

Лев Николаевич

Толстой

Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана

(1893–1894 гг.)

Государственное издательство

художественной литературы

Москва – 1951

Электронное издание осуществлено

компаниями ABBYY и WEXLER

в рамках краудсорсингового проекта

«Весь Толстой в один клик»

Организаторы проекта:

Государственный музей Л. Н. Толстого

Музей–усадьба «Ясная Поляна»

Компания ABBYY

Подготовлено на основе электронной копии 30–го тома

Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, предоставленной
Российской государственной библиотекой

Электронное издание

90-томного собрания сочинений Л. Н. Толстого

доступно на портале

www.tolstoy.ru

Предисловие и редакционные пояснения к 30-му тому

Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого можно прочитать

в настоящем издании

Если Вы нашли ошибку, пожалуйста, напишите нам

report@tolstoy.ru

Предисловие к электронному изданию

Настоящее издание представляет собой электронную версию 90-томного собрания сочинений Льва Николаевича Толстого, вышедшего в свет в 1928–1958 гг. Это уникальное академическое издание, самое полное собрание наследия Л. Н. Толстого, давно стало библиографической редкостью. В 2006 году музей-усадьба «Ясная Поляна» в сотрудничестве с Российской государственной библиотекой и при поддержке фонда Э. Меллона и координации Британского совета осуществили сканирование всех 90 томов издания. Однако для того чтобы пользоваться всеми преимуществами электронной версии (чтение на современных устройствах, возможность работы с текстом), предстояло еще распознать более 46 000 страниц. Для этого Государственный музей Л. Н. Толстого, музей-усадьба «Ясная Поляна» вместе с партнером – компанией АBBYY, открыли проект «Весь Толстой в один клик». На сайте readingtolstoy.ru к проекту присоединились более трех тысяч волонтеров, которые с помощью программы АBBYY FineReader

распознавали текст и исправляли ошибки. Буквально за десять дней прошел первый этап сверки, еще за два месяца – второй. После третьего этапа корректуры тома и отдельные произведения публикуются в электронном виде на сайте tolstoy.ru.

В издании сохраняется орфография и пунктуация печатной версии 90-томного собрания сочинений Л. Н. Толстого.

Руководитель проекта «Весь Толстой в один клик»

Фекла Толстая

Перепечатка разрешается безвозмездно.

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА

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

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

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

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

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

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

Автор обладал тем особенным, называемым талантом, даром, который состоит в способности усиленного, напряженного внимания, смотря по вкусам автора, направляемого на тот или другой предмет, вследствие которого человек, одаренный этой способностью, видит в тех предметах, на которые он направляет свое внимание, нечто новое, такое, чего не видят другие. Этим-то даром видеть в предметах то, чего не видят другие, очевидно, обладал Мопассан. Но, судя по тому томику, который я прочел, он, к сожалению, был лишен главного из трех, кроме таланта, необходимых условий для истинного художественного произведения. Из этих трех условий: 1) правильного, т. е. нравственного, отношения автора к предмету, 2) ясности изложения или красоты формы, что одно и то же, и 3) искренности, т. е. непритворного чувства любви или ненависти к тому, что изображает художник, из этих трех условий Мопассан обладал только двумя последними и был совершенно лишен первого. Он не имел правильного, т. е. нравственного, отношения к описываемым предметам. Судя по тому, что я прочел, я убедился, что Мопассан обладал талантом, т. е. даром внимания, открывающим ему в предметах и явлениях жизни те свойства их, которые не видны другим людям; обладал тоже прекрасной формой, т. е. выражал ясно, просто и красиво то, что хотел сказать; обладал и тем условием достоинства художественного произведения, без которого художественное произведение не производит действия, – искренностью, т. е. не притворялся, что любит или ненавидит, а точно любил и ненавидел то, что описывал. Но, к сожалению, будучи лишен первого, едва ли не главного, условия достоинства художественного произведения, правильного, нравственного, отношения к тому, что он изображал, т. е. знания различия между добром и злом, он любил и изображал то, чего не надо было любить и изображать, и не любил, и не изображал того, что надо было любить и изображать. Так, в этом томике автор описывал с большой подробностью и любовью то, как женщины соблазняют мужчин и мужчины женщин, даже какие-то трудно понимаемые пакости, которые изображены в «La femme de Paul», [3] и не только с равнодушием, но с презрением, как животных, описывал рабочий деревенский народ.

В особенности поразителен был этим незнанием различия между добром и злом рассказ «Une partie de campagne», [4] в котором представляется в виде самой милой и забавной шутки подробное описание того, как два катавшиеся в лодке с голыми руками господина одновременно соблазнили: один – старую мать, а другой – молодую девушку, ее дочь.

Сочувствие автора, очевидно, всё время до такой степени на стороне этих двух негодяев, что он не то что игнорирует, но прямо не видит того, что должны были почувствовать соблазненные мать, девушка дочь, отец и молодой человек, очевидно, жених дочери, и потому получается не только возмутительное описание отвратительного

преступления в виде забавной шутки, но и самое событие описано ложно, потому что описана только одна самая ничтожная сторона предмета: удовольствие, полученное негодяями.

В этом же томике есть рассказ «Histoire d'une fille de ferme», [5] который Тургенев особенно рекомендовал мне и который особенно не понравился мне также по неправильному отношению автора к предмету. Автор, очевидно, видит во всех тех рабочих людях, которых он описывает, только животных, не поднимающихся выше половой и материнской любви, и потому от описания его получается неполное, искусственное впечатление.

Непонимание жизни и интересов рабочего народа и представление людей из него в виде полуживотных, движимых только чувственностью, злобой и корыстью, составляет один из главных и очень важных недостатков большинства новейших французских авторов, в том числе и Мопассана, не только в этом, но и во всех других его рассказах, где он касается народа, и всегда описывает его как грубых, тупых животных, над которыми можно только смеяться. Конечно, французским авторам лучше знать свойства своего народа, чем мне. Но несмотря на то, что я русский и не жил с французским народом, я все-таки утверждаю, что, описывая так свой народ, французские авторы неправы и что французский народ не может быть таким, каким они его описывают. Если существует Франция такая, какую мы ее знаем, с ее истинно великими людьми и теми великими вкладами, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами; и потому я не верю тому, что мне пишут в романах, как «La terre», [6] и в рассказах Мопассана, так же как не поверил бы тому, что бы мне рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента. Очень может быть, что эти высокие качества народа не таковы, какими мне их описывают в «La petite Fadette» и в «La Mare aux diables», [7] но качества эти есть, это я твердо знаю, и писатель, описывающий народ только «так, как описывает его Мопассан, описывая с сочувствием только hanches и gorges [8] бретонских служанок и с отвращением, и насмешкой жизнь рабочих людей, делает большую ошибку в художественном отношении, потому что описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны и совершенно упускает из вида другую – самую важную, духовную сторону, составляющую сущность предмета.

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

Так мне тогда противны показались рассказы: «Une partie de campagne» и «La femme de Paul», и «L'histoire d'une fille de ferme», что я тогда и не заметил прекрасный рассказ «Le papa de Simon» [9] и превосходный, по описанию ночи, рассказ «Sur l'eau». [10]

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

так и сказал Тургеневу. И так и забыл про Мопассана.

Первое, что после этого попало мне из писаний Мопассана, было «Une vie», [11] которую мне кто-то посоветовал прочесть. Эта книга сразу заставила меня переменить мнение о Мопассане, и с этих пор я уже с интересом читал всё то, что было подписано этим именем. «Une vie» – превосходный роман, не только несравненно лучший роман Мопассана, но едва ли не лучший французский роман после «Misérables» [12] Гюго. В романе этом, кроме замечательной силы таланта, т. е. того особенного, напряженного внимания, направленного на предмет, вследствие которого автор видит совершенно новые черты в той жизни, которую он описывает, в романе этом почти в равной степени соединяются все три условия истинного художественного произведения:

1) правильное, т. е. нравственное, отношение автора к предмету, 2) красота формы и 3) искренность, т. е. любовь к тому, что описывает автор. Тут уже смысл жизни не представляется автору в похождениях различных распутников и распутниц, тут содержание составляет, как и говорит заглавие, описание жизни загубленной, невинной, готовой на всё прекрасное, милой женщины, загубленной именно той самой грубой, животной чувственностью, которая в прежних рассказах представлялась автору как бы центральным, надо всем властвующим явлением жизни, и всё сочувствие автора на стороне добра.

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

От этого-то так живы и памяты все события и лица этого романа: и слабая, добрая, опустившаяся мать, и благородный, слабый, милый отец, и еще более милая в своей простоте и непреувеличенности и готовности на всё хорошее дочь, их взаимные отношения, их первое путешествие; их слуги, соседи, расчетливый и грубо чувственный, скупой, мелочный, наглый жених, как всегда, обманывающий невинную девушку обычной пошлой идеализацией самого грубого чувства; женитьба, Корсика с прелестными описаниями природы, потом деревенская жизнь, грубая измена мужа, его захватывание власти над именем, его столкновение с тестем, уступчивость добрых и победа наглости, отношение к соседям. Всё это – сама жизнь со всею ее сложностью и разнообразием. Но мало того, что всё это живо и прекрасно описано, во всем этом сердечный, патетический тон, невольно заражающий читателя. Чувствуется, что автор любит эту женщину и любит ее не за ее внешние формы, а за ее душу, за то, что в ней есть хорошего, сострадает ей и мучится за нее, и чувство это невольно передается читателю. И вопросы: зачем, за что погублено это прекрасное существо? Неужели так и должно быть? сами собой возникают в душе читателя и заставляют вдумываться в значение и смысл человеческой жизни.

Несмотря на фальшивые ноты, попадающиеся в романе, как, например,

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

Следующий за этим роман Мопассана, прочтенный мною, был «*Bel ami*».
[13]

«*Bel ami*» – очень грязная книга. Автор, очевидно, дает себе в ней волю в описании того, что привлекает его, и иногда как бы теряет основную, отрицательную точку зрения на своего героя и переходит на его сторону, но в общем «*Bel ami*», как и «*Une vie*», имеет в основе своей серьезную мысль и чувство. В «*Une vie*» основная мысль это – недоумение перед жестокой бессмысленностью страдальческой жизни прекрасной женщины, загубленной грубой чувственностью мужчины; здесь это – не только недоумение, но негодование автора перед благоденствием и успехом грубого, чувственного животного, этой самой чувственностью делающего карьеру и достигающего высокого положения в свете, негодование и перед развращенностью всей той среды, в которой его герой достигает успеха. Там автор спрашивает как будто: за что, зачем загублено прекрасное существо? отчего это случилось? Здесь он как будто отвечает на это: погибло и погибает всё чистое и доброе в нашем обществе, потому что общество это развратно, безумно и ужасно.

Последняя сцена романа: свадьба в модной церкви торжествующего, украшенного орденом почетного легиона, негодяя с молодой чистой девушкой, дочерью соблазненной им старой и прежде безупречной матери семейства, свадьба, благословляемая епископом и признаваемая чем-то хорошим и должным всеми окружающими, выражает эту мысль с необыкновенной силой.

В романе этом, несмотря на загромождение его грязными подробностями, в которых, к сожалению, как будто *se plait*[14] автор, видны те же серьезные запросы автора от жизни.

Прочтите разговор старого поэта с Duroy, [15] когда они после обеда выходят, кажется, от Вальтеров. Старый поэт обнажает жизнь перед своим молодым собеседником и показывает ее такую, какая она есть, с вечным неизбежным спутником и концом ее – смертью.

«Она уже держит меня, *la gueuse*, [16] – говорит он про смерть, – она уж повышатаала мне зубы, повыдергала волосы, поискалечила члены и уже вот-вот готова проглотить. Я уже в ее власти, она только играет мною, как кошка мышью, зная, что мне не уйти от нее. Слава, богатство, на что это нужно, когда нельзя купить на них женской любви. Ведь только одна женская любовь стоит того, чтобы жить. И ее-то отнимает она. Отнимет ее, а потом здоровье, силы и самую жизнь. И всем то же. И больше ничего».

Таков смысл речей стареющего поэта. Но Duroy, счастливый любовник всех тех женщин, которые нравятся ему, так полон похотливой энергии и силы, что он и слышит и не слышит, и понимает и не понимает слов старого поэта. Он слышит и понимает, но источник похотливой жизни бьет из него с такою силою, что эта несомненная истина, обещающая ему тот же конец, не смущает его.

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

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

В «*Mont-Oriol*» [17] Мопассан как будто соединяет мотивы двух предшествующих романов и повторяет себя по содержанию. Несмотря на прекрасные, исполненные тонкого юмора описания модного курорта и докторской в нем деятельности, здесь тот же самец Paul, такой же пошлый и безжалостный, как и муж в «*Une vie*», и та же обманутая, загубленная, кроткая, слабая, одинокая, всегда одинокая, милая женщина, и то же равнодушное торжество ничтожества и пошлости, как и в «*Bel ami*».

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

В следующих за этим романах: «*Pierre et Jean*», [18] «*Fort comme la mort*» [19] и «*Notre coeur*» [20] нравственное отношение автора к своим лицам еще более путается и в последнем уже совсем теряется. На всех этих романах уже лежит печать равнодушия, поспешности, выдуманности и, главное, опять того отсутствия правильного, нравственного, отношения к жизни, которое было в первых его писаниях. Начинается это с того самого времени, с которого устанавливается и репутация Мопассана, как модного автора, и он подвергается тому ужасному в наше время соблазну, которому подвергается всякий известный писатель, тем более такой привлекательный, как Мопассан. С одной стороны, успех первых романов, похвалы газетные, лесть общества, в особенности женщин, с другой, – всё более и более увеличивающиеся

размеры вознаграждений, никогда все-таки не поспевающие за постоянно увеличивающимися потребностями, с третьей, – назойливость редакторов, перебивающих друг друга, льстящих, упрашивающих и не судящих уж о достоинстве предлагаемых произведений автора, а с восторгом принимающих всё, что подписано раз установившимся в публике именем. Все эти соблазны так велики, что, очевидно, одурманивают автора: он поддается им и хотя продолжает по форме также, иногда еще лучше, отделять свои романы и даже любит то, что он описывает, но любит то, что он описывает, уже не потому, что оно добро и нравственно, т. е. любимо всеми, и ненавидит то, что описывает, не потому, что оно зло и ненавидимо всеми, а только потому, что одно нравится, а другое случайно не нравится ему.

На всех романах Мопассана, начиная с «*Bel ami*», уже лежит, эта печать поспешности и, главное, выдуманности. С этого времени Мопассан уже не делает того, что он делал в своих первых двух романах: не берет в основу своих романов известные нравственные требования и на основании их описывает деятельность своих лиц, а пишет свои романы так, как пишут все романисты-ремесленники, т. е. придумывает наиинтереснейшие и наипатетичнейшие или наисовременнейшие лица и положения и составляет из них роман, украшая его всеми теми наблюдениями, которые ему удалось сделать и которые подходят к канве романа, нисколько не заботясь о том, как относятся к требованиям нравственности описываемые события. Таковы и «*Pierre et Jean*», и «*Fort comme la mort*», и «*Notre coeur*».

Как мы ни привыкли читать во французских романах о том, как семьи живут втроем и всегда есть любовник, про которого все знают, кроме мужа, для нас остается все-таки совершенно непонятным, каким образом все мужья всегда дураки, *socus* и *ridicules*, [21] а все любовники, которые, в конце концов, женятся и делаются мужьями, не только не *ridicules* и не *socus*, но героичны? И еще менее понятно то, каким образом все женщины распутные, а все матери святые?

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

Вопрос в первом романе Мопассана, в «Une vie», стоит так. Вот человеческое существо доброе, умное, милое, готовое на всё хорошее, и существо это для чего-то приносится в жертву: сначала грубому, мелочному, глупому животному мужу, а потом такому же сыну, и бесцельно гибнет, ничего не дав миру. Зачем это? Автор ставит так вопрос и как будто не дает ответа. Но весь роман его, все чувства сострадания к ней и отвращения к тому, что погубило ее, уже служат ответом на его вопрос. Если есть один человек, который понял ее страдания и высказал это, то уже оно искуплено, как говорит Иов своим друзьям, когда они говорили, что никто не узнает об его страдании. Узнал, понял страдание, и оно искуплено. А здесь автор узнал, понял и показал людям это страдание. И страдание искуплено тем, что, как скоро оно понято людьми, оно, рано или поздно, но будет уничтожено.

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

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

— Ну и что ж? — спрашивает читатель.

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

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

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

В последнем романе «Notre soeur» положение действующих лиц самое уродливое, дикое и безнравственное, и лица эти ни с чем уже не борются, а только ищут наслаждений — тщеславных и чувственных, половых, и автор как будто вполне сочувствует их стремлениям.

Единственный вывод, который можно сделать из этого последнего романа, тот, что самое большое счастье в жизни это – половое общение и что поэтому надо наимприятнейшим образом пользоваться этим счастьем.

Еще более поразительно это безнравственное отношение к жизни в полуромане «Yvette».[22] Содержание этого ужасного по своей безнравственности произведения следующее: прелестная девочка, невинная по душе, но развращенная только по формам, усвоенным ею в развратной среде матери, вводит в заблуждение развратника. Он влюбляется в нее, но, воображая себе, что девушка эта сознательно болтает тот скабрёзный вздор, которому она научилась в обществе матери и повторяет его, как попугай, не понимая его, воображая себе, что девушка эта развратна, грубо предлагает ей связь. Это предложение ужасает, оскорбляет ее (она любит его), открывает ей глаза на положение свое и своей матери, и она глубоко страдает. Прекрасно описано глубокотрогательное положение: столкновение красоты невинной души с развратом мира, и на этом можно бы и кончить, но автор без всякой, ни внешней, ни внутренней надобности, продолжая повествование, заставляет этого господина проникнуть ночью к девушке и развратить ее. Очевидно, автор в первой части романа был на стороне девочки, а во второй вдруг перешел на сторону развратника. И одно впечатление разрушает другое. И весь роман распадается, рассыпается, как непромешанный хлеб.

