de Montesquiou Fézansac) — французский поэт-декадент — 93, 103, 199.

— «Les hortensias bleux» («Голубые гортензии») — 199, 200.

— «Berceuse d'ombre» («Вечерняя колыбельная песня») — 198—199 (цит.).

М о о д Эйлмер (Алексей) Францевич (1858—1938) — переводчик Толстого на английский язык — || 533—536, 539—543, 545, 552—554, 568.

М о п а с с а н Гюп де (1850—1893) — 161, 349, 381, 382, 392, 411, 413, 414, || 520, 548, 578.

— «L'armoire» («Шкаф») — 21, || 502.

— «Bel ami» («Милый друг») — 8, 9 (Duroy, Вальтеры), 10, 11, 13, 14, 19, 276, 284, 285, 298, || 501, 502.

— «Le champ d'oliviers» («Оливковое поле») — 20, 411, || 495, 499, 548.

— «Clair de lune» («Лунный свет») — || 495, 504.

— «La confession» («Исповедь») — || 495, 504.

— «L'ermite» («Отшельник») — 20, || 278, 502.

— «Жизнь женщины», изд. 3-е, М. 1912 — || 490.

— «La femme de Paul» («Подруга Поля») — 5, 6, 282, 283, 290.

— «Fort comme la mort» («Сильна как смерть») — 11, 12, 13, 275, 276, 284, 285, 298, || 489.

— «Histoire d'une fille de ferme» («История одной батрачки») — 5, 6, 282, || 493, 494.

— «Hors!» («Орля») — 21, 278.

— «L'infirme» («Калека») — || 495.

— «Mademoiselle Perle» («Мадмуазель Перль») — 411, || 495, 499, 548.

— «La maison Tellier» («Дом Телье») — 3, 4, 273, 281, 282, 283, || 487, 493, 494, 504.

— «Le masque» («Маска») — || 495.

— «La mère sauvage» («Месть») — || 488.

— «Miss Harriet» («Мисс Гарриет») — 20.

— «Monsieur Parent» («Господин Паран») — 20, || 502.

— «Mont-Oriol» («Монт-Ориоль») — 10, 13, 284, 290, 301, || 490, 495, 502, 503, 504, 508.

— «Монт-Ориоль», изд. «Посредник», М. 1894 — 495, 500, 502, 503, 508.

— «На воде», изд. «Посредник», М. 1894 — || 494, 495, 501—504.

— «На реке» («Sur l'eau») — || 494.

— «Notre coeur» («Наше сердце») — 11, 12, 14, 19, 275, 276, 284, 285, 298, 299, 300, || 501.

— «Одиночество и другие рассказы», изд. «Посредник», М. 1899 — || 504.

— «Le papa de Simon» («Папа Симона»). «Отец Симона» — 6, 283, || 494.

— «La petite Roque» («Маленькая Рок») — 20, 278.

— «Pierre et Jean» («Пьер и Жан») — 11, 12, 13, 15, 276, 280, 281, 284—287, 288, 291, 298, || 498, 500, 503, 506, 508.

— Полное собрание сочинений, под общей редакцией Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского — || 487.

— «Le port» («Гавань») — || 495.

— «Le port» («Порт») — 20, || 489, 502.

— Собрание сочинений, под ред. П. Д. Доброславина, изд. Ф. А. Иогансона, Киев—Харьков 1904—1907 — || 504.

— Сочинения, избранные гр. Л. Н. Толстым, изд. «Ясная Поляна», СПб. 1909 — || 504.

— «Solitude» («Одиночество») — 21, 278, || 495.

— «Sur l'eau» («На воде») — 6, 21, 276, 277, 278, 282, 283, || 489, 494.

— «Sur l'eau» («На воде»), сборник — || 495.

— «Les tombales» («Плакальщицы») — || 493.

— «Tuan» — || 494, 495, 504.

— «Un cas de divorce» («Развод») — 21, 278.

— «Un échec» («Не удалось») — 411, || 494, 548.

— «Un fou» («Сумасшедший») — 278, || 495.

— «Un père» («Отец») — 281.

— «Une partie de campagne» («Поездка за город») — 5, 6, 281, 282, 283, || 493, 494.

— «Une vie» («Жизнь», «Жизнь женщины») — 7, 8, 12, 19, 274, 275, 276, 283, 285, 290, 298, 300, || 488, 490—492, 495, 501, 504.

— «Yvette» («Иветта») — 14, 19, 281, 299, 300, || 500, 501.

М о р е а с Жан (1856—1910) — французский поэт-декадент — 93, 103, 168, 198, 358, 364, 365.

— «Le pèlerin passionné» («Страстный (пилигрим)») — 197—198 (пит.).

Морель Е., «Terre promise» (Е. Морель, «Обетованная земля») — 106.

Мориц Шарль (Charles Maurice, 1861—1919) — французский поэт-декадент — 93.

Мориц — немецкий эстетик — 41, 314.

Морлей Г., «Sermons preached before the University of Oxford» («Проповеди, читанные при Оксфордском университете») — 54, 55.

Морлон Антони (Antony Morlon, 1868—1905) — французский художник-маринист — 160.

— «В бурю», картина — 160.

Москва — 132, 140, 170, 233, 234, 321, 346, 361, || 491, 498—506, 509, 526, 535, 537, 540.

Московская консерватория — || 526.