Во всех романах своих после «Bel ami» (я не говорю теперь о его мелких рассказах, которые составляют его главную заслугу и славу, о них после) Мопассан, очевидно, поддался царствовавшей не только в его круге в Париже, но царствующей везде и теперь между художниками, теории о том, что для художественного произведения не только не нужно иметь никакого ясного представления о том, что хорошо и что дурно, но что, напротив, художник должен совершенно игнорировать всякие нравственные вопросы, что в этом даже некоторая заслуга художника.

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

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

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

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

– Но вы любите по крайней мере это?

– Не могу сказать.

– Что же, вы ненавидите эти обряды?

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

В предисловии своем к «Pierre et Jean» он говорит: «Писателю говорят: «Consolez moi, amusez moi, attristez moi, attendrissez moi, faites moi rêver, faites moi rire, faites moi frémir, faites moi pleurer, faites moi penser. Seuls quelques esprits d'élites demandent à l'artiste: faites moi quelque chose de beau dans la forme qui vous conviendra le mieux d'après votre tempérament».[23]

Удовлетворяя этому-то требованию избранных умов, и писал Мопассан свои романы, наивно воображая, что то, что считается прекрасным в его кругу, и есть то прекрасное, которому должно служить искусство.

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

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

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

Les siècles et les pays, qui savent y réussir, – sont les grands

siècles, les grands pays et le christianisme montra par l'exclusion dont il frappa ce genre de recherches que l'idéal social qu'il concevait ne deviendrait le cadre d'une société complète que bien plus tard, quand la révolte des gens du monde aurait brisé le joug étroit imposé primitivement à la secte par un piétisme exalté». [24]

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

Для того же, чтобы не было сомнения о том, в каком смысле должна разумеется красота, тот же самый знаменитый писатель, историк и ученый написал драму «L'Abbesse de Jouarre», [25] в которой показал, что половое общение с женщиной есть служение этой красоте, т. е. высокое и хорошее дело. В драме этой, поразительной своей бездарностью и в особенности грубостью в разговорах Дарси с Абессою, из которых с первых слов видно, о какой любви говорит этот господин с будто бы невинной и высоконравственной девушкой, несколько не оскорбляющейся этим, в драме этой показывается, что самые высоконравственные люди в виду смерти, к которой они приговорены, за несколько часов до нее, не могут ничего сделать более прекрасного, как предаться своей животной страсти.

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

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

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

завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем, или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, – мы ищем и видим только душу самого художника. Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто ты такой, а «ну-ка, что можешь ты сказать мне еще нового? с какой новой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?» И потому писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения. Он может много и прекрасно писать, но художественного произведения не будет. Так это и было с Мопассаном в его романах. В первых его двух романах, в особенности в первом, «*Une vie*», было это ясное, определенное и новое отношение к жизни, и было художественное произведение, но как скоро он, подчинившись модной теории, решил, что этого отношения автора к жизни совсем не нужно, и стал писать только для того, чтобы *faire quelque chose de beau*, [26] так его романы перестали быть художественными произведениями. В «*Une vie*» и «*Bel ami*» автор знает, кого надо любить и кого ненавидеть, и читатель соглашается с ним и верит ему, верит в те лица и события, которые ему описываются. Но в «*Notre coeur*» и в «*Yvette*» автор не знает, кого надо любить, кого ненавидеть; не знает этого и читатель. А не зная этого, читатель и не верит в описываемые события и не интересуется ими. И потому, за исключением первых, даже, строго говоря, одного первого романа, все романы Мопассана, как романы, слабы; и если бы Мопассан оставил нам только свои романы, то он был бы только поразительным образцом того, как может погибнуть блестящее дарование вследствие той ложной среды, в которой оно развивалось, и тех ложных теорий об искусстве, которые придумываются людьми, не любящими и потому не понимающими его. Но, к счастью, Мопассан писал мелкие рассказы, в которых он не подчинялся ложной, принятой им теории, и писал не *quelque chose de beau*, а то, что умиляло или возмущало его нравственное чувство. И по этим рассказам, не по всем, но по лучшим из них, видно, как росло это нравственное чувство в авторе.

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

который, желая благословить, стал проклинать то, что должно было проклинать, и, желая проклинать, стал благословлять то, что должно было благословлять; он невольно сделает не то, что хочет, а то, что должно. И это случилось с Мопассаном.

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

Прочтите его сына-идиота, ночь с дочерью («L'ermite»[27]), моряк с сестрой («Le port»[28]), «Оливковое поле», «La petite Roque», [29] англичанку «Miss Harriet», [30] «Monsieur Parent», [31] «L'armoire»[32] (девочка, заснувшая в шкапе), свадьбу в «Sur l'eau»[33] и последнее выражение всего: «Un cas de divorce». [34] То самое, что говорил Марк Аврелий, придумывая средство разрушить в представлении привлекательность этого греха, это самое яркими художественными образами, переворачивающими душу, делает Мопассан. Он хотел восхвалять любовь, но чем больше узнавал, тем больше проклинал ее. Он проклинает ее и за те бедствия и страдания, которые она несет с собою, и за те разочарования и, главное, за ту подделку настоящей любви, за тот обман, который есть в ней и от которого тем сильнее страдает человек, чем доверчивее он предается этому обману.

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

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

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

Он видит, что мир, материальный мир, такой, какой он есть, не только не лучший из миров, но, напротив, мог бы быть совершенно другим – эта мысль поразительно выражена в «Hogla»[35] – и не удовлетворяет требованиям разума и любви, видит, что есть какой-то другой мир или хотя требования такого другого мира в душе человека.

Он мучается не только неразумностью материального мира и некрасивостью его, он мучается нелюбовностью, разъединенностью его. Я не знаю более хватающего за сердце крика отчаяния, сознающего свое одиночество, заблудившегося человека, как выражение этой мысли в прелестнейшем рассказе «Solitude». [36]

Явление, более всего мучившее Мопассана, к которому он возвращается много раз, есть мучительное состояние одиночества, духовного одиночества человека, той преграды, которая стоит между человеком и другими, преграды, как он говорит, тем мучительнее чувствуемой, чем теснее сближение телесное.

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

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

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

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

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

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

Но вот явились люди, перетолковавшие этот смысл так, что он стал бессмыслицей. И люди поставлены в дилемму: или признать христианство, как его толкует католицизм, Lourdes, [37] папа, догмат бессемейного зачатия и т. п., или оставаться жить, руководясь поучениями Ренана и ему подобных, т. е. жить без всякого руководства и понимания жизни, предаваясь только своим похотям, покуда они сильны, и привычкам, когда ослабли похоти.

И люди, рядовые люди, избирают то или другое, иногда и то и другое, сначала распущенность, потом католицизм. И люди живут так

поколениями, прикрываясь различными теориями, сочиненными не для того, чтобы узнать истину, а для того, чтобы скрыть ее. И рядовым, в особенности тупым людям – хорошо.

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

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

Жизнь по тем теориям, в которых он воспитался, которые окружали его, которые подтверждались всеми похотями его молодого и духовно и физически сильного существа, состоит в наслаждении, из которых главное – женщина и ее любовь, и в двойном еще отраженном наслаждении, в изображении этой любви и возбуждении ее в других. Всё это было бы хорошо, но вот вглядываясь в эти наслаждения, выступают среди них совсем чуждые, враждебные этой любви и этой красоте явления: женщина зачем-то уродуется, безобразно беременеет, грязно рождает, потом дети, невольные дети, потом обманы, жестокости, потом нравственные страдания, потом просто старость и потом смерть.

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

Но мало того, что нет жизни в том, в чем казалась жизнь, сам начинаешь уходить из нее, сам слабеешь, дуреешь, разлагаешься, другие на твоих глазах выхватывают у тебя те наслаждения, в которых было всё благо жизни. Мало и этого: начинает брезжиться какая-то

другая возможность жизни, что-то другое, какое-то другое единение с людьми, со всем миром, такое, при котором не может быть всех этих обманов, что-то другое такое, которое не может ничем нарушиться, которое истинно и всегда прекрасно. Но этого не может быть. Это только дразнящий вид оазиса, когда мы знаем, что его нет и что всё песок.

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

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

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

Лев Толстой.

2-го апреля, Воронеж.

ВАРИАНТЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА

* № 1 (рук. № 1).

Кажется, в 1881 году Тургенев, разобравшись вещами, достал французскую книжечку под заглавием «La maison Tellier» [38] и дал мне.

«Прочтите какнибудь», – сказал он как будто небрежно, точно так же, как он в прошлый раз дал мне книжку «Русского Богатства» с статьей Гаршина с историей деньщика. Очевидно, он не хотел ни в ту, ни в другую сторону повлиять на меня.

«Это молодой французский писатель. И посмотрите – недурно». «Он вас

знает и очень ценит», –прибавил он, как бы желая задобрить меня. «Он, с одной стороны, напоминает мне Дружинина: та же слабость к женщинам, к...» И он стал мне рассказывать самые невероятные доказательства этой слабости и той важности, которую приписывал ей Мопасан. «И такой прекрасный человек, прекрасный сын, прекрасный друг, un homme d'un commerce sûr, [39] хорошего дворянского рода и вместе с тем имеет сношения с рабочими, руководит, помогает им».

Может быть, что я ошибаюсь в передаче слов Тургенева. Но я хорошо помню, что я так, как описываю, понял его, и на основании этого во мне сложилось определенное, хотя и смешанное отношение к личности автора: гадливость к той стороне, про которую Тургенев рассказывал невероятные вещи, и уважение, и сочувствие ко второй стороне личности: верного сына, друга и сторонника рабочих.

Время это, 1881 год, было для меня самым горячим временем разочарования в том, что в нашем мире признается искусством. Мне совершенно было ясно, что то, [что] у нас считается искусством вообще, есть произведения праздности и роскоши исключительно, ненормально, живущего класса богачей и так же мало может претендовать на значение искусства вообще, как неудобные модные костюмы щеголей и щеголих на значение народной одежды. И потому в то время меня совершенно не интересовали такие произведения, как то, которое мне рекомендовал Тургенев. Но, чтобы сделать ему удовольствие, я прочел книжечку.

Рассказы мне понравились. Но в последнее время так выработалась техника писать как стихи, так и художественные рассказы, так верно стали уметь все хорошо описывать, что я не приписал рассказам никакого значения, тем более что сюжеты были такие ничтожные. Стоило ли подтрунивать над мещанами, отцами семейств, не знающими, что делать с своими вечерами, когда уехали девицы, у которых они собирались, и над аббатом, делающим усилия красноречия для этих же девиц; но невольно улыбался вместе с автором во время всего рассказа.

И становясь на свою прежнюю, на обычную точку зрения, я видел, что Мопасан – то, что называется талантом, то–есть человек, у которого есть своя одна особенная точка зрения на предметы, вследствие чего весь предмет освещается одним и тем же интересным, в этом случае добродушно комическим светом. Подробности все были верны, не было лишних, и весь тон был, несмотря на грязь самого предмета, благородный.

Кроме того, в мирозерцании автора была очевидная ненормальность. Несмотря на то, что приписывание чувственной, грубой любви первенствующего значения в жизни есть общая особенность всех французских романов и повестей, в Мопасане эта черта доходила до уродливости и вместе с рассказами Тургенева о вкусах автора вызывала во мне, особенно при моем тогдашнем настроении, если не отвращение, то совершенное равнодушие. И потому Мопасан с его повестями был мне мало интересен. Мало ли талантов, не знающих, к чему приложить их. И я сказал Тургеневу: «Да, недурно». И так и забыл про Мопасана.

Кажется, что после этого первое, что попало мне из писаний Мопасана, была «Une vie», [40] которую мне кто-то рекомендовал и советовал прочесть. Эта книга с первых глав своих захватила меня сначала одним своим художественным мастерством. Описание путешествия под дождем, толстая баронесса, ее милый муж и дочка – всё это привлекало к себе. Автор заражал своей симпатией ко всему этому, своей строгой правдивостью ко всему тому, что нарушает счастье этих людей. Роман был прекрасный, он даже был содержателен, описывая бессознательную жестокость чувственности.

Но были страшно режущие фальшивые ноты, вытекающие из обычной французской и в особенности Мопасана нечистой точки зрения на женщин, как например: подробное описание кожи молодой девушки, только что вышедшей из *Sacré Coeur*, [41] уничтожавшее все труды автора на то, чтобы выставить ее чистым, невинным существом. Невозможные и ненужные подробности о том, как по совету аббата она стала вновь матерью, разрушающие всё обаяние чистоты этой женщины и невольно вводящие автора в неправду в утверждении того, что она отдалась мужу только для того, чтобы быть матерью. Весь мелодраматический конец с домиком, повергнутым в море.

Но несмотря [на] эти пятна, роман не только был прекрасный, но из-за него виднелся не грациозный шутник, а серьезно, глубоко глядящий в жизнь человек, любящий и недоумевающий перед бессмысленным и, главное, тем самым чувственным злом жизни, которое, по его же понятию, занимало 3/4 интересов всей жизни.

После этого романа я стал уже читать всё, что мне попадалось, подписанное Мопасаном. Беспреданно стали появляться рассказы, романы даже. Все, за исключением плохих рассказов, с мастерством написанных, но очевидно только для того, чтобы отделаться от назойливого редактора или получить деньги, были хороши, но ни один не имел простоты и серьезности «Une vie» (я говорю, за исключением конца).

«*Bel ami*» [42] – прекрасно по силе иронии и опять того же недоумения перед бессмыслицей жизни и суждений людей о людях, но еще хуже, чем «Une vie», загрязнено, загажено гнусными подробностями, в которых *se plait* [43] автор: седые любовницы, мать и дочь – любовницы одного и того же негодяя и мн. другое.

«*Pierre et Jean*» [44] – прекрасно, глубоко, трогательно так же, как и «*Fort comme la mort*», [45] но как бы приписано как нечто особенно чувствительное, и опять всё основано на непонятном не французам, нравах мужей, живущих втроем с женами и любовниками.

Фактически всё это натурально, но для не французов не только непонятно, каким образом всегда все мужья со времени Мольера в дураках и обмануты и, главное, *ridicules*, [46] а все любовники, которые в конце концов женятся и делаются мужьями, не только не *ridicules*, но героичны, и каким образом все женщины распутны, а все матери святые.

И потому, если всё это фактически натурально, психологически это всё

совершенно фальшиво. И в этих прекрасных по художественности романах Мопасан отдает дань своему времени и своей среде.

В «Notre coeur»[47] эта слабость доходит уже до последней степени, и весь роман этот уже не только по содержанию, но и по форме ниже всякой критики. Описывается пресыщенный, праздный развратник, который не знает, чего ему нужно, и который не может представлять ни с какой стороны ни для кого никакого интереса и только отвратителен. К сожалению, автор как бы живет вместе с этим развратником и чувствует его жалкие чувства и его жалкие мысли.

После этого романа Мопасан сходит с ума. Если бы судить об авторе только по его романам от «Une vie» до «Notre coeur», то постоянная деградация и распространение того канцера, который только показывается в его первом романе и съедает его в последнем, было бы совершенно очевидно.

В первом романе только неосторожные, невоздержные описания кожи, подробностей приобретения второго ребенка, как пятна, нарушают стройность и значительность глубоко, серьезно, любовно и прочувствованно поставленного вопроса: за что? зачем? Автор ненавидит неразумность и нелюбовность, жестокость жизни, хочет разума и любви в жизни, требует их и негодует перед отсутствием их.

Вопрос в первом романе стоит так. Вот человеческое существо, доброе, умное, милое, готовое на всё хорошее, и вот из-за чего-то, из-за зверских инстинктов оно не то что гибнет, а бесцельно увядает, ничего не дав миру. Автор ставит так вопрос и как будто не дает ответа. Но весь роман его, все чувства сострадания к ней и отрицания к тому, что погубило ее, уже служит ответом на его вопрос. Если есть один человек, который понял ее страданье и высказал его, то уже оно искуплено, как говорит Иов своим друзьям, когда они говорили, что никто не узнает об его страдании. Узнал, понял страданье, и оно искуплено. Таков первый роман, несмотря на пятнушки чувственности, грязью ложающиеся кое-где на всю картину.

Но в следующем романе «Bel ami» пятнушки уже заливают большие места всей картины, имеющие целью уже не вопрос, – за что страданье достойному, а вопрос, – за что блага и слава земные недостойному. В следующем, в «Pierre et Jean», уже мотив есть пятно, в следующем, «Fort comme la mort», несмотря на всю поэзию любви в зародыше к дочери любовницы, уж интерес в самой разрисовке пятна. В последнем романе одна грязь и нет уже ничего общечеловеческого.

Если бы автор оставил только эти романы, то он бы был только воспоминанием, чем он был, начиная, и указанием того, чем бы он мог быть. Но, к счастью, он оставил, кроме романов, еще целый ряд мелких рассказов и замечательную, лучшую его книгу «Sur l'eau». [48]

Страшный, трагический душевный процесс, происходивший в авторе, написан неизгладимыми чертами в этих мелких рассказах его и в этой прелестной книге «Sur l'eau».

Человеку задана задача: нужно решить ее для того, чтобы что-нибудь

делать для того, чтобы жить бессмысленно. И вдруг человек этот, вместо того, чтобы решать задачу, начинает делать вид, что он знает твердо, что задача эта неразрешима, что только ограниченные, тупые люди могут решать ее, а мы, люди высшего разбора, видим всю неразрешимость задачи и в этом наше превосходство, в этом и поэтичность и высшая культурность. Стараться понять эту задачу есть некоторое мещанство, *ridicule*. Мы всё знаем, всю мудрость человеческую прошли, посмотрите, нет ничего нам неизвестного, а потому мы-то уже верно знаем, что задача неразрешима.

В роде того, как если бы, например, на задачу (есть такая хорошенькая задача), как измерить глубину реки по камышу, на известную высоту торчащему из воды, кто-нибудь дурно, глупо ответил бы, что это решается отношением части камыша вне воды к той, которая в воде, и мы бы из этого заключили, что решения нет и что отношение тут не при чем, и искали бы решения везде, только не в отношении. Тогда как решение в этом самом отношении, только оно не так выражено. Точно так же решение вопроса жизни ясно, несомненно дано христианством, но это решение запутано церковью, и не принимая решения христианского, очевидно, не может быть никакого. [49]

Вот это-то модное щеголяние знанием всего, что не нужно, и незнанием того единого, что нужно, и составляет основной да и единственный догмат веры культурного и особенного литературно-художественного большинства, и этому-то заблуждению поддался Мопасан и ему-то и служил сначала. Но талант его – художественная пронизательность стали выводить его из этого заблуждения: он всё чаще и чаще стал спрашивать себя, зачем же я, зачем всё?

Он сошел с ума, и врачи, вероятно, нашли, то-есть уверяли себя и других, что нашли физическую причину этого. Но духовная причина ведь ясна, как день. Человек видит, что всё должно быть разумно и добро и всё безумно и зло. Хорошо тупому человеку. Он проживет всю жизнь и не сведет двух концов, противоречащих друг другу. Но в том-то и сила поэта, что он видит без опыта, видит духовным опытом.

Воспитанный и выросший в том заблуждении, что любовь, плотская любовь есть высшее благо человека, он направляет всю силу своего пронизывающего предметы света таланта на освещение со всех сторон этого явления. И едва ли был когда-нибудь писатель, который до такой ясности и точности показал все не столько радостные, сколько ужасные стороны этого явления. Чем больше он изучал его, тем больше соскакивали с него прикрывавшие его покровы, и остались только ужасные его последствия и еще более ужасная его сущность. Прочтите его сына-идиота, ночь с дочерью, моряка с сестрой. Даже средство развода, «*La petite Roque*». [50] Англичанку, сватья в «*Sur l'eau*» и последнее выражение всего: «*Un cas de divorce*». [51] Всё это один обман, отвращение. То самое, что говорил Марк Аврелий, придумывая средства разрушить в представлении привлекательность этого греха. Такой вывод о том, что называют любовью. Но не это одно поражает его. Его мучает всё больше и больше неразумие мира. «*Un fou*», [52] «*Norla*», [53] наследство, святые куклы и о войне [в] «*Sur l'eau*». Но мало и этого. Ему мало того, что он мучается неразумностью мира, он мучается нелюбовностью, разъединенностью его. И я не знаю более

сильного крика сердца, как тот, [54] который слышится в «Solitude».
[55]

Судя по мелким рассказам его, он медленно, но твердо шел к познанию той лжи, в которой он жил, и уже были намеки на возможность освобождения от нее.

Он был истинный художник, он не придумывал сюжетов своих рассказов, а он жил, всё глубже и глубже проникая в смысл жизни, в требования от нее и в несоответствие с этими требованиями ее действительности и всё яснее и яснее высказывая то, что он переживал.

Хорошо, когда мирозерцание художника таково, что ему есть что сказать людям, как, например, такое мирозерцание было у, говоря о писателях нашего века, как у Дикенза, V. Hugo. Но если и нет еще этого мирозерцания, то художественный дар проникать в сущность соотношений предметов приводит к такому особенному, новому и поучительному для людей мирозерцанию. И это самое совершалось в Мопасане.

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

Трагизм этой гибели в том, в чем он и теперь продолжает быть для большинства так называемых культурных людей нашего времени. Люди живут миллионы, 1500 миллионов живут и жили. Все всегда находили смысл в жизни, объясненный им передовыми, свыше [56] одаренными людьми, пророками, как их называют, смысл, соответствующий времени. В последнее время смысл этот объяснен христианством, просто, ясно, несомненно и радостно, как то доказывает жизнь всех тех, которые усвоили его.

Но вот явились люди, перетолковавшие этот смысл так, что он стал бессмыслицей, и люди, не имея объяснения жизни, стали жить, как попало, предаваясь одним похотям и преимущественно самой сильной из них половой чувственностью. И люди жили и живут поколениями в этом заблудшем положении.

Тупым, животным людям хорошо. Они проживают век, валяясь в своей грязи и не усумнившись ни разу, или на минуту усумнившись в истине своего положения и тотчас же успокаиваясь.

Но есть другие, и их много, сильнее же всех из них те, которые одарены чуткостью художника, есть люди, поразительным образцом которых был Мопасан, которые не могут удовлетвориться этим, видят нелепость, ужас своего положения и ищут выхода везде, только не там, где он есть, твердо убежденные, что христианство – это католицизм, куклы святых, дичь суеверия. Вроде того, как если бы люди, жаждущие в пустыне, искали бы воды везде, но только не около тех людей,

которые, стоя над ключом, осквернили его и предлагают вонючую грязь, вместо воды, которая не переставая течет там позади этой грязи.

Спасение и объяснение только там, где людям кажется, что его не может быть, и они мечутся, то притворяются, что они гордятся своим незнанием, что незнание смысла жизни (скептицизм элегантный) есть достоинство, то притворяясь, что они верят в то, во что им предлагают верить. Но людям сильным, искренним, каков был Мопасан, этого мало. Такие люди бьются, пока могут, а нехватает силы, сходят с ума, стреляются, умирают.

Но в этом процессе освобождения этот сильный ум и горячее сердце далеко ушли, и если мы только поймем его, станем на то место, до которого он добился, и начнем с этого уже места, [57] нам уже мало останется работы. Будем же благодарны тому, что сделал для всех нас этот сильный и благородный человек.

Л. Т.

* № 2 (рук. № 8).

Мопасан родился в 1850 г. во Франции и воспитался в Париже и под руководством Флобера в 1860, 70 и 80 годах. Едва ли можно найти среду более пагубную для развития [58] истинного художника, чем та, в которой он развивался. Было всё, что может извратить и ложно направить, и погубить талант, но [59] ничего из того, что могло бы поддержать и направить его.

Он родился и воспитался в той среде, где царствует теория искусства, выраженная им самим в предисловии к [60] «P[ierre] et J[ean]».

История жизни и литературная деятельность Мопасана есть история этой борьбы, этой гибели человека и торжества таланта, и ее-то мне хотелось бы разъяснить и на нее указать читателю в лучших, избранных вещах его.

Существует, чтобы не употребить другого более точного, но, может быть, обидного эпитета, удивительная теория искусства, по которой для того, чтобы изучить художника, надо изучить среду его, или что всякое произведение искусства есть произведение среды и времени. Теория эта подобна тому рассуждению, которое сделал бы человек, глядя на мутную воду, текущую из-под ног столпившегося у ключа стада, что вода эта есть произведение топтания стада.

Произведение искусства только тогда истинное произведение, когда оно выражает не случайные, временные явления и интересы жизни, а общечеловеческие и вечные.

И художник, поэт есть только тот, кто с новой стороны освещает

вечные, общечеловеческие явления жизни. И в произведении искусства важно не всё то, что носит в себе характер места и времени, а то, что свободно от этого. Точно так же, как в воде, текущей из ключа, важна не грязь, которую натоптали около него, а то, что несет эту грязь. Несомненно, что всякая вода будет нести в себе следы того, что ей встречалось на пути ее течения; но исследование всего того, что она несет в себе, не даст ни малейшего понятия (об источнике) о свойствах самого источника.

Мопасан родился в Париже в 1850 году. [61] Препятствия для проявления того дарования, которое было в нем, состояли: была та ужасающая, доведенная до последней степени развращенности среда, в которой он воспитался, и утонченные, сложные, под видом теорий искусства, приспособленные оправдания этой развращенности.

По тому, что мне рассказывали про сознательную развращенность Мопасана, [62] про его лекции о разврате (рассказывал мне Тургенев), про его поступки и рассказы и в особенности по его сочинениям, — стоит вспомнить только «Une partie de campagne», [63] «Yvette», [64] «Un père» [65] и др.; он был по отношению полового вопроса совершенно дикий человек, смотревший на женщину (как зулус) только как на предмет наслаждений, un instrument de plaisir, в роде того, как лет 70 тому назад смотрели на женщин самые грубые наши гусары или помещики, но с тою только разницей и к невыгоде Мопасана, что те не придавали этому наслаждению особенного, исключительного значения, а предавались ему наравне с пьянством, обжорством, буйством; Мопасан же, как и вся та среда, в которой он жил, придавал этому наслаждению первое, главное значение в жизни. Еще тем отличались грубые гусары и помещики, предававшиеся разврату, от Мопасана, что те все-таки в глубине души знали, что они, предаваясь своим оргиям, делают дела хотя и веселые, но пустые. Мопасан же, предаваясь своему исключительному пороку, очевидно, по царствующей в его мире теории, считал это дело самым хорошим и важным, соединяя его с тем, что в этом же мире, пользуясь большим уважением людей, называется искусством. В предисловии к одному из лучших своих романов «Pierre et Jean», в котором есть много метких и тонких замечаний о технике искусства, но которое поразительно по той путанице понятий об искусстве, которая вообще царствует в французском обществе, Мопасан говорит... [66]

* № 3 (рук. № 4).

По первому же рассказу «Maison Tellier», несмотря на грязь содержания, я не мог не увидеть в авторе одного из главных признаков того, что называется талантом, [67] т. е. того особенного дара видеть предметы не только так, как их видят все, а с новой, своей особенной точки зрения, и поэтому видеть в них то, чего другие не видели.

Этот дар, эта пронизательность зрения, или возвышение над предметом,

при котором видны новые стороны его, составляет, по моему мнению, сущность того дара, который называется художеств[ом] или творчеством. И дар этот не надо смешивать с оригинальностью.

Оригинальность есть нечто случайно-особенное и новое, но художественный или поэтический дар есть свойство видеть в предметах то, что есть в них, но чего [ни]кто еще не видел.

И такой дар, называемый талантом, я тотчас же заметил в Мопасане по рассказам этого первого тома.

Кроме этого дара новизны, <творчества>, которая составляет сущность художественного произведения и без которой нет художественного произведения, а есть только подделка под него, ценность художественного произведения определяется, по моему мнению, тремя условиями: степенью важности и качеством содержания, искренностью автора, т. е. любовью к тому, что он описывает, и красотой формы.

В этих рассказах Мопасана, начиная с конца, я увидал очень высокой степени красоту формы, достигшую после еще высшей степени и дошедшей до редкого совершенства. Ясность, простота, благородство языка, верность, красота подробностей, чувство меры в них, – всем этим обладал автор. Искренность, составляющая самое важное из трех условий, была тоже налицо. Автор очевидно любил то, что он описывал, и когда он описывал не гадкое, как, например, ночь на лодке в статье «Sur l'eau», он достигал высокой степени совершенства. Но, судя по этой книжечке рассказов, первое условие – содержание рассказов, было не только ничтожное, но часто прямо отвратительное. Судя по этой книжечке, я убедился, что Мопасан был человек с талантом.

* № 4 (рук. № 3).

Не понравилось же мне вообще во всей этой книжке [68] извращенность нравственного чувства автора, вследствие которого половые отношения представлялись ему, очевидно, центральным интересом жизни, царствующими над всеми другими и всем управляющими, но ничем не управляемыми. [69]

Кроме того, видно было, что автор приписывает некоторым уродливым, исключительным явлениям жизни, таким, в незнании которых прожили и проживут 0,99999... рода человеческого, за что-то очень важное и интересное, как это видно было в рассказе «La femme de Paul». [70] Рассказ же «Une partie de campagne» был прямо отвратителен не только своею грязью, но и тою ужасающею тупостью нравственного чувства, которую едва ли можно встретить в обществе зулусов.

* № 5 (рук. № 2).

Тут же, в этом же томике, был рассказ «Histoire d'une fille de ferme», [71] который Тургенев особенно рекомендовал мне. Но этот рассказ не понравился мне. Тут было очевидно, что автор взялся за предмет, который он не знает, потому что не любит жизнь рабочего народа, и о котором судит легкомысленно, презрительно, представляя себе жизнь неизвестного ему мира слишком грубо и прямолинейно. Не понравилось в этом рассказе и то, что автор очевидно se plaît в почти порнографических подробностях.

«La femme de Paul» и в особенности «Une partie de campagne» были ужасно гадки своим грубым цинизмом и тем нравственным не только индифферентизмом, но <ужасной нравственной> извращенностью, вследствие которой автор, очевидно, был всё время и всей душой на стороне двух катавшихся в лодке шалопаев и совершенно игнорировал всё то, что должны были переживать соблазненные ими мать и дочь, отец и молодой человек. Рассказ этот вдвойне отвратителен: и своей грязью и своей какой-то дикой, зулусской безнравственностью.

Так это было гадко, что я и не заметил тогда недурной рассказ «Le rara de Simon» и превосходный по описанию ночи рассказ «Sur l'eau», испорченный ненужным концом <мелодраматическим> утопленницы. Ни на чем столько, как на этом рассказе, не видно было, по удивительном, небывавшем в фр[анцузской] литературе, прелестном описании ночи, что Мопасан сильный и большой талант.

* № 6 (рук. № 4).

Первое, что после этого попало мне из писаний Мопасана, была «Une vie», которую мне кто-то посоветовал прочесть. Эта книга очень понравилась мне и заставила переменить мнение о Мопасане. Тут в почти равной степени соединились все три условия художественного произведения.

Тут уже были не шутки над людьми, не знающими, где проводить вечера, кроме как в maison Tellier, и не описание различных распутников и распутниц, только для удовольствия описывать их, тут описывалась та самая сторона жизни половых отношений, которая все-таки представлялась центральной уже не с точки зрения ее привлекательности, а совершенно с другой стороны, со стороны тех бедствий и страданий, которые она принесла невинной, готовой на всё прекрасное, милой женщине.

* № 7 (рук. № 5).

Несмотря на фальшивые ноты, попадающиеся в романе [72] и вытекающие из ложной точки зрения автора на женщин вообще, как, например, подробное описание кожи молодой девушки, или невозможные и ненужные подробности о том, как, по совету аббата, оставленная жена стала вновь матерью, подробности, разрушающие всё обаяние чистоты героини; несмотря также на мелодраматическую и неестественную историю мести оскорбленного мужа, несмотря на эти пятна, роман не только показался мне прекрасным, но я увидел из-за него уже не талантливый болтуна и шутника, каким он представлялся по первой книжечке, [73] а серьезного, глубоко глядящего в жизнь человека, недоумевающего перед бессмысленным злом ее, вытекающим преимущественно из той самой грубой чувственности, которой автор придавал такое несвойственное ей место в жизни.

Тот дар провидения, которым был наделен автор, заставил его увидеть в чувственности, несмотря на то, что он поклонялся ей, те мучительные и губительные свойства ее, которые служат не только источником страданий, но и принижают человеческое существо.

№ 8 (рук. № 4).

Этим 3-м романом [74] кончается выражение задушевных мыслей и чувств автора (я не говорю теперь о мелких рассказах, о них после, я говорю о романах).

Следующие романы: «Pierre et Jean», «Fort comme la mort» и «Notre soeur», уже не суть выражения отношения автора к жизни, а суть вызванные случайными событиями жизни, выдуманные истории, такие, какие кажутся наиболее трогательными и интересными автору.

<Я думаю, что не ошибусь, сказав, что> С этого же времени, с «Bel ami», одновременно падает нравственное содержание романов Мопасана и устанавливается его репутация модного автора, и он подвергается тому ужасному в наше время соблазну, которому подвергается всякий известный писатель, тем более такой привлекательный, как Мопасан.

С одной стороны, успех первых романов, похвалы газетные, лесть общества, в особенности женщин, с другой, всё более и более увеличивающиеся размеры вознаграждений, <доходящих до баснословных цифр> а, с третьей, назойливость редакторов, перебивающих друг друга, льстящих, упрашивающих и не судящих уж о достоинстве, а с восторгом принимающих всё, что подписано раз установившимся в публике именем. Все эти соблазны так велики, что [75], очевидно, одурманивают автора. Он поддается им и хотя продолжает по форме так же, иногда еще лучше, отделять свои романы, он пишет уже не

потому, что самому нужно уяснить себе, только себе, открывающуюся ему новую сторону жизни, а только потому, что он умеет писать хорошо и люди просят его писать и обещают ему за его писания всякие награды: и деньги, и уважение, и славу.

* № 9 (рук. № 2).

Несмотря на то, что трудно найти в какой-либо литературе сцену более трогательную, чем та, в которой мать узнает то, что ее тайна открыта, и признается сыну, [76] в «P[ierre] et J[ean]», эта внутренняя оценка хорошего и дурного еще более путается.

<Мать очень трогательна, очень жалка; но тот ряд поступков, который привел ее в такое положение, до такой степени безнравственен, что как только она рассказала свою историю, так весь патетизм положения тотчас же разрушается.>

В «P[ierre] et J[ean]», несмотря на прекрасную сцену признания матери сыну, путаница нравств[енных] понятий становится еще больше, в «F[ort] c[omme] la mort» и в «N[otre] c[oeur]» доходит до последней степени. Как мы ни привыкли читать во французских романах о том, как семьи живут втроем и всегда есть любовник, про которого все знают, кроме мужа, мы верим на слово этим показаниям всех фр[анцузских] романов и интересуемся теми трагическими положениями, которые вытекают из этого. Но когда весь сюжет состоит в том, как обмануть и жену и мужа, и как бы еще обмануть и дочь, как это в «F[ort] c[omme] la mort», (или как это в «N[otre] c[oeur]»), где описывается простая животная распущенность перекормленного самца и самки) и автор хочет вызвать наше сочувствие к этому, мы невольно возмущаемся и даже не верим, чтобы это б[ыла] правда.

* № 10 (рук. № 2).

(У меня есть близкий друг – только читатель, и потому тем более тонкий и чуткий критик. Когда у нас после 60 года поднялась обличительная литература и за нее взялись самые бездарные писатели, мой друг говорил, что он любит читать обличителей, потому что они очень хорошо обличают самих себя: читая их, я узнаю не то, что они описывают, а их самих, совершенно новые и очень забавные типы.

Во всяком писателе – истинном писателе, художнике, как бы он ни заслонял себя своими лицами, он всегда будет виден из-за них; будет видно, что он любит, что не любит, что считает делом первой важности и что неважным. И это распределение значений различных сторон жизни

всегда видно в каждом писателе, и чем больше он художник, тем оно виднее, несмотря на все его старания быть объективным.