Моцарт Вольфганг-Амедей (1756—1791) — немецкий композитор — 130, 163, 370, 379.

— «Волшебная флейта» — 130.

Муратов М. В., «Л. Н. Толстой и В. Г. Чертков по их переписке» — || 525.

Муратори Джу-Антон (1672—1750) — итальянский историограф и эстетик — 44.

— «Reflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti» («Размышления о хорошем вкусе в науке и искусстве») — 44.

Мурильо Бартоломе-Эстебан (1617—1682) — испанский художник — 336, 379.

Мусоргский М. П., «Ночь на Лысой горе» — 234.

Мутер Рихард (р. 1860) — немецкий историк искусства — 60.

— «Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert» («История живописи XIX века») — 60, || 527.

Мюллер Адам (1779—1829) — реакционный немецкий публицист и эстетик — 46.

Мюллер Макс (1826—1900) — немецкий языковед, ориенталист, исследователь восточных религий, профессор в Оксфорде — 293.

Мюссе Альфред де (de Musset, 1810—1857) — французский поэт, представитель дворянского романтизма — 99, 106, 322, 381, 392, || 549.

Наживин Ив., «Из жизни Л. Н. Толстого» — || XIII.

Найт Вильям-Ангус (Knight, 1836—1916) — профессор философии Лондонского университета, автор книг по истории и теории искусства — 39, 75, || 496, 520.

— «The philosophy of the beautiful» («Философия прекрасного») — 39, 43, 44, 45, 52, 54, 55, 287, || 496, 520, 527.

Найт Ричард (Knight), «Analytical inquiry into the principles of taste» («Аналитические исследования принципов вкуса») — 54.

Наполеон I (1769—1821) — 171, 173, 361.

«Настольный энциклопедический словарь», изд. Граната (1890—1895 гг., 8 тт.) — 233.

«The new order», журнал — 543, 554.

Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877) — 364.

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) — драматург, один из основателей Академического Художественного театра имени А. М. Горького, народный артист СССР — || XXIV.

Нерон (37—68) — римский император, известный своей жестокостью — 173, 184, 412.

Нибелунги — германская национальная эпическая поэма — 243.

Никифоров Лев Павлович — || 490—492, 494, 495, 500, 503, 504.

— «Воспоминания о Л. Н. Толстом» — || 491.

— Предисловие к третьему изданию перевода романа Гюй де Мопассана «Жизнь женщины», М. 1912 — || 490.

Никольский — цензор — || 534.

Никольское-Обольяново, Московской губ. — || 523.

Ницше Фридрих (1844—1900) — немецкий буржуазный философ-индивидуалист; представитель декадентствующего эстетизма и проповедник теории о «сверхчеловеке» — 84, 92, 172, 173, 256, 363, 415, 417, || XVIII, XIX.

Новиков Алексей Митрофанович — || 489.

Новицкий А., «Перов Василий Григорьевич» — || 509.

Ной — библейский персонаж — 49.

Носилов К., «Театр у вогулов» — 147, || 526.

Оболенская Мария Львовна (1871—1906) — вторая дочь Толстого — 144, || 495, 496, 498, 505—508, 516, 517, 522, 559—564, 568, 570.

Оболенский Леонид Егорович (1845—1906) — либеральный публицист и литературный критик, в 1880 г. редактор-издатель журнала «Русское богатство» — || 511, 516, 519.

Оболенский Николай Леонидович (1872—1934) — муж М. Л. Толстой — || 531, 560, 563, 564, 568.

Общество любителей российской словесности при Московском университете — 427.

Одиссей Улисс — легендарный царь Итаки, храбрый боец под стенами Трои; воспет Гомером в «Одиссее» — 155, || 578.

Олимп — горная цепь между Македонией и Фессалией; в греческой мифологии местопребывание богов — 340.

Олсуфьевы Адам Васильевич (1833—1904) и Анна Михайловна (1835—1899) — помещики, знакомые Толстого — || 523.

Опера. См. Рубинштейн А. Г., «Фераморс».

Орье С. Альберт (С. Albert Aurier) — французский поэт-декадент — 93.

Осснан — бард III в., сын легендарного кельтского героя Фингала. Имя Осснана упоминается в литературных памятниках XII в. — 357, 367.

Островский Александр Николаевич (1823—1886) — 124, 322, || XXIV.

— «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» — 124.

Павленков Флорентий Федорович (1839—1900) — издатель — 233.

Пагаго — итальянский эстетик — 44.

Палестрина Джованни (Пьер Луиджи, 1514—1594) — итальянский композитор — 259, 357, 374, 400.

«Пап» («Пап») — немецкий декадентский журнал — 101, || 532.

«Пантеон литературы» историко-литературный журнал, издававшийся в 1891—1895 г. в Петербурге; редактор-издатель — С. Чудинов — 233.

Папюс М. (М. Parus) — французский поэт-декадент — 93.

Парадиз — театр в Москве — 232.

Париж — 14, 30, 103, 142, 279, 280, 290, 327, || 487—489, 493, 496, 497, 532, 552.

Парфенон — главный храм в древних Афинах, построенный архитекторами Иктином и Калликратом; сохранился в полуразрушенном состоянии — 252, 258, 336, 409.

Паскаль Блез (1623—1662) — французский математик, физик и философ-идеалист — 79, 350, 440, 444.

Пастернак Леонид Осипович (1862—1935) — художник — || 527.

Патти Аделина (р. 1843) — оперная певица, родом испанка, выступала во всех столицах Европы — 171, 361.

Paul. См. Мопассан Гюи де, «La femme de Paul».

Пеладан Жозефен (Sag, р. 1859) — французский декадентский писатель, мистик — 53, 93, 395.

— «L'art idéalistique et mystique» («Идеалистическое и мистическое искусство») — 53, || 527.

Père André, «Essai sur le beau» («Исследование о красоте») — 44.

Перов Василий Григорьевич (1833—1882) — русский художник — 209, || XXIV, 509, 510.

Персия — 287.

Петербург — 205, 234, 327, || 523, 534.

Петр — апостол — 469.

Петр I Великий (1672—1725) — первый русский император — 80.

Пикте Адольф (Pictet, 1799—1875) — швейцарский ученый, палеонтолог и эстетик, автор книги

«Du beau dans la nature, l'art et la poésie» («О красоте в природе, искусстве и поэзии») — 50, 51, || 572.

П и р о г о в о — || 538.

П л е с с е ц — древнеегипетская статуя, хранящаяся в Лувре (см.) — 293.

П и с а р р о Камилл (Camille Pissarro, 1831—1903) — французский художник, символист — 103, 104.

П л а т о н (427—347 до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист — 40, 51, 67, 73, 74, 75, 175, 287, 292, 304, 313, 318, 338, 342, 344, 347, 467, || 515, 524, 540.

— «Республика» — 67, || 515.

П л е х а н о в Г. В., «Письма без адреса» — || XV.

П л о т и н (204—269) — римский философ-идеалист и мистик, родом из Египта — 40, 75, 76.

П л у т а р х (ок. 50—120 г.) — греческий писатель — 75.

П о л и т е х н и ч е с к и й м у з е й в М о с к в е — 233.

П о л ь д е К о к (1794—1871) — французский романист-бытописатель — 336.

«П о л ь к а С к о б е л е в а» — 234.

П о п о в Евгений Иванович (1864—1938) — близкий знакомый Толстого, — || 490, 495, 496, 500, 501, 505—507, 563, 568.

«П о с р е д н и к» — издательство, основанное при участии Толстого в 1885 г. и просуществовавшее до 1935 г. — || 489, 499—504, 541.

П о т а п е н к о Игнатий Николаевич (1856—1929) — писатель — || 495.

— «Семейная история» — || 495.

П р е в о Эжен-Марсель (р. 1862) — французский романист — 88, 326, 327, 349, 483.

П р е о б р а ж е н с к и й В а с и л и й Петрович (1864—1900) — один из редакторов журнала «Вопросы философии и психологии» — || 569, 570.

П р я н и ш н и к о в Иларий Михайлович (1840—1894) — художник-передвижник — || 509.

П у ш к и н Александр Сергеевич (1799—1837) — 124, 161, 170, 171, 246, 336, 361, 364, 379, 381, 382, 389, 392, 399, 411, 414, 427, || XXII, XXIII, XXIV, 549.

— «Борис Годунов» — 124, 379, 399, || 549.

— «В крови горит огонь желанья» — 320 («Лобзай меня, твои лобзанья...»)

— «Евгений Овегин» — 124, 379, 399, || 549.

— Повести — 124, 161, 399, 411, 414, || 549.

— «Повести Белкина» — || XXIII.

— «Руслан и Людмила» — 379, 399, || 549.

— Стихотворения — 124, 379, 399, || 549.

— «Цыгань» — 124, 379, 399, || 549.

П ю в и с д е Ш а в а н (Puviss de Chavannes, 1824—1898) — французский живописец, декадент — 104, 125, 168, 249, 365, 373, 374, 393, 394, 395, 399, 400.

Р а в е с с о н - М о л ь е н Феликс (Ravaisson-Mollien, «La philosophie en France» («Французская философия») — 50, 51 (цит.), 57. «Разговоры Гёте с Эккерманом» — || 527.

Р а з и н Степан Тимофеевич (казнен в 1671 г.) — вождь крестьянского восстания в 1668—1671 гг. — 173.

Р а с и н Жан-Батист (1639—1699) — французский драматург — 357, 394.

Р а ф ф а э л ь Санти (1483—1520) — 59, 106, 124, 125, 166, 210, 336, 345, 353, 357, 367, 374, 389, 394, 399, 400, 433, 446, || XX.

— «Преображение» — 166.

— «Сикстинская мадонна» — 380 410.

Р а ф ф а э л л и Жан (Raffaelli Jean, 1845—1924) — французский живописец и гравер, близкий к импрессионистам — 412.

Р а ш е л ь Элиза (1821—1858) — французская актриса — 375.

«La revue blanche» — французский журнал — 106, || 551, 552.

Р е д б ё р д Р. (Ragnar Redbeard), «The survival of the fittest. Philosophy of power» — 172.

Р е й н — река — 139, 200, 203, 369.

Р е н а н Жозеф-Эрнест (Renan, 1823—1892) — французский буржуазный историк и философ-индивидуалист, сторонник теории «господства избранных» — 16, 23, 34,

36, 228, 234, 257, 291, 296, 297, 310, 315, 431, 453, 456, 474, || 498, 500, 503, 507.