От этого это поразительно видно на Мопасане, старавшемся [77] быть объективным и высказавшем свои взгляды на это в предисловии к «Pierre et Jean».

В этом очень умном предисловии, содержащем много метких замечаний об искусстве, [78] из которых особенно справедливо то, в котором он говорит, почему художник правее, когда он в действии показывает чувства своих лиц, чем когда он [79] анализирует эти чувства; смотри как прелестную иллюстрацию – это рассказ (вписать заглавие того, где она была его в карете). В предисловии этом, предназначенном, как мне [?] кажется, преимущественно для опровержения некотор[ых] казавшихся ему крайними теориями своих сотоварищей и современников, утверждавших, что нужно: Rien que la vérité et toute la vérité, [80] он говорит (XIV стр.): Для того, чтобы произвести на читателя то действие, которое ему нужно, т. е. ощущение (эмоцию) простой действительности, и высвободить из нее то художественное поучение, которое ему нужно, т. е. откровение того, что такое в действительности современный человек, он должен употреблять только факты несомненной и постоянной достоверности, и для этого избирать эти факты, смотря по важности для его цели. Но говорит ли – rien que la vérité et toute la vérité, – или избирает факты, имеющие целью показать действительного современного человека, автор непременно будет делать это, потому что он считает более или менее важным в жизни и этим самым покажет себя, если он точно художник. И это самое случается с Мопасаном, он хочет описать современного человека и описывает себя – уродливо развращенного человека.>

* № 11 (рук. № 3).

Люди вообще никогда не жили без объяснения смысла проживаемой ими жизни...

Для людей нашего времени и мира смысл этот объяснен христианством просто, ясно, несомненно и радостно, как то доказывает жизнь всех тех, которые признали этот смысл и следуют тому руководству жизни, которое вытекает из этого смысла.

Но вот явились люди, перетолковавшие этот смысл так, что он стал бессмыслицей, <и люди, в особенности те, которые были свободны от нужды и потому необходимости подчиняться естественным законам жизни, не имея объяснения жизни, стали жить, как попало, предаваясь одним похотям и преимущественно самой сильной из них – половой чувственности, так это произошло в более грубой форме на Востоке, в Турции, в Персии и также в высших классах Европейских народов, в особенности французского).

И люди жили и живут поколениями в этом заблудшем положении, прикрывая его различными теориями, сочиненными не для того, чтобы узнать истину, а для того, чтобы скрыть ее.

Основы всех этих теорий в одном: в понятии красоты, понятии, составлявшем нечто высшее, доступное человеку во времена греков, но теперь уже давно пережитое человечеством и замененное понятием нравственного добра, стоящего теперь идеалом для человечества точно так же, как в старину таким идеалом стояла красота, и то далеко не у всех народов (так, этого идеала вовсе не было у египтян, индусов), а только у одних греков.

Люди нашего времени, отставшие от него в нравственном смысле и потому [81] не понимающие его идеалов, придумали себе возобновленную от греков теорию прекрасного и под ее покровом коснеют в своем грубом нравственном невежестве, выдавая это невежество за цвет просвещения.

В таком положении находятся большинство людей высших классов. И в этом положении находился Мопасан. В этом трагизм его жизни.

* № 12 (рук. № 11).

В этих рассказах и в «Sur l'eau» он, очевидно, забыл царствующую в его круге и разделяемую им теорию искусства, по которой, как он и говорит это в своем предисловии к «Pierre et Jean», задача художника состоит в том, чтобы *faire quelque chose de beau*, [82] а отдавался влечению своей могучей страстно работавшей правдивой души и делал то, что должен делать каждый художник для того, чтобы быть художником: открывать видимые только ему одному новые стороны жизни и уяснять себе их и выражать их.

Существует бесчисленное количество различных теорий искусства и определений «прекрасного», составляющего по царствующему мнению предмет искусства. Но пускай серьезно интересующийся этим предметом человек прочтет какую-нибудь хорошо составленную теорию эстетики немца....., француза Véron [83] или прекрасную книжку «Philosophy of the beautiful» Knight'a, [84] и он [y]видит, какая невообразимая путаница, неясность и неопределенность понятий существует в этом отношении в том, что называется наукой эстетики. Начиная с Платона и до Guau [85] каждый писатель по своему определяет искусство, его назначение и его предмет.

* № 13 (рук. № 11).

<В предисловии к «P[ierre] et J[ean]» ответы на это самые странные и неопределенные. Рассуждая о том, в чем состоит правдивость художника, т. е. как передать всю правду красоты, Мопасан говорит, что для достижения этого недостаточно копировать действительность, фотографировать. «Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.

Illusion du beau qui est une convention humaine! Illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière».

Какое ребячество, между прочим, говорит он, верить в реальное или действительность, так как каждый из нас имеет свою особенную действительность в своем сердце и в своей мысли, в своих органах: наши различные глаза, наши уши, наше обоняние, наш вкус творят столько же различных истин, сколько есть людей на земле. И наши умы, получающие указания наших органов и различно возбужденные, понимают, исследуют и судят так, как будто каждый из нас принадлежит к особой породе. Каждый из нас, следовательно, составляет себе известную иллюзию мира, иллюзию поэтическую, сентиментальную, веселую, грустную, грязную, мрачную, соответственно своей природе. Так что писатель не имеет другого призвания, как только то, чтобы верно воспроизвести эту иллюзию, пользуясь всеми теми приемами искусства, которые он изучил и которыми может располагать.

Иллюзия прекрасного, которая есть нечто условное; иллюзия безобразного, которая постоянно изменяется; иллюзия правдивого не всегда неизменная; иллюзия подлого, привлекающая столько людей.

Великие художники суть те, которые внушают человечеству их особенную иллюзию.

Так что по Мопасану красота есть только иллюзия и иллюзия условная и зависящая от особенности писателя, который может силою своего таланта внушить посредством искусства свою иллюзию другим людям».

Но мало того, что в своем суждении о поэзии Мопасан говорит, что хорошо только то, что «beau», [86] он еще и к этой своей теории подводит скептическую мину. Все теории, говорит он, в сущности только известные точки зрения различных людей. Chacun se fait une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion... Illusion du beau qui est une convention humaine! Illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.

Ne nous fâchons donc contre aucune théorie puisque chacune d'elles est simplement l'expression généralisée d'un tempérament qui s'analyse. [87]

Все теории только иллюзии. И, стало быть, ничего знать нельзя, и всё хорошо, или всё дурно. И остается одно, что сейчас нравится.

Все эти комические рассуждения, если бы последствия их не были так плачевны, суть самые обыкновенные теперь рассуждения французских критиков, и бедный Мопасан жил среди них, был подкуплен ими, потому что нет ничего удобнее их для несения без страдания своих недостатков, — и только, благодаря необычайной силе своего таланта, бессознательно выбивался из них.

Удивительное дело.

* № 15 (рук. № 10).

Тут уже очевидно, что автор запутался. Не стоило бы поднимать этих страшных и запутанных рассуждений, столь обычных во французской литературе, если бы эти рассуждения не были характерной чертой той среды, в которой жил и действовал бедный, высокоодаренный Мопасан. [88]

Так что с одной стороны цель искусства произвести quelque chose de beau, подразумевая под beau как будто что-то абсолютное; с другой же стороны оказывается, что цель искусства есть произведение иллюзии, и самое прекрасное есть только une convention humaine, т. е. дело условное, т. е. зависящее от времени и места и того круга людей, в котором производится искусство.

Так что, если мы представим себе кружок людей, какие и бывают, предающихся вместе какому-нибудь неестественному и для всех остальных людей отталкивающему пороку, в роде того, который для женщин описывает Мопасан в «La femme de Paul», и среди этих людей

человека, который представит им иллюзию их порока в поэзии, живописи или драме, то это будет искусство.

Тут есть, очевидно, противоречие и такая неясность, что не стоило бы и говорить об этом предисловии, если бы это не было отражением тех понятий об искусстве, которые царствовали во время Мопасана и теперь царствуют в литературном художественном мире везде и в особенности в Париже в [89]

* № 16 (рук. № 9).

Поэт должен делать *quelque chose de beau*. Но в чем должно состоять это *quelque chose de beau*. Этого <нам> не говорит ни Мопасан, ни все те – имя которых легион – писатели, живописцы, музыканты, которые руководствуются этой удобной для совести теорией.

Человек извращен до мозга костей, он одержим всеми самыми гнусными пороками и окружен людьми, точно так же извращенными, как и он. Представим себе таких женщин, как *la femme de Paul*, и таких мужчин, как муж героини в «*Une vie*» <или даже Paul в «*Mont-Oriol*»,> живущих в кругу таких же людей и для этих людей производящих *quelque chose de beau*. Ведь это «beau» будет «beau» только для них, а для других отвратительно. <Это самое ведь уж давно случилось с французским искусством и с романом и с живописью – с большою преобладающею частью их.>

* № 17 (рук. № 11).

И вот в этом, по мнению Мопасана, да и огромного количества людей, занятых тем никому не нужным и многим вредным делом, которое называется искусством, в этом состоит задача художника, поэта. Поэт должен делать *quelque chose de beau*. (*Quelque chose de beau* это достигается двумя путями: поэтическим вымыслом и реалистическим изображением, которое состоит в том, чтобы, изучая и избирая подробности, изобразить современного человека таким, каким он представляется автору-поэту (стр. XIX). В сущности же по этим теориям выходит, что поэт представляет мир, каким он ему кажется.)

Но что же такое это *quelque chose de beau*? Очевидно, это *quelque chose de beau* будет то, что особенно нравится: для крестьянина-земледельца это будет жирная, ровная земля, для свиновода это будет облитая жиром свинья, для пьяницы – вид, запах и звук даже наливаемого вина, для праздного богатого человека нашего мира – это будет тот предмет, который доставляет наибольшее наслаждение.

* № 18 (рук. № 12).

Достаточно прочесть суждения об этом предмете знаменитого, недавно умершего француза, руководителя молодых поколений, Ренана, чтобы увидеть ту убежденность, с которой во фр[анцузском] обществе проповедывалось и проповедуется это учение. «Le défaut du christianisme apparaît bien ici», [90] говорит он в «Marc Aurèle» [91] (выписать «M. A.», 554 и 555 до слов piétisme exalté [92]).

Но мало этого, тот же член академии, знаменитый писатель, учитель людей, историк и ученый, совершенно лишенный всякого драматического таланта, пишет драму «L'Abesse de Jouarre», [93] в которой иллюстрируется та истина, что половое общение есть нечто высокое и священное, которому самым высоконастроенным, нравственным людям свойственно предаваться накануне верной и неизбежной смерти.

В этом-то кругу людей и понятий, из которых родились «Fleurs du mal» [94] и декадентство, в том кругу, [в] котором всякий религиозный культ заменен культом красоты, самой доступной и заманчивой красоты женщины, всякие теории заменены теорией поблажки своим похотям, <в этом-то кругу вырастал и воспитывался талант Мопасана. В этом трагизм его жизни>.

* № 19 (рук. № 15).

В предисловии к «P[ierre] et J[ean]», заключающем несколько метких замечаний об искусстве, Мопасан говорит, что, по его мнению, задача [95] искусства и общее значение искусства, [96]

состоит только в том, чтобы производить прекрасное. Писателю говорят, пишет он: «Consolez-moi... votre tempérament». [97]

И вот в этом, по мнению Мопасана да и огромного количества людей, занятых тем никому ненужным и многим вредным делом, которое называется искусством, в этом состоит задача художника, поэта. Поэт должен, по их мнению, делать quelque chose de beau. Но что же такое это quelque chose de beau?

Прочтите все определения прекрасного, начиная от Сократа и Платона с их <разумными и ясными> определениями прекрасного, как приличного τὸ πρέπον и полезного, т. е. нераздельного с добром τὸ χρηστὸν, и до немецких определений какого-то прекрасного самом в себе, прекрасного как одного члена мистической, выдуманной Баумгартеном, троицы:

истины, красоты и добра, и далее до английского эволюционизма, по которому искусство возникло из игры и красота есть ощущения удовольствия, и до эволюционного мистицизма Гюйо, по которому красота есть *la forme supérieure du sentiment de la vie, en d'autres termes le sentiment ou le pressentiment d'une vie plus riche en intensité et en fécondité expansive, vie non pas seulement conçue ni seulement voulue, mais intérieurement vécue* (красота есть высшая форма чувства жизни, другими словами, чувство или предчувствие жизни более интенсивной и экспансивной, плодотворной, жизни не только постигаемой и желаемой, но внутренне переживаемой). [98]

Прочтите все эти туманные, запутанные, противоречащие друг другу и себе определения прекрасного и вы увидите что-то подобное теологическим спорам и определениям, когда люди бьются о том, чтобы не уяснить себе что-либо, а о том, чтобы как-нибудь оправдать известное раз принятое ненужное и неразумное представление.

И такое ненужное и неразумное представление ость красота.

Красота в том значении чего-то объективного, самого по себе существующего, в том значении идеала, к которому свойственно стремиться человечеству, в котором мы понимаем ее, никогда не существовала ни для греческого, ни для какого народа. Понятие это выдуманно нами. Взяли мы его у греков, но придали ему (совсем не то) одностороннее значение, которого оно не имело у них.

Красота то *χαλόν* для греков не только включала в себя понятие добра, но было нераздельно с ним. Так и понимали это Сократ, Платон, Аристотель. То *χαλόν* было то высшее благо, которое не то, что мог достигнуть человек, но которое он мог себе представить, это было то, что мы теперь называем идеалом. В те времена и среди народа, очевидно, стоявшего еще низко в нравственном отношении, главная сторона их идеала представлялась им осуществимой в внешней красоте, и потому действительно греки понимали под идеалом и красоту внешнюю. Но и то такое включение красоты в идеал человечества было только у греков.

Народы древности, современники греков, менее чувственные и более чуткие к нравственной стороне жизни, никогда не признавали красоту идеалом. У египтян, например, у которых мы находим высокие произведения искусства, как писец в Лувре, и такие произведения поэзии, как история Иосифа, не приписывалось никакого особенного значения художественной деятельности, и в памятниках их нет никаких рассуждений о прекрасном, как мы его понимаем. Точно то же относится и до евреев. Искусство и красота никогда не ценились у них сами по себе, а служили только средством для вызывания высших этических требований. Еще очевиднее это для индусов, у которых нет даже слова для передачи греческого *χαλόν* и которые не понимают даже, что значит красота в нашем смысле: они знают веселое, приятное, величественное, но они не знают, что значит красота в природе и человеческом теле. Даже их богини Зри и Лакшми олицетворяют счастье, но не красоту. (Так говорит Макс Мюллер в письме от 1890 г. к г-ну Уайту.) Точно то же можно сказать и о китайцах и японцах. Все эти народы, те самые, которые оставили все самые живучие религии, служащие до сих пор

руководством человечеству, не приписывали, как это и должно было быть, никакого особенного значения красоте, даже не выделяли красоту, как особенное понятие. Только стоявший на более низкой степени нравственного развития и особенно <способный> и чуткий к красоте внешней греческий народ приписал этой [99] стороне жизни несвойственное ей значение.

И вот это–то значение, приписывавшееся красоте за три тысячи лет полудиким народом, мы теперь, тысячелетние христиане, хотим поставить себе идеалом. Очевидно, что из такой попытки ничего не может выдти, кроме величайшей путаницы понятий. Так оно и есть.

В наше время, когда перед нами ясно и твердо поставлен христианский идеал нравственного добра, не только не совпадающий с красотой, но почти всегда становящийся вразрез с нею, так как красота удовлетворяет благу личности, а идеал нравственного добра требует отречения от личности. Мы всякого рода измышлениями старались, удержав христианский идеал нравственного добра, вместе с ним удержать и прямо противоречащий ему, давно пережитой и ложный, односторонний идеал красоты древних греков. В этом, по моему мнению, причина того страшного столпотворения вавилонского, которое вот уже сколько веков и с особенной очевидностью и бессмысленностью теперь совершается над этим ложным понятием красоты, <которую мы теперь стараемся поставить себе в идеал>. Происходит та же путаница понятий, которая произошла бы, если бы взрослые люди решили, что играть в лошадки очень важное дело и все силы ума напрягли бы на то, чтобы теоретически оправдать это.

Путаница эта происходит оттого, что в понятии красоты, как мы теперь его употребляем, соединяются два несовместные значения: одно то, что это есть нечто очень важное и возвышенное, – идеал, к которому стремится и должно стремиться человечество, и другое то, что это есть удовольствие, приятность, которую мы лично получаем от некоторых предметов. Первое значение совершенно несовместимо со вторым, потому что приятные ощущения, получаемые нами лично от предметов, не только не содействуют достижению или приближению к идеалу, а, напротив, весьма часто, если не всегда, препятствуют этому.

В сущности то, что в нашем обществе называется красотой, есть ничто иное, как субъективное чувство приятного ощущения, переносимого нами на то действие или предмет, которые производят в нас это ощущение. Так, например, когда линии и формы, и цвета отвечают требованиям нашего глаза и звуки (количество колебаний воздуха) отвечают устройству и требованию нашего уха, мы говорим, что вид или звуки красивы. Точно так же, когда вид предметов возбуждает в нас ожидание удовлетворения наших чувств и предметов [100], мы называем эти предметы красивыми. Мало того, мы сами, не замечая того, называем красивыми те предметы, к которым мы привыкли, или которые напоминают нам, или обещают привычные приятные ощущения.

Правда, что Кант и эстетики одной школы говорят, что всё то, что приятно, всё то, чем можно пользоваться, но есть красота, но зато эволюционисты утверждают, что приятные ощущения вызывают тоже

чувство красоты.

Канту нравится форма, но менее нравятся краски, более нравятся архитектурные украшения, чем женщина, и он говорит, что красота есть форма и что всё то, что приятно, чем можно пользоваться, не есть красота. Guau же нравится жизнь, и он говорит, что все жизненные процессы, по его мнению, эстетичны, говорит, что во вкусе молока, когда алчешь и жаждешь, есть красота и есть красота в сознании своей жизни, и еще большая красота в чувстве воспроизведения, и потому в половой любви и в женщине. Так что, строго говоря, понятие красоты по всем определениям может быть вполне заменено понятием полученного или ожидаемого удовольствия.