— «Marc Aurèle et la fin du monde antique» («Марк Аврелий и конец античного мира») — 16, 34, 228, 234, 291, 310, 431, 474, || 498, 503, 508.

— «L'abbesse de Jouarre» («Жуарская аббатисса») — 17, 291, 297, || 498.

Ренуар Пьер-Огюст (Renoir, 1841—1919) — французский художник и скульптор, близкий к импрессионистам — 104.

Ренувье Шарль (1818—1903) — французский философ, представитель неокритицизма — 51.

— «Du fondement de l'induction» («Основания индукции») — 52 (цит.).

Ренье Анри де (Henri de Régnier, р. 1864) — французский поэт-символист и романист — 93, 103, 196, 197.

— «Les jeux rustiques et divins» («Игры сельские и божественные») — 196 (цит.), 197.

Репин Илья Ефимович (1844—1930) — 15 («знаменитый художник»), 303, || XXIV, 494, 497.

— «Кресный ход в Курской губернии», картина — 15, || 494.

Рёскин Джон (1819—1900) — английский историк искусства, идеалист — || 511.

Ржевск, хутор Воронежской губ. — || 498.

Рид Томас (Reid, 1704—1796) — шотландский философ, основатель учения о здравом смысле в противовес скептицизму — 53.

Рим, государство — 184, 343, 344, 469.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — композитор — 234, || XXIV.

— «Испанское наприччио» — 234.

— «Шехерезада» — 234.

Рихтер Иоганн-Пауль-Фридрих (литературное имя — Жан Поль, 1763—1825) — немецкий писатель, сатирик, представитель романтической школы, писал по вопросам эстетики — 45, || 564, 572.

Ришпен Жан (Richepin, 1849—1926) — французский поэт и романист, популярный среди мелкой буржуазии Франции — || 502.

Робер Макер — тип разбойника, плута; герой пьесы С. Амона

и Полианта «Адретская гостиница» — 173.

Роденбах Жорж (Georges Rodenbach, 1855—1898) — бельгийский поэт и романист, декадент — 93, 393.

Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — реакционный публицист и критик, сотрудник «Нового времени» — || XXII.

Розенкранц Карл (1805—1879) — немецкий философ-идеалист, последователь Гегеля — 48.

Ромайль Адриен (Adrien Romaille) — французский поэт-декадент — 83.

Россия Эрнесто (1829—1896) — итальянский актер-трагик, гастролировал по Европе; в России был в 1877 г. и в 1896 г. — 146.

Россия Джакино (1792—1868) — итальянский композитор — 130, 370.

Россия — 27, 80, 113, 142, 171, 204, 205, 206, 246, 254, 309, 321, 361, 457, 467, || VII, XXII, 487, 490, 521, 533—535, 541—545, 554.

Ростан Эдмонд (1864—1918) — французский поэт и драматург, крайний националист, в войну 1914—1918 гг. выступавший с шовинистическими статьями — 114.

— «La Princesse Loiraine» («Принцесса Греза») — 114.

Ростовцева Мария Николаевна — || 505, 506, 508.

Рошгрос Жорж (р. 1859) — французский художник — 333.

Рубини Джованни-Баттиста (1795—1853) — итальянский певец-тенор — 212.

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — русский композитор и пианист-виртуоз — 375, 401, || 526.

— «Фераморс», опера — 28, 29, 30, 325, || 526.

Руге Арнольд (1802—1880) — немецкий писатель, деятельный участник революции 1848 г. — 48.

Русанов Гавриил Андреевич (1844—1907) — помещик Воронежской губ., близкий знакомый Толстого — || 498.

«Русская мысль» — либеральный журнал, выходивший в 1880—1918 гг. в Москве — || XXVII, 492, 510.

«Русские ведомости» — московская газета, орган либераль-

вой буржуазии, издававшаяся в 1863—1918 гг. — 231, 233, 472, || 489.

«Русское богатство» — журнал, выходивший в 1876—1918 гг., орган либерального народничества; в 1883—1891 гг. выходил под редакцией и в издании Л. Е. Оболенского — 3, 273, || X, 511, 512—516.

Руссо Жан-Жак (1712—1778) — французский писатель, ценившийся Толстым и оказавший на него в молодости, по его словам, большое влияние — 236, 238, 241, 475, 477.

Рязанская губерния — || 491.

Сакиа-Мунн — прозвище Сиддарты-Гаутамы (Будды). См. Будда.

Саломон Шарль (р. 1862) — доктор прав — || 552.

Салтыков Михаил Евграфович (Н. Щедрин, 1826—1889) — || XXIV.

Самара — || 536.

Самсон — библейский богатырь — 155, || 578.

Саразате Пабло (1844—1908) — испанский скрипач-виртуоз — 212.

Саратов — 170, 361.

Сар-Пеладав. См. Пеладан Ж.

Sar Peladan. См. Пеладан Ж.

Сати (Satie Eric Leslie, 1866—1925) — французский композитор — 374.

Сафонов Василий Ильич (1852—1918) — с 1888 г. директор Московской консерватории, дирижер — 29, 30, 325, || 526.

«Свободное слово» — сборники В. Г. Чертова, издававшиеся в Англии — || XXVII, 554, 571.

«Северный вестник» — либерально-народнический журнал, издававшийся в Петербурге в 1885—1898 гг. — || 495, 549, 550.

Северянин Игорь (И. В. Лотарев, 1887—1948) — поэт-декадент — || XXIII.

— «Интуитивные краски» — || XXIII.

Семенов Сергей Терентьевич (1868—1922) — писатель из крестьян — || XVI.

Семирадский Генрих Ипполитович (1845—1902) — исторический живописец — 412.

— «Факелы Нерона» — 184, 412.

Сенека Луций-Анней (4 до н. э. — 65 н. э.) — римский философ и оратор — 75.

Сен-Поль Ру (St. Pol Roux le Magnifique) — французский поэт-декадент — 93.

Сент-Бев Шарль Огюст (Sainte-Beuve, 1804—1869) — французский литературный критик психологической школы и поэт — 367.

Сервантес Мигуэль-Сааведра (1547—1616) — испанский писатель — 366.

— «Дон-Кихот» — 161, 381, 409, 411, 414, 415.

Сибирь — 380, || 547.

Силен — в греческой и малоазиатской мифологии старый сапир — 263.

Сислей Альфред (Alfred Sisley, 1840—1899) — французский художник — 104.

«С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни», М. 1925 — || 521.

Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1882) — генерал — 234.

Скриб Огюстен-Эжен (1791—1861) — французский драматург — || 549.

Соболев — учитель М. Л. Толстого — || 531.

Сократ (469—399 до н. э.) — древнегреческий философ — 40, 67, 74, 75, 79, 171, 292, 303, 304, 313, 318, 338, 347, 421.

Сологуб Федор (Федор Кузьмич Тетерников, 1863—1927) — поэт и беллетрист, символист — || XXII.

Софокл (495—400 до н. э.) — греческий трагик — 59, 125, 336, 344, 357, 367, 374, 378, 400.

Спалетти А., «Saggio sopra la bellezza» («Исследование о красоте») — 44.

Спарта — 344.

Спасское, Московской губ. — || 511.

Спенсер Герберт (1820—1903) — английский философ и социолог-позитивист, апологет капитализма и враг социализма — 37, 54, 55, 62, 311, 312, || 518.

— «Classification of the sciences» («Классификация наук») — || 518.

Станиславский Константин Сергеевич (Алексеев, 1863—1938) — основатель и руководитель Академического Художественного театра имени А. М. Горького, народный артист СССР — || XXIV.

Стасов Владимир Васильевич (1824—1904) — художественный и музыкальный критик, близкий знакомый Толстого — || 521, 524, 532, 533.

Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911) — либеральный публицист и историк, издатель «Русской библиотеки» и журнала «Вестник Европы» — || 493.

Стахович Михаил Александрович (1861—1923) — знакомый семьи Толстых, впоследствии член Государственного совета, белоэмигрант — || 531.

Стаховичи, Софья Александровна (1862—1942) и Мария Александровна (1866—1923) — дочери знакомого Толстого А. А. Стаховича — || 531.

Стороженко Николай Ильич (1836—1906) — либеральный профессор Московского университета по кафедре всеобщей литературы и истории, знакомый Толстого — || 496, 519, 520, 538.

Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — литературный критик славянофильского направления и философ-идеалист, близкий знакомый Толстого — || IX, XIV, 510, 514, 517, 518, 519, 521.

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872—1916) — близкий знакомый Толстого, режиссер Московского Художественного театра — || 545.

Суриков Василий Иванович (1848—1916) — русский художник — || XXIV, 547.

— Рисунок к рассказу Толстого «Бог правду видит» — || 547, 548.

Сэлли (Sully), «Studies in Psychology and Aesthetics» («Исследования по психологии и эстетике») — 56, 57, 62 (цит.), 63, 330, 339.

Сю Эжен (1804—1857) — французский писатель — 322.

Сюлли. См. Сэлли.

Сюлли-Прюдом Рене-Франсуа-Арман (Sully-Prudhomme,

1839—1907) — французский поэт «парнасской школы» — 99.

Сяськова Мария Васильевна — домашняя учительница у Толстых — || 508, 555, 556, 562.

Тальони Мария (1833—1891) — итальянская танцовщица — 171.

Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — пианист и композитор — || 521.

Тассо Торквато (1544—1595) — итальянский поэт — 125, 320, 357, 367, 374, 400.

— «Освобожденный Иерусалим» — 166.

Теккерей Вильям-Макспис (1811—1863) — английский писатель — 246.

Тексто Джозеф (Texte), («Un poète anglais — John Keats») («Английский поэт Джон Китс») — || 515.

Теренциан Мавр — римский грамматик, живший во II в. Цитируемое Толстым изречение «Habent sua fata libelli...» взято из его трактата «De litteris syllabis et metris Horatii» — 77, 262.

Тернер Вильям (Turner, 1775—1851) — английский художник — 246.

Тимирязев Климент Аркадьевич (1843—1920) — 232.

— «Новейшие исследования о происхождении азота растений и их отношении к земледелию» — 232.

Тициан Вечеллио (1477—1576) — итальянский художник — 59, 210, 366.

Тищенко Ф. Ф., «Ржаной хлебушко — калачу дедушка» — 145.

Тодхунтер И. (Todhunter), «The theory of the Beautiful» («Теория прекрасного») — 54.

Толстая Дора Федоровна, рожд. Вестерlund (1878—1933) — жена Л. Л. Толстого — || 538.

Толстая Мария Львовна. См. Оболенская М. Л.