Лошадиному охотнику нравятся формы лошади, но не нравятся формы коровы, и он признает красоту лошади, а не коровы, и наоборот. Крестьянин–земледелец, всю жизнь пахавший и производивший хлеб, не признает красоту Кавказа и Альпов, а признает красоту в ровном и голом черноземном поле. Гастроном признает красоту в соусе, пьяница во вкусе, цвете и даже вкусе вина, табачник в запахе сигары, музыкант в сложном ведении голосов и в хорошо разрешенных диссонансах. То, что кому нравится, то для того и красота. Из этого определения нельзя выйти. Только это определение включает в себя и покрывает все другие.

Если мы все, многие из нас, называем красотой одно и то же, то это происходит только потому, что мы все, т. е. многие из нас, воспитаны одинаково и подлежим одинаковым влияниям. Но стоит нам только выйти из своего круга и пошире посмотреть на мир и на те понятия о красоте, которые существуют в различных кругах людей, и мы увидим, что нет красоты, признаваемой всеми, потому что нет того, что бы нравилось всем без исключения. Нельзя сказать даже, чтобы всем нравилась пища, когда голоден, не говорю уже – женская любовь, нельзя сказать, чтобы всем нравилась жизнь, потому что есть аскеты, любящие лишения, есть пессимисты и самоубийцы, ненавидящие жизнь.

И потому нет и не может быть общего и абсолютного понятия красоты. Иллюзия, которую мы делаем себе о том, что существует какая–то одна красота, сама в себе, происходит оттого, что мы строим эти теории красоты среди круга людей, подверженных с нами одинаковым воздействиям.

Но стоит только приложить понятие красоты одного круга к явлениям, происходящим в другом круге, чтобы увидеть, до какой степени это понятие условно: то, что считается красотой в богатом европейском кругу, не считается таковою среди европейских рабочих и крестьян и наоборот, что считается красотой вообще в европейском мире, не считается такою у индейцев, китайцев и наоборот. Мало того, что считается красотой в известном возрасте, не считается таковым в другом, что считается красотой в известном кругу, то считается совершенно обратным в другом.

Так, в одном кругу людей, занятых борьбою с нуждою, с природой, красотой представляется (изобилие пищи, питья, гомерические пиры, роскошь) победа над природою, труд и плоды его; в другом кругу

людей, занятых борьбой друг с другом, красотой представляется сила, энергия, истребление врагов; в третьем кругу красотой представляется тишина, спокойствие, семейственность; в четвертом кругу, монашеском, аскетическом, считается красотой обратное: пост, воздержание, бедность, чистота; в пятом кругу людей, захвативших власть над другими людьми, красотой представляется самое всем доступное и самое соблазнительное наслаждение женской любовью.

И потому, когда люди говорят, как это говорил Мопасан, что задача искусства состоит в том, чтобы производить *quelque chose de beau*, то это означает только то, что задача художника состоит в том, чтобы описывать то, что ему нравится. Так что если художник этот будет жить в кругу охотников и сам будет иметь страсть к охоте, то он будет описывать охоту; если он – среди военных и любит войну, то будет описывать войну; если он аскет и живет среди монахов, то будет описывать подвиги воздержания; если он будет тем дармоедом, живущим на шее рабочего народа, какими суть наши писатели, то он будет описывать ту самую обычную развивающуюся страсть в таком обществе, страсть распутства.

И так это и было с Мопасаном. Он вырос и развился и учился писать среди нашего развращенного, живущего на шее народа общества, и в самом развращенном центре его, в среде французских писателей молодого поколения, среди которых этим *quelque chose de beau*, которое должен изображать художник, считается исключительно женщина, молодая, красивая, нагая или полуобнаженная женщина.[101]

Вот что говорит, например, знаменитый, недавно умерший француз, руководитель молодых поколений, Ренан (чтобы увидеть ту убежденность, с которой во французском обществе, к которому принадлежал Мопасан, проповедывалось и проповедуется это учение). *Le défaut du christianisme apparait bien ici*, [102] говорит он, осуждая христианство за его непризнание красоты, преимущественно женской. [Далее со слог: *Il est trop uniquement moral*, кончая: *un piétisme exalté*. [103] – совпадает с окончательным текстом, стр. 16–17.]

Французы исправили теперь ошибку, сделанную христианством, и *le grand art*, имеющее своим предметом красоту женщины и общение с ней, восстановлено в своих правах.

Но если красота женщины и общение с нею, *l'amour*, есть предмет искусства и дар божий, равный добродетели, то невольно является вопрос, почему этот особенный дар не всегда и не для всех составляет предмет обожания? Почему существуют целые народы, большая доля человечества, которые не считают тела женщины и общения с нею даром Бога, а соблазном, с которым нужно бороться, который нужно скрывать и который не составляет нечто равное и подобное добродетели, но нечто прямо противоположное ей? Почему люди особенные, выдающиеся по своим успехам добродетели, лучшие благодетели человечества, святые, – не одни христиане, но брамины, буддисты, китайцы, – не только не обоготворяли, но ненавидели и презирали ее? Почему дети, невинные дети, находятся вне влияния этой красоты и не знают ее, как находятся вне влияния ее и не знают ее мудрые старцы? Почему, напротив, самые дурные нравственно люди, порочные, наиболее

предаются служению этой красоте? Почему все наиболее восхваляющие эту красоту суть люди, находящиеся в периоде деторождения и в особенности те, которые, как наши высшие классы, освобождены от труда и как перекормленные, неработающие животные более всего расположены к половым излишествам?

Не есть ли то, что мы под видом красоты внушаем людям порок, свойственный нашему кругу людей, праздных и живущих ложною жизнью. На эти вопросы обыкновенно не отвечают, и вопросы такие считают дерзостью и невежеством. Вопрос считается решенным и не подлежащим перерешению не потому, чтобы были какие-либо доказательства того, что женская красота и любовь есть действительно достойный предмет обожания и искусства, а потому, что мы считаем, что это так, мы же составляем цвет и зенит человеческого образования. [104]

Для того же, чтобы не было сомнений в том, в каком смысле должна разумеется красота, тот же самый знаменитый писатель <последнего времени, учитель людей>, историк и ученый написал драму «L'Abesse de Jouarre», в которой показал, что половое общение с женщиной есть служение этой красоте, т. е. высокое и хорошее дело. В драме этой, поразительной своей бездарностью и в особенности грубостью в разговорах Дарси с Абессою, из которых с первых слов видно, о какой любви говорит этот господин с невинной и высоконравственной девушкой, нисколько не оскорбляющейся этим. В драме этой показывается, что самые высоконравственные люди в виду смерти, к которой они приговорены, за несколько часов до нее, не могут ничего сделать более прекрасного, как предаться своей животной страсти.

Я привел эти два проявления отношения Ренана к женщине, который считается не порнографическим писателем, а философом, чтобы показать, как в лице своих философов французы относятся к этому вопросу. Если же бы приводить взгляды на этот предмет романистов, то не достало бы ни у одного компилятора жизни для того, чтобы собрать, и ни [у] одного читателя жизни для того, чтобы прочесть всё, что писалось и пишется в восхваление и описание женской красоты. Вся французская художественная литература полна только описанием красоты женщины и половой любви со всех возможных сторон, во всех возможных видах и условиях. И кокетки, и принцессы, и крестьянки, и модистки, и здоровые, и больные, и здравомыслящие, и сумасшедшие. Тем же самым полны все салоны и галереи, со всех сторон и во всех видах изображающие голых женщин. Людям этого круга, очевидно, представляется, что 0,99 интересов этой жизни сосредоточены в женском голом теле и чувстве, возбуждаемом им, и что только это явление заслуживает внимания и описания.

В этом-то кругу понятий вырос и воспитался Мопасан. И потому, когда он говорит, что задача искусства состоит в том, чтобы *faire quelque chose de beau*, он под этим «beau», очевидно, понимает то, что ему кажется таковым, считал же он «beau», прекрасным то, что считалось таковым в его кругу – литературном мире Парижа и что, вследствие его страстности натуры и развращенности, более всего нравилось ему, т. е. половую любовь.

И потому, как он только выступил в литературу, так сейчас и почти

исключительно он стал с разных сторон описывать эту любовь.

Но тут-то, благодаря тому дару истинного таланта, который был в нем, с ним случилось удивительное дело.

Воспитанный и выросший в той среде, где высшим идеалом считалась красота женщины и общение с нею, Мопасан собирался и хотел восхвалять эту красоту, <т. е. женщину и плотскую любовь> и не только не восхвалял, но проклинал ее.

И в том-то удивительное свойство всякого истинного таланта, что он видит предметы, как они есть.

* № 20 (рук. № 16).

В этих романах [105] и в большей части рассказов Мопасан, я думаю, отдал дань своему положению модного писателя и потребности в деньгах, никогда не поспевающих за увеличивающимися прихотями модного сочинителя.

Он писал свои романы, как большинство, выдумывая их. И романы эти не могли быть хороши, потому что в них отсутствовало первое и главное условие для этого: ясное и твердое нравственное отношение автора к явлениям мира. А роман по своей задаче имеет целью описать целые жизни человеческие. Это удалось ему только два раза: когда он описал жизнь невинной жертвы в «Une vie» и жизнь наглого, торжествующего самца в «Bel ami» и удалось ему тогда, когда содержание романа был вопрос; но когда он хотел, как ему казалось, описывать жизнь, он не мог этого сделать, потому что не понимал ее, не знал, просто говоря, что хорошо, что дурно, а без этого нельзя описывать жизнь.

<Как же описывать жизнь, когда не знаешь, что в ней хорошо, что дурно. А это неизбежно приходится делать, когда захватываются не какие-либо избранные моменты столкновения противоречий жизни, как это делается в рассказах, а когда берутся целые длинные периоды ее, как это необходимо в романах.) Ни в одном романе это так не заметно у Мопасана, как в «Notre coeur» и в полуромане «Yvette».[106] Содержание этого ужасного по своей безнравственности произведения следующее: прелестная девочка, невинная по душе, но развращенная только по формам, усвоенным ею в развратной среде матери, вводит в заблуждение развратника. Он грубо предлагает ей связь. И это предложение ужасает, оскорбляет ее (она любит его), открывает ей глаза па положение свое и своей матери, и она глубоко страдает. Взята и прекрасная, верная, глубоко трогаящая нота – столкновение красоты невинной души с развратом мира, и на этом можно бы и кончить, если бы это был рассказ; но это почти роман, и автор без всякой, ни внешней, ни внутренней надобности заставляет этого господина проникнуть ночью к девушке и развратить ее. И делает это потому, что, не имея твердого нравственного отношения к явлениям

мира, он в первой части романа был на стороне девочки, а во второй вдруг перешел на сторону развратника. Дело не в том, что именно случилось, но в том, как освещается то, что случилось. А здесь освещение таково, что <в читателе возбуждается не чувство ужаса перед совершающимся растлением, а сочувствие развратнику> автор, если не сочувствует растлению несчастной девушки, то во всяком случае не находит в этом ничего ужасного. И роман рассыпается, разваливается, как непромешанный хлеб.

Чтобы производить художественное произведение, неизбежно нужно знать, что хорошо и что дурно.

<И никакая теория объективная «du vrai et du beau»[107] не может[108] избавить от этого.> Описывать может жизнь только тот, кто знает, зачем она дана, точно так же, как описывать машину – только тот, кто знает, что эта машина делает.

<А как скоро человек знает, зачем жизнь, так непременно он будет любить то, что содействует исполнению цели жизни, и ненавидеть то, что препятствует этому исполнению.>

Нет более комичного рассуждения, если только вдуматься в смысл его, как то, весьма распространенное и именно между художниками рассуждение о том, что художник может изображать жизнь, не понимая ее смысла и не любя доброе и [не] ненавидя злое в ней. Художники, поэты, романисты, живописцы, огромное большинство их, не только так думают, но даже гордятся тем, что так думают, гордятся тем, что не понимают смысла жизни, которую они описывают, ничего в ней не любят и ничего не ненавидят.

* № 21 (рук. № 20).

А это разрушает единство впечатления, разрушает иллюзию.

Если и было у него в его первых двух романах, в особенности в первом, явное и твердое сочувствие к тому, что хорошо, и несочувствие к тому, что дурно, то это было, во-первых, потому, что он, очевидно, сердечно любил и уважал то лицо, которое служило ему первообразом его героини в «Une vie», и сердечно ненавидел того живого или собирательного человека, который служил ему образцом Digoу, который отчасти был он сам; во-вторых же, потому, что в первых своих романах он еще не сделался модным писателем, не подпал всем соблазнам этого положения и потому не держался еще той царствующей в его мире теории, что задача искусства состоит только в том, чтобы *faire quelque chose de beau*. Когда же он начал по этой теории писать свои романы, то в них невольно выходило то, что было в «Yvette» или в «Notre соеиг», выходило противоречивое отношение автора в оценке поступков своих лиц. Автор не знает, кого надо любить, кого ненавидеть; не знает этого и читатель. А не зная этого,

читатель и не интересуется описываемыми событиями. И потому, за исключением первых, даже, строго говоря, одного первого романа, все романы Мопасана как романы слабы; и если бы Мопасан оставил нам только свои романы, то он был бы поразительным образцом того, как может погибнуть блестящее дарование, вследствие той ложной среды, в которой оно развивалось, и тех ложных теорий об искусстве, которые придумываются людьми, нелюбящими, и потому не понимающими его. Но, к счастью, Мопасан писал мелкие рассказы, в которых он не подчинялся ложной, принятой им теории, и писал не *quelque chose de beau*, а то, что умиляло или возмущало его нравственное чувство. И по этим рассказам, не по всем, но по лучшим из них, видно, как росло это нравственное чувство в авторе и как понемногу и бессознательно развенчивалось для него и получало настоящее значение то, что прежде составляло главный смысл и счастье его жизни.

* № 22 (рук. № 2).

Судя по мелким рассказам его, Мопасан молчаливо, но твердо шел к познанию той жизни, в которой он жил, и уже были намеки на возможность освобождения от нее.

В лучших рассказах – я исключаю почти половину их, – или очень развратных или очень слабых, которые и не вошли в это издание Мопасана, в лучших рассказах своих он был истинный художник и не придумывал сюжетов для них, а всё глубже и глубже проникая в смысл той жизни, которой он страстно отдавался, он выяснял себе всё новые и новые стороны этой жизни и с необыкновенной, только ему одному свойственной [109] силой, выражал их.

* № 23 (рук. № 2).

Хочет ли, не хочет того человек, он должен жить; как лошадь на топчачке, должен двигаться, и потому неизбежно подлежащая ему задача состоит в том, чтобы решить, как жить.

И вдруг человек этот, вместо того, чтобы решать эту задачу, начинает делать вид, что он знает твердо, что задача эта неразрешима, что только ограниченные, тупые люди могут решать ее, а что есть люди высшего разбора, и я принадлежу к ним, которые так умны, что видят всю неразрешимость задачи и предоставляют дуракам разрешать ее. Мы же занимаемся всем, но только не разрешением этой задачи, и потому мы [110] понимаем и признаем всякое отношение к жизни и с интересом изучаем его.

Живем же мы, как попало, как нам приятнее, и так и описываем жизнь...

Он сошел с ума, и врачи, вероятно, нашли, т. е. уверяли себя и других, что нашли физическую, наследственную или патологическую причину этого. Но духовная причина ведь ясна, как день. Человек видит, что всё должно быть разумно и добро – и всё безумно и зло. Хорошо тупому человеку. Он проживет всю жизнь и не сведет двух концов, противоречащих друг другу истин: одной истины сознания, другой истины опыта. Но в том-то и сила поэта не в смысле того, который старается *faire quelque chose de beau* или *produire l'illusion du vrai*, [111] но поэта, проникающего в смысл жизни, требующего этого смысла; в том-то и сила истинного поэта, каким был Мопасан, что он вперед видит противоречие и не может быть спокоен, пока не разрешит его.

* № 24 (рук. № 2).

15 самом деле, стоит только живо представить себе положение Мопасана, чтобы понять, что он должен был совершенно переродиться или кончить, как он кончил.

Благо жизни, красота, включающая и благо, царящая над добром, только в плотской любви. Плотская любовь окружена ужасами и сама есть ужас. Самое первое последствие ее, рождение детей, есть ужас, нарушение красоты, как это выражено в «*Mont-Oriol'e*».

На каждом шагу красота, любовь сталкивается с требованиями совести. Но требования совести по существующему принятому учению о красоте – это зло, только мешающее счастью.

А между тем устранить их нельзя. Остается одно из двух: отречься от красоты и любви. Но в ней только жизнь, или уйти из жизни. Кроме того, если даже и забывать о требованиях совести, о гадости всего этого, года идут, силы слабеют, волосы падают, седеют, зубы, изо рта запах. Главное, нот прежней страсти, порывов. [112] Чего прежде не чувствовал, но видал, как запах, морщины, ложь, теперь режет глаза. А потом: прежде я был молод, нужен женщинам, теперь на место мое становятся другие, я должен покупать любовь, быть обманываемым. Да, а потом всё кончается, даже прежде, чем всё кончится, всё становится ужасным, отвратительным, видны размазанные румяна, белилы, пот, вонь, безобразие. Где же то, чему я служил? Где же красота? А ведь она – всё. А нет ее. Ничего нет. Нет жизни. [113] Как же не сойти с ума?

Комментарии Н. В. Горбачева

В комментариях приняты условные сокращения:

АЧ – Архив В. Г. Черткова в Рукописном отделе Музея Л. Н. Толстого Академии наук СССР.

ГАУ – Литературный архив Главного архивного управления Министерства внутренних дел СССР.

ДСАТ – «Дневник С. А. Толстой», изд. Сабашниковых, т. I, М. 1928, т. II, М. 1929 и изд. «Север», т. III, М. 1932.

ИСТОРИЯ ПИСАНИЯ И ПЕЧАТАНИЯ ПРЕДИСЛОВИЯ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА

Первое свое знакомство с произведениями Мопассана Толстой связывает с чтением его книжки под заглавием «La maison Tellier».

Эту книжку, по его словам, дал ему И. С. Тургенев, «кажется, в 1881 году».

Во второй черновой редакции (рук. № 7) Толстой еще в более предположительной форме, чем в печатной статье, пишет о первом знакомстве с произведениями Мопассана: «Не помню, в последний или предпоследний свой приезд в Россию, Тургенев, приехавши ко мне в деревню, достал из чемодана...» Эта отрывочная, незаконченная запись, как будто невзначай оброненная Толстым и тут же им зачеркнутая, свидетельствует, что Тургенев впервые познакомил Толстого с произведениями Мопассана в Ясной Поляне.

«La maison Tellier» («Дом Теллье») – первый сборник восьми новелл Мопассана, вышедший в Париже в середине 1881 года [114] и посвященный автором Тургеневу. Этот сборник Тургенев и передал Толстому в 1881 году, в последний свой приезд в Россию. Повидимому, это могло произойти не в начале июня, а 22 августа, во второй приезд Тургенева в этом году в Ясную Поляну, когда он заехал к Толстому перед своим отъездом за границу.

Судя по статье Толстого в завершенной редакции, чтение им сборника «La maison Tellier» оставило его «совершенно равнодушным к молодому сочинителю», потому что автор этой книжки, пишет Толстой, «не имел правильного, т. е. нравственного, отношения к описываемым предметам», хотя и обладал художественным мастерством.

Черновые рукописные материалы дают дополнительные сведения об

отношении Толстого к Мопассану. После чтения «La maison Tellier» Толстой «убедился, что Мопассан был человек с талантом, т. е. имел свойство видеть новое в предметах, которые он описывал с блестящей техникой, с большою искренностью, вследствие которой он не притворялся, а описывал только то, что он любил; но что до сих пор, судя по этому томику, он любил то, чего не надо любить, и не любил, напротив, то, что надо любить» (рук. № 5). Толстой не понравилась «во всей этой книжке извращенность нравственного чувства автора, вследствие которого половые отношения представлялись ему, очевидно, центральным интересом жизни» (вар. № 4).

А рассказы Тургенева о взглядах Мопассана на женщину, «про сознательную развращенность», «про его лекции о разврате» (вар. № 2) еще более оттолкнули Толстого от молодого французского писателя, и он «так и забыл про Мопассана».

Но после чтения романа «Une vie», который ему «кто-то посоветовал прочесть», Толстой переменял свое мнение о Мопассане и «уже с интересом читал всё то, что было подписанно этим именем».

«Une vie» – первый роман Мопассана, напечатанный в Париже в 1883 году, сначала в газете «Жиль Блаз», а затем отдельной книжкой.

Толстой прочел этот роман в том же году, как это видно из его письма к жене 10 ноября 1883 года. [115]

В одном черновом наброске статьи он писал о впечатлении, произведенном на него чтением этой книги: «Эта книга с первых глав своих захватила меня; сначала одним своим художественным мастерством», но потом «и серьезностью содержания: любовью и состраданием автора к героине и недоумением перед ее страданиями... И из-за всего того выступала с такой умиляющей патетичностью загубленная жизнь милой женщины» (рук. № 2).

«Несмотря на фальшивые ноты, попадающиеся в романе и вытекающие из ложной точки зрения автора на женщин вообще» (вар. № 7), – пишет Толстой, – «в романе этом почти в равной степени соединяются все три условия истинного художественного произведения: 1) правильное, т. е. нравственное, отношение автора к предмету, 2) красота формы и 3) искренность, т. е. любовь к тому, что описывает автор» (печ. текст).

Поэтому книга «Жизнь», по мнению Толстого, – «превосходный роман, не только несравненно лучший роман Мопассана, но едва ли не лучший французский роман после «Misérables» Гюго».

Исправляя вторую корректуру своей статьи (рук. № 17), Толстой в одной черновой вставке дает еще более высокую оценку роману Мопассана, который, по его мнению, «есть одно из лучших произведений не одной французской, но всемирной литературы».

«Жизнь» – одна из любимых Толстым книг; он неоднократно перечитывал ее. Этот роман Мопассана, наряду с «Братьями Карамазовыми» Достоевского, был в числе тех книг, которые хотел получить Толстой после своего ухода из Ясной Поляны.

После чтения «Жизни» Толстой не переставал интересоваться Мопассаном. Так, в своем Дневнике 28 августа (9 сент. по нов. ст.) 1884 года Толстой записал: «Вечером читал Maupassant. Забирает мастерство красок». Но при этом добавлял: «Но нечего ему, бедному, писать». [116]

14 апреля 1888 года Толстой сообщил В. Г. Черткову, что посылает ему рассказ Мопассана «Мечь» («La mère Sauvage»), напечатанный в газете «Русские ведомости» от 14 апреля 1888 года, и высказал свое желание: «Вот хорошо бы напечатать хоть в «Цветнике». [117]

В дневниковой записи 1 декабря 1889 года [118] Толстой записал свои мысли, вызванные чтением романа Мопассана «Fort comme la mort» («Сильна как смерть»), напечатанного в Париже в 1889 году: «Читал прекрасно написанный роман Мопассана, хотя и грязная тема».

В письме от начала декабря 1889 года он советует прочесть этот роман своей родственнице Т. А. Кузминской:

«Прочти «Fort comme la mort». Это написано прекрасно и задушевно, оттого и тонко». Но при этом замечает: «Но горе, что автору кажется, что мир сотворен только для приятных адюльтеров». [119]

В печатном тексте Толстой считает, что этот роман построен на «самых неестественных и невероятных и, главное, глубоко безнравственных положениях... И потому страдания лиц, находящихся в этих положениях, мало трогают нас».

Осенью 1890 года живший в Ясной Поляне А. М. Новиков перевел новеллу Мопассана «Le port», впервые напечатанную в «L'Echo de Paris» от 16 марта 1889 года, и показал свой перевод Толстому. Рассказ захватил Толстого. В дневниковой записи 23 октября 1890 года [120] он назвал этот рассказ «чудным».

Увлечшись рассказом, Толстой стал исправлять перевод Новикова. Об этой работе он сообщает 18 октября 1890 года В. Г. Черткову, что переводит для «Посредника» «ужасной силы и цинизма и глубоко нравственно действующий рассказ Gui Maupassant». [121] В результате работы Толстого получился не перевод, а переделка рассказа. Первоначально Толстой озаглавил переделанный им рассказ Мопассана «Все наши сестры». В процессе дальнейших исправлений он изменил заглавие рассказа и назвал его «У девок». С некоторыми текстовыми искажениями, без имени Толстого, рассказ был напечатан 5 февраля 1891 г. в «Новом времени» под заглавием «Франсуаза», данным ему Н. С. Лесковым.

Одновременно с этой работой Толстой написал изложение отрывка из очерка Мопассана «Sur l'eau», озаглавленное им «Дорого стоит».

Работая в 1891 году над шестой главой трактата «Царство божие внутри вас», Толстой включил в текст этой главы переведенный им отрывок о войне из очерка Мопассана «На воде» и характеризовал Мопассана как «замечательного французского писателя», «даровитого, искреннего,

одаренного тем проникновением в сущность предмета, которое составляет сущность поэтического дара».

Наибольший интерес к Мопассану Толстой проявил в 1893 году, когда приступил к изданию его произведений в России, чтобы ознакомить с ними русскую читающую публику, и писал о нем статью в виде предисловия к этому изданию.

Л. П. Никифоров в предисловии к третьему изданию своего перевода романа Мопассана «Жизнь женщины» (М. 1912) рассказывает, как однажды в 1893 году у Толстого в Хамовниках, вечером за чайным столом, зашел разговор о французских писателях. Толстой «высказал свое сожаление, что некоторые лучшие французские художники пера, и в особенности Мопассан, мало или совсем неизвестны» в России, тогда как второстепенные французские писатели у нас пользуются громкою известностью. «Лев Николаевич с таким восхищением отзывался о Мопассане, что у меня явилось желание начать переводить его». Татьяна Львовна Толстая согласилась взять на себя редакцию перевода, а Лев Николаевич «охотно дал свое согласие» сделать выбор лучших произведений Мопассана.

В этом же предисловии Никифоров сообщает дальше, что через несколько дней после разговора о Мопассане он зашел в Хамовники, и оказалось, что Толстой, придерживаясь пятибалльной системы, уже отмечал на клочках бумажек «те произведения, которые, по его мнению, заслуживали перевода».

В Записной книжке Толстого за 1891–1893 годы [122] имеется список произведений Мопассана с оценками Толстого по пятибалльной системе. Эта запись является одним из предварительных списков произведений Мопассана, намеченных Толстым к переводу. В ней, например, роман «Монт-Ориоль» еще обозначен знаком вопроса.

По словам Никифорова, свои оценки одного и того же произведения Толстой иногда изменял. Так, вначале он не включил в число избранных произведений роман «Монт-Ориоль», но когда «еще раз перечитал этот роман, на него произвели такое сильное впечатление некоторые сцены и в особенности сцена трупа осла и людей, везущих тележку, что в течение последующих бесед он не раз возвращался к этому роману и высоко ценил его» («Предисловие» Л. П. Никифорова).

О начавшейся работе Толстого над Мопассаном сообщает Е. И. Попов в своем письме от 25 января 1893 года В. Г. Черткову: «Л. Н. выбирает Никифорову для перевода статьи Мопассана и всё время восхищается им как художником» (ГАУ).

Это письмо Е. И. Попова между прочим свидетельствует о том, что разговор Толстого с Никифоровым о переводе и издании произведений Мопассана велся в январе 1893 года. Одно соображение позволяет уточнить дату и отнести этот разговор к первой половине января: первый том произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым, содержащий в себе роман «Une vie», под заглавием «Жизнь женщины», и девять рассказов, вышел в издании В. Н. Маракуева (тип. И. Н. Кушнерева) с краткой вступительной заметкой Толстого, датированной

им «1893 г. 20 января».

Работе по изданию произведений Мопассана в переводе Никифорова Толстой уделяет много времени и внимания.

Согласившись отобрать для перевода лучшие произведения Мопассана, по словам Никифорова, он «тотчас же принялся перечитывать Мопассана, хотя ему сильно нездоровилось», и когда Никифоров предложил Толстому отложить эту работу, «он с упреком заметил..., что никогда не следует откладывать хорошее дело, если уже решил взяться за него» [123]. Из переписки Т. Л. Толстой с Никифоровым за 1893 год мы узнаем, что переводы Никифорова фактически редактировал сам Толстой, а его дочь Татьяна Львовна только помогала ему в этой работе.

Уезжая 29 января 1893 года из Москвы в Ясную Поляну, Толстой еще не успел отобрать все произведения Мопассана для перевода. В письме от 5 февраля 1893 года он просит жену переслать ему в Ясную Поляну не просмотренные им томы Мопассана. [124] И Никифоров в письме (дата почтового штемпеля: «Троица Тверской губернии, 18 февраля 1893 года») тоже просит Толстого «докончить выборку произведений по прилагаемым книгам».

Повидимому, именно в январе 1893 года Толстой обещал Никифорову свою статью о Мопассане, т.е. в то время, когда между Толстым и Никифоровым происходили наиболее оживленные беседы о Мопассане. Предположение это подтверждается такими соображениями. В своем письме (дата почтового штемпеля: «Троица Тверской губернии, 4 марта 1893 года») Никифоров писал Толстому об этой статье, как о решенном уже, само собою разумеющемся деле: «Что, как характеристика Мопассана? Мне думается, у Вас так мало времени, что едва ли Вы приступили к ней, но если Вы не отказываетесь написать ее, то для этого тома нужно было бы выбрать всё особенно характерное».

Судя по имеющимся материалам, Толстой со времени своего отъезда в Ясную Поляну и до получения этого письма не виделся с Никифоровым и ничего не писал ему за это время. А то, что Толстой обещал статью о Мопассане, подтверждается его же письмом к В. Г. Черткову от 20 мая 1893 года: «Обещал еще предисловие к Мопассану...» [125]

Но несмотря на обещание написать статью о Мопассане, Толстой еще многие месяцы не приступал к писанию этой статьи, так как был занят помощью голодающим в Рязанской губернии и, главное, напряженной работой над окончанием последней, двенадцатой, главы своего трактата «Царство божие внутри вас».

Никифоров после отъезда Толстого из Москвы в Ясную Поляну начал переводить для первого тома роман «Une vie» и пятнадцать рассказов, отмеченных Толстым в январе пятерками. В последующем своем письме (дата почтового штемпеля: «16 марта 1893 года») он писал Т. Л. Толстой, что первый том произведений Мопассана печатается и он «надумал из всего лучшего составить второй том».

Сознавая несовершенство своих переводов, Никифоров периодически посылал их для просмотра согласившейся помочь ему Т. Л. Толстой. Но

последняя, видимо, большинство их оставляла для просмотра Толстому.

Закончив «Царство божие внутри вас» 13 мая 1893 года, [126] Толстой вместе с Татьяной Львовной начал просматривать переводы Никифорова для первого тома.

18 мая 1893 года Т. Л. Толстая писала Никифорову: «На-днях пришлю вам часть «Жизни». Мы только что начали с отцом ее читать. Он так был занят последнее время своей статьей [«Царство божие внутри вас»], что больше ни на что у него не оставалось времени и внимания. Я же рассудила, что лучше подождать, пока он кончит свою работу, и просмотреть рукопись с ним, чем поспешить и сделать это с кем-нибудь другим неудовлетворительно».

В письме от 7 августа 1893 года Т. Л. Толстая писала Никифорову, что Толстой советует ему роман «Une vie» озаглавить «Жизнь женщины».

Работая над Мопассаном, Толстой, как это видно из письма к В. Г. Черткову от 20 мая 1893 года, [127] «подумывает и о науке и искусстве», подразумевая под этим свою статью об искусстве, начатую им еще в 1889 году в виде письма редактору журнала «Русская мысль» В. А. Гольцеву.

В Дневнике Толстого за 1893 год [128] содержится ряд записей об искусстве. Среди них – мысли, касающиеся обеднения содержания современного искусства, которые он высказывал в прежних статьях по вопросам теории искусства.

Эти мысли глубже и подробнее развиты в статье о Мопассане. В ней Толстой, исходя из творческого опыта Мопассана, резко отрицательно отнесся к теориям искусства, которых придерживались Мопассан и окружающий его литературный мир. С всеобъемлющей полнотой эти мысли Толстой позднее высказал в трактате «Что такое искусство?»

Занесенные в Дневник мысли о том, что настоящее искусство всегда сообщает нечто новое, «важное, нужное», еще не известное читателю, и что это новое содержание своего произведения писатель должен стремиться высказать с наибольшей искренностью, стали основополагающими в суждениях Толстого о Мопассане.

Работа Толстого над Мопассаном обостряла его внимание к вопросам искусства, служила сильным импульсом к размышлениям о сущности и задачах искусства. В статье о Мопассане он стремился дать не только оценку творчества этого писателя, но и высказать свои общие взгляды на искусство.

Об этом писала Т. Л. Толстая Никифорову 4 сентября 1893 года.

В письме от 6 сентября к тому же адресату она уже сообщала, что Толстой «начал писать предисловие к Мопассану», при этом добавляла: «Но я боюсь, что, как всегда со всеми его работами бывает, это затянется надолго».

Сохранился полностью автограф Толстого, представляющий первую

черновую редакцию его статьи о Мопассане (см. вар. № 1)

Автограф более краток, чем текст окончательной редакции, но ряд содержащихся в нем высказываний Толстого не вошел в окончательный текст статьи.

На копии с автографа рукой Т. Л. Толстой поставлена дата: «5 сентября 1893 года». Вероятно, автограф, положивший начало работе Толстого над статьей о Мопассане, был написан в первых числах сентября. Судя по его внешнему виду, он писался непродолжительно, в один-два приема.

В процессе дальнейшей работы текст первого автографа подвергся значительной переработке: часть была отброшена, и были написаны обширные дополнения (см. опис. рук. № 2). В первом черновом наброске Толстой пытается рассмотреть понятие красоты в историческом аспекте (вар. № 11). Этот черновик, впоследствии отброшенный, содержит некоторые замечания о понятии красоты, которые значительно подробнее и глубже Толстой развил во второй редакции статьи (см. опис. рук. №№ 11 и 12).

Передавая в 1881 году Толстому книжку «Дом Теллье», Тургенев указал, что Мопассан «имеет сношения с рабочими, руководит ими, помогает им». Это сообщение вызвало в Толстом «уважение и сочувствие» к личности Мопассана, как «друга и сторонника рабочих» (вар. № 1).

Работая над первой редакцией статьи, Толстой уделил в ней большое внимание сборнику «Дом Теллье», с которым в 1881 году познакомил его Тургенев. [129]

Из этого сборника Тургенев «особенно рекомендовал» вниманию Толстого рассказ «Histoire d'une fille de ferme», и этот рассказ «особенно не понравился» Толстому.

Между прочим, Тургенев, ознакомившись с этим рассказом еще в рукописи, горячо рекомендовал его для напечатания редактору «Вестника Европы» и газеты «Порядок» М. М. Стасюлевичу, считая, что этот рассказ, «маленький chef d'oeuvre... по слогу достоин пера Флобера». [130]

В связи с этим рассказом Толстой пишет вставку (см. опис. рук. № 4), в которой критикует изображение Мопассаном «рабочих людей» как грубых животных, считая, что в таком методе показа «рабочих людей» виноват не один Мопассан, но все французские писатели натуралистической школы. В качестве примера Толстой приводит роман «La terre», не называя его автора, Э. Золя.

В печатном тексте Толстой четко определил недостатки этого метода. Он пишет, что в рассказе «Histoire d'une fille de ferme» Мопассан, изображая «с отвращением и насмешкой жизнь рабочих людей, делает большую ошибку в художественном отношении, потому что описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны, и совершенно упускает из виду другую – самую важную, духовную, сторону, составляющую сущность предмета». По этой же причине

Толстому не понравился и другой рассказ этого сборника «Une partie de champagne», в котором «самое событие описано ложно, потому что описана только одна самая ничтожная сторона предмета: удовольствие, полученное негодяями».