Толстая Софья Андреевна (1844—1919) — || 528, 537—541, 545, 547, 550—555, 561—571.

— «Дневники Софьи Андреевны Толстой» (ДСАТ) — || XXIII, 486, 510, 518, 528—531, 533, 536, 538, 543, 545—547, 550—554.

— «Письма к Л. Н. Толстому», изд. «Academia» — || 541.

Толстая Софья Николаевна, рожд. Философова (р. 1867) — жена И. Л. Толстого — || 563.

Толстая Татьяна Львовна (1864—1950) — старшая дочь Толстого — 246, || 400, 490—496, 501, 505—507, 509, 512, 522, 523, 527, 529—531, 543, 545, 550, 556, 557, 561—564, 566—568, 570.

Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — поэт и драматург — 124, 364, 399.

— «Царь Борис» — 124, 379, 399.
«Толстой и о Толстом» — || XXVII.

Толстой Лев Львович (1869—1945) — сын Толстого — || 532, 538.

Толстой Лев Николаевич.
— «Анна Каренина» — || XV, XX, 510.

— «Бог правду видит, да не скоро скажет» — 163, || VIII, 547, 548.

— «Война и мир» — || 510.

— Дневники — || VI, XII, XVIII, XIX, 488, 489, 492, 497, 498, 510—517, 519—525, 528, 530, 531, 535—541, 546, 547, 549.

— «Дорого стоит» — || 489.

— Записные книжки — || 490, 513, 514, 516, 528.

— «Кавказский пленник» — 163, || VIII.

— «Крейцера соната» — || 514.

— «Л. Н. Толстой. О писателях и о книгах», выпуск четвертый, изд. «Посредник», М. 1912 — || 504.

— «Новый сборник писем Л. Н. Толстого», под ред. А. Е. Грузинского, М. 1912 — || XXIII.

Письма Толстого:

Бирюкову П. И. — || 513, 518, 522, 527, 531.

Волынскому А. Л. — || 550.

Ге Н. Н. (художнику) — || 520.

Гольцеву В. А. — || 516.

Гроту Н. Я. — || 519, 540.

Дунаеву А. Н. — || 518.

Кузминской Т. А. — || 489.

Мооду Э. Ф. — || 533, 534, 541, 544—546, 550—553, 572, 575.

Никифорову Л. П. — || 497.

Оболенской М. Л. — || 527, 550.

Оболенскому Л. Е. — || 511, 512.

Попову Е. И. — || 500, 516.

Редактору французской газеты «Journal de débats» — || 551.

Рубан-Щуровскому Г. С. — || 516.

Русанову Г. А. — || 495.

Саломону Ш. — || 552.

Стасову В. В. — || 524, 532, 533.

Страхову Н. Н. — || IX, XIV, 514, 517, 518.

Толстой С. А. — || 494, 495, 500, 512, 519, 534, 535, 537—539.

Толстой Т. Л. — || 497, 512, 535.

Толстому С. Н. — || 524.

Толстым Л. Л. и Т. Л. — || 496, 520.

Чертковой А. К. — || 539.

Черткову В. Г. — || 488, 489—492, 512, 516, 522, 525, 529, 531, 533, 536, 537, 542—545, 551, 553.

Письма к Толстому:

Бирюкова П. И. — || 500.

Горбунова-Посадова И. И. — || 501.

Грота Н. Я. — || 533—535, 540, 553.

Моода Э. Ф. — || 533, 541, 544, 552, 553.

Никифорова Л. П. — || 491.

Попова Е. И. — || 495, 500, 501.

Саломона Ш. — || 552.

Стасова В. В. — || 532.

Страхова Н. Н. — || 518, 519.

Толстой С. А. — || 540.

Толстой Т. Л. — || 497.

Черткова В. Г. — || 516, 520, 541, 542, 545.

— «Письма Л. Н. Толстого», изд. «Книга», т. I, М. 1910 — || IX, XVI.

— «Письмо в шведские газеты о присуждении Нобелевской премии» — || 536.

— Полное собрание сочинений, юбилейное издание:

т. 8 — || IX.

т. 25 — || IX.

т. 49 — || 488.

т. 50 — || 489, 511.

т. 51 — || 489, 511.

т. 52 — || 490—492, 497, 498, 511.

т. 53 — || XII, XVIII, XIX, 511.

т. 64 — || 489, 511, 512, 514, 516.

т. 65 — || 517—519.

т. 66 — || 495, 519, 520.

т. 67 — || 497.

т. 70 — || 522, 524, 532, 534, 535, 541—544.

т. 71 — || 545, 551—554.

т. 83 — || 488.

т. 84 — || 491, 494, 495, 512, 519, 535, 537—540.

т. 86 — || 489.

т. 87 — || 489, 491, 492, 516, 520, 522.

т. 88 — || 525, 526, 529—531, 534, 536, 537, 539, 542, 544, 545, 551, 554.

— «Письмо в иностранные газеты о помощи духоборам» — || 553.

— Полное собрание сочинений, т. XVI, изд. И. Д. Сытина, М. 1913 — || 554.

— «Послесловие к «Крейцеровой сонате» — || 559.

— «Предисловие к крестьянским рассказам С. Т. Семенова» — || XVI.

— «Предисловие к очерку Э. Карпентера «Современная наука» — || 549, 550.

— «Религия и нравственность» — || 495.