В черновых материалах первой редакции об этих двух рассказах имеются высказывания Толстого, не вошедшие в печатный текст. Так, в рассказе «История одной батрачки», пишет Толстой, Мопассан о жизни рабочего народа «судит легкомысленно, презрительно, представляя себе жизнь неизвестного ему мира слишком грубо и прямолинейно» (вар. № 5); рассказ «Поездка за город» «отвратителен не только своей грязью, но и тою ужасающе тупостью нравственного чувства, которую едва ли можно встретить в обществе зулусов» (вар. № 4).

Кроме того, работая над первой редакцией, Толстой написал очень важную вставку о задачах романа и рассказа (рук. № 4) и о том, как он смотрел готовую к выставке картину знаменитого художника, о своем разговоре с этим художником по поводу его картины (рук. № 5).

Судя по воспоминаниям А. В. Жиркевича, [131] под знаменитым художником Толстой разумел И. Е. Репина, автора картины «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883), бывшей в 1883 году на передвижной выставке и приобретенной еще до выставки П. М. Третьяковым.

Во время работы над статьей Толстой вместе с дочерью Татьяной Львовной просматривал и переводы Никифорова. Из его письма к жене от 11 сентября 1893 года узнаем, что он и его дочь «зачитались Мопассаном» (т. 84).

Т. Л. Толстая предложила Никифорову несколько задержать печатание первого тома Мопассана, чтобы дать возможность просмотреть его переводы совместно с нею самому Толстому. Никифоров с предложением Т. Л. Толстой вполне согласился, несмотря на то, что издательство торопилось с выпуском книги, так как набор ее начался в марте, а еще и потому, что смерть Мопассана (24 июня 1893 года) возбудила сильный интерес к нему в русской публике и на его произведения появился большой спрос (письмо Никифорова к Т. Л. Толстой, дата почтового штемпеля: «Петербург, 10/IX–93»).

18 сентября Т. Л. Толстая послала для печати Никифорову перевод Толстого рассказа «Un échec» («Не удалось»), который он продиктовал дочерям взамен переведенного Никифоровым другого рассказа «Туан», отмеченного прежде Толстым по недоразумению в числе избранных произведений Мопассана (письмо Т. Л. Толстой к Никифорову от 18 сентября 1893 года). Перевод Толстого под заглавием «Не удалось» в 1894 году был напечатан «Посредником» в книге Мопассана «На воде» (сб. рассказов), стр. 142–147.

В. Г. Чертков, как можно заключить из его писем от 18 июля и 19 августа 1893 года к А. И. Эртелю, намеревался выпустить в «Посреднике» сборник рассказов Мопассана в переводе Эртеля. Но в двадцатых числах сентября «Посредник», которым в то время заведывал П. И. Бирюков, по предложению Толстого, купил переводы Мопассана у

Никифорова.

Во второй половине октября 1893 года Никифоровым уже были переведены для «Посредника» первые два рассказа из сборника «La maison Tellier»: «Sur l'eau» и «Le rava de Simon» («На реке», «Отец Симона»), которые он, согласно инструкции заведующего «Посредником» П. И. Бирюкова, послал для просмотра Толстому (письмо Никифорова к Толстому, дата почтового штемпеля: «Троица Тверской губ., 29 октября 1893 года»). Оба рассказа вошли в состав второй книги произведений Мопассана «На воде» (сб. рассказов), изд. «Посредника» для интеллигентных читателей, М. 1894, стр. 154–166.

В конце октября (но не позднее 1 ноября) 1893 года в издании В. Н. Маракуева (тип. И. Н. Кушнерева) вышел первый том произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым, в переводе Л. П. Никифорова (письмо-открытка Никифорова к Т. Л. Толстой, дата почтового штемпеля: «Вышний Волочок, 2 ноября 1893 года»).

В книгу вошли: роман «Жизнь женщины» и девять рассказов: «Одиночество», «Лунный свет», «Оливковое поле», «Исповедь» (из сборн. «Туан»), «Мадемуазель Перль», «Калека», «Маска», «Гавань», «Сумасшедший». Остальные шесть рассказов из пятнадцати, отмеченных Толстым в январе 1893 года пятерками, не вошли.

В книге была помещена (с авторской датой) вступительная краткая заметка Толстого такого содержания: «Из всех сочинений Гюи де Мопассана выбраны мною для издания их в русском переводе следующие лучшие, по моему мнению, романы, повести и рассказы. 1893 г. 20 января. Лев Толстой».

Для «Посредника» к 15 ноября 1893 года Никифоров перевел начало романа «Монт-Ориоль» (письмо Никифорова к Т. Л. Толстой, дата почтового штемпеля: «Вышний Волочок, 17 ноября 1893»).

В начале февраля (не позднее четвертого) 1894 года этот роман начал печататься «Посредником» (письмо Е. И. Попова к Толстому от 4 февраля 1894 года). Роман «Монт-Ориоль» составил первую книгу произведений Мопассана, избранных Толстым, изд. «Посредника» для интеллигентных читателей, М. 1894.

Для этой книги и предназначалась в виде предисловия статья Толстого о Мопассане.

Во время работы над статьей Толстой прочел повесть И. Н. Потапенко «Семейная история» («Северный вестник», 1893, №№ 8–10). В связи с этой повестью в письме от 20 октября 1893 года к С. А. Толстой [132] он возмущается тем, что писатели «даже не знают, что хорошо, что дурно; большею частью что дурно, то считают хорошим и этим под видом искусства угощают публику, развращая ее». Толстой пишет, что эта повесть была для него счастливым случаем, она помогла ему уяснить то, что им «давно смутно чувствуется».

Работа Толстого над статьей до последних чисел февраля (но не позднее 1 марта) 1894 года шла с большими перерывами. К этому

времени им были написаны первые шесть рукописей, составивших первую редакцию статьи. Работа эта совмещалась у Толстого с рядом других литературных работ. Е. И. Попов 9 октября 1893 года писал Т. Л. Толстой, что Лев Николаевич «в писании своем разбросался, на столе у него и Мопассан, и о религии, и Тулон». [133] А сам Толстой 3 декабря писал Г. А. Русанову, что работает над статьей «Христианство и патриотизм»; переводит с Марьей Львовной Амиеля. «На очереди теперь предисловие к Мопассану – написано начерно» (т. 66).

В письме от 23 февраля 1894 года М. Л. Толстая сообщает своей сестре Татьяне Львовне, находившейся в то время в Париже, что «пишется Мопассан». Видимо, это была последняя попытка Толстого работать над первой редакцией статьи, так как из ее письма от 1 марта к тому же адресату мы уже узнаем, что Толстой прекратил работу над статьей, потому что «решил», что она написана «не так», и начал сначала. Он говорит, что взялся за это дело, а теперь его мучает, «нужно ли... к безнравственным рассказам писать предисловие», а «если писать, то надо очень строго, и надо написать уже всё, что он думает и знает об искусстве».

Толстой пишет, что ему «стал противен Мопассан своей нравственной грязью», и потому он «бросил всё прежнее предисловие и начал писать новое», в котором ему хочется сказать то, что он думает об искусстве, «но до сих пор еще не сумел всё высказать... Сколько раз я возвращался к этому предмету и всё не умею его ясно высказать. Должно быть, еще во мне неясно. А предмет такой важности, что скрасть неясности не хочется» (письмо Толстого от 2 марта 1894 года к Т. Л. и Л. Л. Толстым). [134]

Е. И. Попов, как активный переписчик рукописей статьи о Мопассане, осведомленный о всех деталях работы Толстого, 5 марта 1894 года писал В. Г. Черткову:

«Теперь же главным образом он занят предисловием к Мопассану. Мопассан тут только повод, а это, должно быть, выйдет давно ожидаемая статья об искусстве» (ГАУ).

Эту же мысль подтверждал и И. И. Горбунов–Посадов в своем письме от 6 марта тому же адресату: «Теперь он занялся статьей о Мопассане, которая должна выйти, и той статьей об искусстве, которую он давно хотел. На разборе писателя – на живом примере – всё ему удобнее, есть центр, вокруг которого можно построить. Он весь обложился книгами по теории искусства – Булье, Бурже, Брюнетьер, Нойт [Найт]» (ГАУ).

Из письма самого Толстого от 12 марта к Т. Л. и Л. Л. Толстым, жившим в то время в Париже, известно, что «по случаю предисловия к Мопассану» он достал у профессора Московского университета Н. И. Стороженко книги по эстетике, «много прочитал по этому предмету и многое узнал». Толстой прочел английскую книгу А. Knight «Philosophy of the beautiful» (А. Найт, «Философия прекрасного»), которую он называет «прекрасной книгой». Этой книгой он пользовался при писании второй редакции статьи о Мопассане.

Прочел Толстой две книги французского философа Гюйо – «L'art au point de vue sociologique» («Искусство с социологической точки зрения») и, очевидно, другую книгу: «Les problèmes de l'esthétique contemporaine» («Задачи современной эстетики»). Эти книги, по мнению Толстого, «содержат много хорошего», он их «прежде не читал». На этого теоретика искусства Толстой ссылается во второй редакции статьи о Мопассане.

Книги по эстетике Толстой читает потому, что «вопросы теории искусства уже который раз волнуют» его.

«Видно, еще неясно в голове. А кое-как говорить незачем. Надо прочесть историю эстетики, чтобы видеть, как много об этом говорено умного и верного, но очень неясного».

В письме от 17 марта к Никифорову Толстой писал, что с предисловием к Мопассану он все еще «никак не может справиться. Было время недавно, что я взялся за него: всё перемарал и запутался и увлекся в вопросы эстетики». [135]

В Дневнике 23 марта 1894 года Толстой записал: «Занимаюсь опять теорией искусства по случаю предисловия к Мопассану. Предисловие тоже не выходит». [136] Далее он записывает свое суждение о понятии красоты, которое значительно подробнее развил во второй редакции статьи о Мопассане: «Красотой мы называем теперь только то, что нравится нам. Для греков же это было нечто таинственное, божественное, только открывавшееся».

В письме к дочери Татьяне Львовне от 2 марта 1894 года Толстой высказал мысли, в которых как бы содержится план его предстоящей работы над статьей о Мопассане:

«Ты пишешь [137] про внешнюю сторону искусства и отсутствие содержания, вот это-то и причины и вред этого мне хочется выразить в статье о Мопассане. Он сам говорит, что цель искусства *faire quelque chose de beau*. А *beau* это *une convention humaine*, [138] т. е. что где что считается *beau*, то и *beau*.

И этак все думают: и Репины, и Касаткины, и Чеховы. А надо показать, что́ есть истинно прекрасное и что́ условное».

В рукописных материалах сохранился автограф – начало второй черновой редакции статьи, свидетельствующий о попытке Толстого по-новому построить свою статью, в плане биографии Мопассана: «Мопассан родился в 1850 году...» (см. опис. рук № 7 и 8, вар. № 2). Дается характеристика его окружения, упоминается при этом имя Флобера как руководителя Мопассана. Потом Толстой, не называя имени, подвергает критике теорию одного из учителей молодых писателей – И. Тэна (1828–1893).

2 марта 1889 года в заметке для публичной лекции В. А. Гольцева «О прекрасном в искусстве» Толстой так определил одно из своих положений об искусстве:

«Для того, чтобы художник знал, о чем ему должно говорить, нужно, чтобы он знал то, что свойственно всему человечеству и, вместе с тем, еще неизвестно ему, т. е. человечеству. Чтобы знать это, художнику нужно быть на уровне высшего образования своего века, а главное жить не эгоистично жизнью, а быть участником в общей жизни человечества. И поэтому ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником».

Ту же мысль, в ином варианте, Толстой высказывает и во второй черновой редакции, противопоставляя ее концепции И. Тэна: «Произведение искусства только тогда истинное произведение, когда оно выражает не случайные, временные явления и интересы жизни, а общечеловеческие и вечные. И художник, поэт есть только тот, кто с новой стороны освещает вечные, общечеловеческие явления жизни».

Чтобы дать представление о теории искусства, которой придерживались Мопассан и его окружение, Толстой приводит высказывания самого Мопассана из его предисловия к роману «Пьер и Жан».

Это предисловие, по мнению Толстого, хотя и содержит «много метких и тонких замечаний о технике искусства», «поразительно по той путанице понятий об искусстве, которая вообще царствует во французском обществе».

В связи с этим предисловием в рукописях имеются пространные рассуждения Толстого о взглядах Мопассана на искусство, о том, что Мопассан под «quelque chose de beau» понимал то, что считалось хорошим в литературном мире (см. вар. № 13–17).

В черновом наброске, посвященном французскому ученому Э. Ренану, «руководителю молодых поколений», содержатся мысли Толстого, которые не вошли в окончательный текст его статьи, мысли о том, что в «кругу людей и понятий», в котором «вырастал и воспитывался талант Мопассана», «родились «Fleurs du mal» и декадентство» (вар. № 18).

Первый черновой набросок о Ренане подвергся усиленной переработке Толстого.

Подробно разбирая два произведения Ренана «Marc Aurèle» и «L'Abbesse de Jouarre», Толстой резко отрицательно отнесся к его взглядам на искусство.

25 марта 1894 года Толстой вместе с дочерью Марьей Львовной выехал из Москвы к В. Г.Черткову, на его хутор Ржевск, и пробыл там до 1 апреля.

Возвращаясь в Москву, Толстой 1 апреля вечером заехал в Воронеж к Г. А. Русанову. В Воронеже Толстой и закончил свою статью о Мопассане, поставив под ней свою подпись и авторскую дату: «Л. Толстой. 2 апреля [1894]. Воронеж» (см. опис. рук. № 15). Начиная приблизительно с последних чисел февраля по 2 апреля 1894 года Толстым было написано восемь рукописей (см. опис. рук. №№ 7–14); часть этих рукописных материалов была объединена с рукописными материалами первой редакции, вследствие чего получилась сводная

рукопись статьи (см. опис. рук. 15).

Первые рукописи (№№ 7–10), написанные Толстым во второй период работы, т. е. после 1 марта 1894 года, являются попыткой по-новому осветить литературную деятельность Мопассана. Эта часть работы составляет начало второй редакции статьи (см. описание рукописей).

В дальнейшей работе над статьей (рук. №№ 11–14) творчество Мопассана служило для Толстого главным поводом высказать общие взгляды по вопросам теории искусства, и значительная часть рассуждений Толстого (о понятии красоты и др.), не имеющая непосредственного отношения к литературной деятельности Мопассана, впоследствии была отброшена. Поэтому эту стадию работы Толстого (рук. №№ 11–14) лишь условно можно отнести ко второй редакции статьи.

В Дневнике 21 апреля 1894 года Толстой записал: «За всё это время писал предисловие к Мопассану, кажется, уяснилось вполне...» [139]

Статья о Мопассане, со всеми ее черновыми материалами, является важнейшим этапом работы Толстого над вопросами искусства, а по мыслям и рассуждениям, содержащимся в ней, ее можно рассматривать как вступительную часть к трактату «Что такое искусство?»

Во второй редакции статьи, до своих рассуждений о понятии красоты, Толстой предлагает читателю ознакомиться с какой-нибудь книгой по эстетике, чтобы убедиться, «какая невообразимая путаница... понятий существует... в том, что называется наукой эстетики» (вар. № 12).

Также и в трактате (гл. II) Толстой советует «прочсть какую-нибудь ученую эстетику» для того, чтобы «самому составить себе понятие... о той ужасающей неясности, которая царствует в этой области суждений».

В статье о Мопассане, как и в трактате об искусстве, рассуждения Толстого о понятии красоты направлены на то, чтобы разрушить ложную теорию красоты, по которой целью искусства признается наслаждение; он считает, что во всех теориях эстетики объективного определения красоты нет, красота – это понятие условное, субъективное; все определения красоты сводятся к тому, что искусством считается то, что проявляет красоту, а красота есть то, что нравится. Но в трактате об искусстве, в отличие от статьи о Мопассане, Толстой привлекает обширный материал по теории эстетики, когда касается общих вопросов искусства, в частности понятия красоты.

Вместе с тем в статье о Мопассане содержатся мысли и высказывания Толстого, которых нет в трактате об искусстве, например замечания о взглядах египтян, евреев на искусство, индусов, «которые не понимают даже, что значит красота в нашем смысле»; рассуждения об условности понятия красоты: «То, что считается красотой в богатом европейском кругу, не считается таковою среди европейских рабочих и крестьян и наоборот; что считается красотой вообще в европейском мире, не считается такою у индейцев, китайцев и наоборот»; о том, что красота различно понимается человеком в зависимости от возраста и т. д. и т. д. (см. вар. №№ 16, 17, 19).

Таким образом, статья о Мопассане является дополнением к трактату.

Статья о Мопассане связана с трактатом «Что такое искусство?» еще и тем, что во время писания трактата творчество Мопассана продолжает пользоваться вниманием Толстого и часто упоминается в рукописных материалах трактата. Так, в рукописи № 54, ближайшей к печатной редакции, Толстой относит «некоторые рассказы Мопассана», не называя их, к образцам первого рода всемирного искусства.

В той же рукописи Толстой называет три рассказа Мопассана «превосходными», относит их, хотя и условно, к образцам второго рода всемирного искусства: «M-lle Perle» [«Мадемуазель Перль»], «как дама прибила в мальпосте ухаживателя» [«Не удалось – «Une échec»], «аббат с сыном» [«Оливковое поле»–«Le champ d'oliviers»].

Вернувшись из Воронежа в Москву 3 апреля, Толстой передал законченную им рукопись статьи о Мопассане в «Посредник» для набора.

Но редакция наборной рукописи не была окончательной. В корректуре Толстой делал многочисленные исправления, сокращения и текстовые перестановки. Исправляя первую корректуру (рук. № 16), он почти полностью исключил рассуждения о понятии красоты, оставив сравнительно небольшую часть из них, касающуюся предисловия Мопассана к роману «Пьер и Жан», а также высказывания о произведениях Ренана.