— Речь в Обществе любителей российской словесности 4 февраля 1859 г. — 427.

— «Рукописное собрание сочинений» — || 560.

— «Смерть Ивана Ильича» — || 504.

— Сочинения, изд. 10-е, часть пятнадцатая, М. 1898 (тип. И. Н. Кушнерова) — || 550—552, 554, 571, 576—581.

— Собрание сочинений, изд. 11-е, часть четырнадцатая, М. 1903 (тип. И. Н. Кушнерова) — || 554.

— Сочинения графа Л. Н. Толстого, изд. 12-е, часть семнадцатая, М. 1911 (тип. И. Н. Кушнерова) — || 554, 571.

— «Так что же нам делать?» («Что делать?») — 470 || IX, 510.

— «Франсуаза» — || 489.

— «Христианство и патриотизм» — || 495.

— «Царство божие внутри вас» — || 489, 491, 492, 518, 519.

— «Что делать?» См. «Так что же нам делать?»

— «Что такое искусство?» изд. «Посредник», М. 1898 — || 554.

— «What is art?», изд. Brotherhood publishing Co — || 554.

Толстой Михаил Львович (1879—1944) — сын Толстого — || 531.

Толстой Сергей Львович (1863—1947) — старший сын Толстого — || 531, 549, 550.

Толстой Сергей Николаевич (1826—1904) — брат Толстого — || 524, 538.

Третьяков Павел Михайлович (1832—1900) — собиратель картин и основатель, вместе с братом Сергеем Михайловичем, картинной галлерей, носящей их имя — || 494.

Троице-Сергиевская лавра, Московский губ. — || 511.

Троянская война — по сказанию, происходившая между греками и троянцами в XII в. до н. э. и окончившаяся разрушением Трои; воспета Гомером в «Илиаде» — 174.

Трубецкой Сергей Николаевич (1862—1905) — философ-идеалист, профессор Московского университета, один из редакторов журнала «Вопросы философии и психологии» — || 540, 541, 553, 570.

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) — 3, 4, 5, 6, 7, 86, 146, 273, 274, 280, 282, || XXIV, 487, 488, 493, 504, 577.

— «Записки охотника» — 86.

— «Перепелка» — 146, || 577.

Турнер. См. Тернер В.

Турция — 287.

Тэн Ипполит (1828—1893) — французский историк, философ-позитивист, историк литературы и искусства; в начале своей литературной деятельности либерал, после революции 1871 г. консерватор — 37, 52, 262, 311, || 497.

— «Philosophie de l'art» («Философия искусства») — 52, || 527.

«Тысяча и одна ночь», собрание восточных сказок — 381, 411, 414, 415.

Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — 336, 364, 366, 483, || XXII, 549.

Уайльд Оскар (1856—1900) — английский писатель, эстетствующий декадент — 172, 363.

Уйтат — 293.

Уитмен Уот (Витман, Walt Whitman, 1819—1892) — американский поэт-демократ — 394.

Урусов Сергей Семенович (1827—1897) — генерал, сослуживец Толстого по Севастопольской кампании, математик и шахматист || 511, 512.

Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве — || 509.

Феллье. См. Фулье.
Фет Афанасий Афанасьевич (Шеншин, 1820—1892) — русский поэт, представитель так называемого «чистого искусства» — || XXII, 549.

Фидиас (Фидий, ок. 500—430 до н. э.) — древнегреческий скульптор — 59, 153, 336, 353, 357.

Финикия — 156.

Фиخته Иоганн-Готлиб (1762—1814) — немецкий философ, представитель субъективного идеализма — 37, 45, 46, 57, 307, || XIII.

Фишер Куно (1824—1908) — немецкий историк философии — 313, || 518.

Фишер Теодор (1807—1887) — немецкий философ и эстетик-гегелианец — 48.

Флобер Густав (1821—1880) — французский писатель — 279, || 493, 497.

Фолькельт Иоганнес-Иммануил (1848—1930) — немецкий философ-идеалист и эстетик — 59, || 524.

— «Aesthetische Zeitfragen» («Современные вопросы эстетики») — 59, 337, || 524.

Volpelli. См. Фолькельт И.

Франциск Ассизский (1182—1226) — основатель католического ордена францисканцев, аскет — 72, 73, 122, 397.

Франция — 6, 27, 42, 44, 50, 52, 53, 99, 279, 358, 457.

Фраппа Жюль (Jules Frappaz, р. 1813) — французский художник-жанрист — 349.

Фулле Альфред (Fouillée, 1838—1916) — французский философ-идеалист — 312.

— «L'art et la religion d'après Guayau» («Искусство и религия по Гюйо») — 292, 312.

«**Nabentsuafata libelli...**» («Книги имеют свою судьбу...») См. Теренциан Мавр.

Хаггард (Гагарт) Генри-Райдер (Henry Rider Haggard, 1856—1925) — английский писатель, идеолог британского империализма — 246, 335, 339, 483.

Хелчицкий Петр (1390—1460) — чешский религиозный мыслитель и писатель — 73.

«**Художественный журнал**» — 209, || IX, 509, 510.

«**Царь Максимилиан**» — пьеса XVIII в. — 353.

Хюджисон, Сэм. Гётчесон Ф. «**Цветники**», сборник — || 489.

Целлер Э., «Очерк истории греческой [философии]» — || 540.

Чайковский Петр Ильич (1843—1893) — || XXIV.

«**Черный хлебушко** — калачу дедушка». См. Тютенко Ф. Ф.

Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936) — || 490, 494, 496, 498, 513, 516, 518, 520, 521, 523, 525, 533, 535, 541—545, 552, 558—560.

— «Предисловие к статье Л. Н. Толстого об искусстве» — || 520.

Черткова Анна Константиновна (1859—1927) — жена В. Г. Черткова — || XXVII, 523, 555.

Чехов Антон Павлович (1860—1904) — || XXIV, 497, 526, 527.

— Полное собрание сочинений, Гос. изд. художественной литературы, М.—Л., XII, 1933 — || 526.

Чингис-хан (1155—1227) — монгольский завоеватель — 171, 173.

Шасслер Макс (Max Schassler), «**Kritische Geschichte der Aesthetik**» («Критическая история эстетики») — 37, 39 (цит.), 40 (цит.), 41—47, 75, 76 (цит.), 303, 304, 311, 313, || 518, 524, 527.

Швеция — 457.

Швеченко Т. Г., «**Наймичка**» — || 547.

Шекспир Вильям (1564—1616) — 59, 124, 125, 166, 320, 336, 345, 353, 357, 367, 374, 378, 382, 394, 399, 400, 446, || 537, 549.

— «Гамлет» — 146.

— «Ромео и Джульетта» — 59, 337.

Шеллинг Фридрих-Вильгельм (1775—1854) — немецкий философ-идеалист — 37, 45, 46, 47, 51, 56, 57, 307, 319, 331, || XIII.

Шенье Андре де (Chénier, 1762—1794) — французский поэт, приветствовавший французскую революцию; но уже с 1790 г. выступал со статьями антиреволюционного характера; в 1794 г. был арестован по подозрению в сношениях с монархистами и гильотирован — 99.

Ш е р б ю л ь е Виктор (1829—1899) — французский романист и критик, представитель буржуазного реализма; академик — 52, 312.

— «Искусство и природа», СПб. 1894, — || 527.

Ш е с т о в Лев (Лев Исаакович Шварцман, р. 1886) — писатель, идеолог декадентства, ницшеовец, белоэмигрант — || XXII.

Ш е ф т с б е р н Антон-Ашли-Купер (1671—1713) — английский философ-идеалист — 43, 314.

Ш и л л е р Иоганн-Фридрих (1759—1805) — 37, 45, 54, 62, 106, 160, 166, 336, 364, 366, 379, 381, 389, 392, 413, 414, || 548, 564. — «Разбойники» — 160, || 547.

Ш л е г е л ь Фридрих (1772—1829) — немецкий поэт-романтик, критик и философ-мистик — 46.

Ш м и д т Мария Александровна (1844—1911) — || 538, 561, 566, 568.

Ш н а а з е (1798—1875) — немецкий историк искусства — 50.

Ш н а с с е См. Шнаазе.

Ш н е й д е р Саша (1870—1927) — немецкий живописец и гравер, аллгорист — 104, 125.

Ш о п е н Фредерик-Франсуа (1809—1849) — 106, 132, 144, 163, 245, 322, 336, 366, 379, 381, 382, 389, 392, 415, 483.

— Ноктюрн Es-dur — 163.

Ш о п е н г а у э р Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист — 37, 49, 57, 126, 262, 307, 312, 379, 400 || XIII, 515.

Ш т р а у с Рихард (р. 1864) — немецкий композитор — 105, 125, 126, 168, 184, 260, 321, 326, 335, 339, 353, 365, 374, 393, 395, 400, 483.

Ш т у к Франц (1863—1928) — немецкий художник — 104, 125, 168.

Ш у б е р т Франц (1797—1828) — немецкий композитор — 163, || 549.

Ш у м а н Роберт (1810—1856) — немецкий композитор — 165, 322, 366, 381.

Ш ю ц ц (Schütz) — немецкий эстетик — 41.

Э б е р г г а р д Иоганн-Людвиг (1739—1809) — немецкий философ-идеалист и эстетик — 41, 314.

Э в р и п и д (480—405 до н.э.) — греческий трагик — 125, 357, 367, 374, 400.

Э й ф е л е в а б а ш н я (Париж) — 461.

Э й х л е р-П и м е н о в а А. А. — артистка театра Корш — 232.

Э н г е л ь г а р д т Борис Михайлович — || XXVII.

Э п и к т е т (р. ок. 50 г. до н. э.) — римский философ — 421.

Э р т е л ь Александр Иванович (1855—1908) — русский писатель-народник — || 494, 527.

Э с х и л (525—466 до н.э.) — греческий трагик — 125, 357, 374, 400.

Э ш е н б у р г Иоганн-Иоахим (1743—1820) — немецкий историк литературы и эстетик, последователь Баумгартена — 41, 314.

Ю л и а н Ф л а в и й Клавдий (331—361) — римский император; стремился поднять и противопоставить христианству культ античной религии — 70, || 573.

Ю н г м а н (ум. 1885) — немецкий эстетик — 50.

Я н ж у л Иван Иванович (1845—1908) — буржуазный экономист, академик — 233.

Я п о н и я — 410.

Я с е н к и, Тульской губ. — || 531.

Я с н а я П о л я н а, Тульской губ. — 270, 463, || 487—489, 491, 500, 501, 504, 509, 527, 538, 559, 561.