Значительной переработке подверглась статья и при исправлении Толстым второй корректуры: рукопись настолько испещрена поправками, что пришлось переписать полностью вторую и пятую гранки, подвергшиеся наиболее усиленной авторской правке, и частично и другие гранки (см. опис. рук. №№ 17 и 18).

28 апреля 1894 года Толстой уехал из Москвы в Ясную Поляну. На следующий день он закончил там просмотр третьей корректуры статьи (рук. № 19). [140]

5 мая Бирюков послал по просьбе Толстого в Ясную Поляну сверстанную корректуру (письмо П. И. Бирюкова к Толстому от 5 мая 1894 года).

Исправляя уже сверстанную корректуру, Толстой и в нее вносит значительные изменения текста (см. опис. рук. № 20).

Отослав после исправления эту корректуру, Толстой еще не считал свою работу над статьей законченной. Около 15 мая он послал в «Посредник» дополнение к статье, но письмо его «опоздало», так как та часть статьи, к которой предназначалось это дополнение, уже была отпечатана, а остальная часть 17 мая «пущена в машину» (ответное письмо Е. И. Попова от 17 мая 1894 года). Это письмо Толстого неизвестно. На желание Толстого внести дополнение есть указание в письме к нему Е. И. Попова от 31 мая 1894 года. Как можно заключить из письма Е. И. Попова, Толстой намеревался сделать дополнение к тому месту своей статьи, где он говорит о двойственном отношении Мопассана к герою повести «Иветта».

Это место статьи в сверстанной корректуре, до исправлений в ней Толстого, заканчивалось словами: «Очевидно, автор в первой части романа был на стороне девочки, а во второй вдруг перешел на сторону развратника. И одно впечатление разрушает другое. И не остается ничего» (рук. № 20).

Зачеркнув последние слова: «не остается ничего» и оставив без изменения остальной вышеприведенный текст, Толстой написал на полях вставку: «Весь роман распадается, рассыпается, как непромешанный хлеб».

Посылая в письме к Е. И. Попову свое дополнение, Толстой намеревался продолжить приведенный текст, чтобы пояснить своим дополнением, почему «роман распадается, рассыпается, как непромешанный хлеб»: «потому что единство художественного произведения, тот цемент, который соединяет его воедино, составляет не завязка, не единство времени, места, лиц, а единство мирозерцания автора, твердое, всегда одинаковое нравственное отношение его к описываемым лицам и их поступкам. Оно же составляет и главную прелесть всякого художественного произведения».

Текст этой вставки был выписан Е. И. Поповым и отослан Толстому в вышеупомянутом письме от 31 мая, по его словам, «для памяти» на тот случай, если Толстой будет вносить какие-либо исправления в свое предисловие при перепечатке его для второй книги Мопассана (сб. рассказов «На воде»).

29 мая 1894 года в издании «Посредника» вышла из печати первая книга произведений Мопассана – роман «Монт-Ориоль» в переводе Никифорова, в которой впервые в виде предисловия появилась статья Л. Н. Толстого о Мопассане (письмо Е. И. Попова к Толстому от 29 мая 1894 г.).

Экземпляры этой книги 1 июня были посланы «Посредником» Толстому в Ясную Поляну (см. письмо И. И. Горбунова-Посадова к Толстому от 1 июня 1894 года).

В письме от 31 мая Е. И. Попов сообщал Толстому, что «Посредником» сдана в набор вторая книга произведений Мопассана, в которой тоже в виде предисловия будет помещена статья Толстого о Мопассане, предлагал Толстому «теперь», если он пожелает этого, сделать «какие-либо исправления, добавления», обещая выслать для этой цели отдельный оттиск статьи.

В письме от 7 июня Е. И. Попов уже спрашивал Толстого, получены ли посланные ему два оттиска предисловия. Это место письма зачеркнуто Е. И. Поповым поперечной чертой; повидимому, это было сделано им потому, что дальше он сообщал Толстому: «Сейчас получил письмо от Татьяны Львовны», которая «пишет, что посылает поправку к предисловию, но, вероятно, забыла».

Хотя этот корректурный оттиск остается неизвестным, видно, что Толстой им пользовался. В рукописях статьи сохранился автограф Толстого (см. опис. рук. № 21), включенный взамен ранее написанного соответствующего текста (вар. № 21) в статью, напечатанную в виде

предисловия к книге Мопассана «На воде» (сб. рассказов, изд. «Посредника», М. 1894). В верхнем левом углу автографа поставлен рукой Толстого характерный для него значок вставки. Без сомнения, автограф был переписан на отдельном листе, который и был подложен к соответствующему месту корректурного оттиска.

Автограф короче прежде написанного Толстым текста. Он обрывается на словах: «В «Une vie» и «Bel ami» автор знает, кого надо любить и кого ненавидеть, и читатель соглашается с ним и верит ему, верит в те лица и события, которые ему описываются. Но в «Notre soeur» и в «Yvette»...» Продолжением служит прежде написанный текст: «Автор не знает, кого надо любить...» (см. вар. № 21).

Но и в прежде написанный текст, который служит продолжением автографа–вставки, Толстой вносит два изменения, видимо в корректурном оттиске. Прежде у Толстого было написано (см. вар. № 21): «А не зная этого, читатель и не интересуется описываемыми событиями». Теперь он расширяет эту фразу: «А не зная этого, читатель и не верит в описываемые события и не интересуется ими».

Для продолжения автографа–вставки Толстой использует не весь прежде написанный текст. Теперь текст заканчивается словами (см. вар. № 21): «И по этим рассказам, не по всем, но по лучшим из них, видно, как росло это нравственное чувство в авторе». А конец написанного прежде «и как понемногу... и счастье его жизни» был отброшен.

Вставка, текст которой воспроизводится в письме Е. И. Попова от 31 мая, не была включена в статью, повидимому, потому, что содержащиеся в ней мысли значительно подробнее и глубже развиты Толстым в его новом автографе–вставке: первая вставка была дополнением к рассуждениям по поводу повести Мопассана «Иветта», новая же вставка (рук. № 21) являлась дополнением к рассуждениям по поводу всех романов, за исключением «Жизни».

Тексты предисловий Толстого к роману «Монт–Ориоль» и к книге «На воде» не идентичны.

Так, в предисловии к роману «Монт–Ориоль» (см. печ. текст, стр. 9, строка 24) Толстой пишет: «Она уже держит меня, la gueuse, – говорит он про смерть: она уж повышатала мне зубы, повыдергала волосы, поискалечила члены и уже вот–вот готова проглотить». Далее следует предложение, которого нет в сверстанной корректуре: «Я уже в ее власти, она только играет мною, как кошка мышью, зная, что мне не уйти от нее». Это разночтение вошло и в предисловие Толстого к книге «На воде».

В предисловии к «Монт–Ориоль» (стр. 11, строка. 28): «начиная с «Bel ami» уже лежит эта печать поспешности». В сверстанной корректуре: «начиная с «Bel ami» включительно уже лежит». Приведенное выражение без слова «включительно» входит и в предисловие к книге «На воде».

В предисловии к «Монт–Ориоль» (стр. 11, строка. 31): «не берет в основу своих романов известные требования». В сверстанной корректуре: «известные нравственные требования». В предисловии к

книге «На воде» так же, как и в верстке: «известные нравственные требования». Пропуск в предисловии к «Монт-Ориоль» слова «нравственные» объясняем небрежностью наборщика или корректора.

В предисловии к «Монт-Ориоль»: «все чувства сострадания к ней и отрицания к тому, что погубило ее». В сверстанной корректуре тот же самый текст. В предисловии к книге «На воде» (стр. 13, строка 4) вместо слова «отрицания» – «отвращения».

В предисловии к «Монт-Ориоль» (стр. 22, строка 18): «Если бы он был романист, как некоторые бездарные писатели чувственных романов, он без таланта спокойно описывал бы». В сверстанной корректуре: «Если бы он был романист, как Catule Mendez или Richerpin, он без таланта». В предисловии к книге «На воде» так же, как в предисловии к «Монт-Ориоль».

В сверстанной корректуре (рук. № 20) на стр. XV к выражению: «Прочтите его сына – идиота, ночь с дочерью («L'ermite»), моряк с сестрой («Le port»)... «Monsieur Parent», Толстой на полях делает дополнение: «La chaise. Девочка, заснувшая в шкапе», имея в виду рассказ Мопассана «L'armoire» («Шкаф»), назвав этот рассказ по одной характерной детали, содержащейся в нем, – «La chaise» («Стул»).

Между прочим, в этом рассказе Мопассана говорится не о девочке, а о мальчике, заснувшем в шкапе на стуле и упавшем с него.

В обоих предисловиях (к роману «Монт-Ориоль» и к книге «На воде») этот рассказ напечатан под точным его названием «L'armoire», а выражение Толстого: «Девочка, заснувшая в шкапе», дано в скобках (печат. текст, стр. 21, строка. 1).

Все разночтения, содержащиеся, сравнительно с текстом сверстанной корректуры, в предисловии к роману «Монт-Ориоль» и потом вошедшие в предисловие к книге «На воде», принимаются полностью, так как они были сделаны с согласия Толстого, который, видимо, просматривал корректурный оттиск предисловия к книге «На воде».

На этом же основании следует принять и разночтения, которые содержатся в предисловии к книге «На воде», сравнительно с предисловием к роману «Монт-Ориоль». Разночтения эти – незначительные, словарные («отвращения» вместо «отрицания», местоимения «он», «они», отсутствующие в предисловии к роману «Монт-Ориоль») – были внесены самим автором при просмотре им корректурного оттиска.

Печатаю статью по тексту публикации ее в виде предисловия к сборнику рассказов Мопассана «На воде» («Посредник», М. 1894), мы делаем при этом два отступления.

В рукописи № 2, на обороте листа 13, переложеного в рукопись № 15 с нумерацией 31, Толстой делает вставку по поводу романа «Монт-Ориоль», в которой имеется выражение: «на розовом теле выскакивают пузырьки». В первой корректуре (рук. № 16, 5-я гранка) это выражение было ошибочно напечатано: «на розовом теле выскакивают пузырьки», и

оно осталось не замеченным Толстым. Во второй корректуре (рук. № 17, 5-я гранка) Толстой заметил эту ошибку и исправил ее. Несмотря на это исправление Толстого, в сверстанной корректуре (рук. № 20, X стр.) это выражение снова было напечатано ошибочно и осталось не замеченным Толстым. В этой ошибочной редакции оно было напечатано в предисловии к роману «Монт-Ориоль». В предисловии к книге «На воде» это выражение было дано уже с двумя ошибками: «на розовом теле вскакивают пузырьки».

Авторский текст фразы восстанавливается по автографу Толстого (рук. № 15, обор. л. 31).

В сверстанной корректуре (рук. № 20, V стр.) в выражении: «и слабая, добрая, опустившаяся мать, благородный, слабый, милый отец» Толстой после слова «мать» вставляет союз «и». Тем не менее, это выражение в предисловиях к роману «Монт-Ориоль» и к книге «На воде» было напечатано без союза «и». В настоящем издании союз «и» восстанавливается.

Все встречающиеся в тексте предисловия к книге «На воде» скобки, в которых заключены отдельные слова и выражения, сохраняем полностью, так как эти скобки поставлены самим Толстым или авторизованы им.

Переводы отрывка из предисловия Мопассана к роману «Pierre et Jean», отрывка из сочинения Э. Ренана «Marc Aurèle» и примечание в сноске: «Рассказы Жорж Занд» оставляем как авторизованные самим Толстым (см. опис. рук. №№ 17, 18).

Сохраняем в тексте и разделительную черту, поставленную Толстым (см. опис. рук. № 17).

После вышеупомянутых изменений, внесенных Толстым в свою статью, напечатанную «Посредником» в виде предисловия к сборнику рассказов «На воде» (М. 1894), работа Толстого над статьей о Мопассане была закончена.

Сборник «На воде» был второй книгой произведений Мопассана, избранных Толстым и изданных «Посредником» в переводе Л. П. Никифорова. Он содержал в себе девять рассказов Мопассана.

В первой половине июня (не позднее 10-го) 1894 года в издании В. Н. Маракуева (тип. И. Н. Кушнерева) вышла вторая книга произведений Мопассана в переводе М. А. Лазаревой.

В 1896 году в издании «Посредника» вышла третья книга произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым и переведенных Л. П. Никифоровым.

В 1899 году «Посредником» была издана четвертая книга произведений Мопассана, избранных Л. Н. Толстым и переведенных Л. П. Никифоровым, под заглавием «Одиночество», без статьи Толстого о Мопассане, состоящая из девяти рассказов.

В 1900 году в издании «Посредника» вышла пятая, последняя, книга произведений Мопассана – его роман «Une vie», под заглавием «Жизнь

женщины», в том же переводе. В виде предисловия была помещена не вся статья Толстого о Мопассане, а ее часть, касающаяся этого романа.

Таким образом, «Посредником» было издано пять книг произведений Мопассана, избранных Толстым в переводе Л. П. Никифорова. Этот пятитомник содержал в себе три романа и двадцать четыре рассказа Мопассана. Все книги пятитомника впоследствии «Посредником» переиздавались.

В собрание сочинений Л. Н. Толстого статья о Мопассане впервые была включена в 1894 году (часть тринадцатая) в редакции, напечатанной в сборнике «На воде». В той же редакции, но с некоторыми текстовыми искажениями, она была напечатана и в последующих изданиях собраний его сочинений.

Помимо этого, статья Толстого в той же редакции, под заглавием «Предисловие», была помещена в книжке Мопассана: «Гюи де Мопассан. Сочинения, избранные гр. Л. Н. Толстым, Спб., книгоиздательство «Ясная Поляна», 1909».

В эту книгу вошли только два рассказа Мопассана: «Исповедь» (из сб. рассказов «Туан») и «Лунный свет».

В 1912 году статья Толстого о Мопассане была напечатана «Посредником» в книге: «Л. Н. Толстой о писателях и о книгах», выпуск четвертый.

В виде предисловия она вошла в полное иллюстрированное собрание сочинений Мопассана в четырех томах, перевод под ред. П. Д. Доброславина, изд. Ф. А. Иогансона, Киев–Харьков 1904–1907. Статья была напечатана в редакции предисловия к роману «Монт-Ориоль» («Посредник», М. 1894).

В 1881 году Тургенев, передавая в Ясной Поляне Толстому книжку «La maison Tellier», заметил ему о Мопассане: «Он вас знает и очень ценит». Мопассан действительно хорошо знал и высоко ценил произведения Толстого. Прочтя незадолго до своей болезни «Смерть Ивана Ильича», он сказал одному французскому критику: «Я вижу, что вся моя деятельность была ни к чему, что все мои десятки томов ничего не стоят». [141]

ОПИСАНИЕ РУКОПИСЕЙ И КОРРЕКТУР

Рукописи и корректуры, относящиеся к статье о Мопассане, хранятся в рукописном отделении Государственного музея Л. Н. Толстого (А. Ч., папка 40).

Черновые варианты помещаются в настоящем издании в порядке сюжетного развития статьи в завершённой редакции.

1. Автограф. 8 лл. 4° и 2 лл. из записной книжки. Листы исписаны с обеих сторон и заключены в обложку из белой бумаги с надписью черными чернилами рукой М. Л. Толстой: «Мопассан».

Первая черновая редакция статьи, без заглавия, без даты, без нумерации. Исправления незначительны. На л. 2 и обороте его делается двойная перестановка текста путем обведения чертой сбоку и нумерации кусков текста, подлежащих перестановке; на л. 3 – вставка на полях, на обороте последнего листа (л. 10) – подпись инициалами: «Л. Т.».

Автограф воспроизводится полностью в вариантах под № 1.

2. Копия с автографа рукой П. П. Кандидова, М. Л. и Т. Л. Толстых. Первоначально рукопись содержала 28 лл. 4°. На последнем листе рукописи (л. 28) рукой Т. Л. Толстой, закончившей переписку копии с автографа, поставлена дата: «5 сент. 93». Рукопись неполная. На полях л. 9 и обороте его пишется значительная вставка (потом зачеркивается).

Из этой рукописи лл. 13, 14, 23 после текстовых перестановок с нумерацией 31, 32, 78 перешли в рукопись № 15.

В данной рукописи осталось 21 лл. 4° и 4 полосы от четвертушек.

Начало: «Кажется, в 1881 году». Конец: «волосы падают, седеют, зубы».

Из этой рукописи извлекаем варианты №№ 5, 9, 10, 22, 23, 24.

3. Разрозненная копия соответствующих частей предыдущей рукописи рукой М. Н. Ростовцевой, М. Л. и Т. Л. Толстых, П. И. Бирюкова и Е. И. Попова. Вся рукопись испещрена поправками Толстого и сделаны вставки.

Из этой рукописи после текстовых перестановок перешли в рукопись № 15 лл. 1, 3, 10, 71, 72, 74, 75, 79, 82, 83. В рукописи осталось 8 лл. 4° и 4 полосы от четвертушек. Начало: «особенность точки зрения». Конец: «из этой нелепой жизни».

Из данной рукописи извлекаются варианты №№ 4, 11.

4. Неполная копия соответствующих частей рукописей №№ 2 и 3 и, видимо, с отдельных несохранившихся листов предыдущей рукописи рукой Е. И. Попова, М. Л. и Т. Л. Толстых и М. Н. Ростовцевой. Исправления многочисленны по всей рукописи.

Из этой рукописи перешло в рукопись № 15–12 лл. с нумерацией 2, 8, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 76, 77, 80, 81.

В рукописи осталось 8 лл. 4° и 7 полос от четвертушек. Начало: «И потому в то время меня». Конец: «проникнуть ночью к девушке и развратить ее».

Из данной рукописи извлекаются варианты №№ 3, 6, 8.

5. Копия соответствующих частей рукописи № 4 и № 2 (л. 14 и обор. л. 13, впоследствии переложённых в рукопись № 15 с нумерацией 32 и 31) и, видимо, с отдельных несохранившихся листов предыдущей рукописи рукой Т. Л. Толстой и Е. И. Попова. Исправления Толстого значительны. На обороте л. 37 пишется продолжение статьи о том, как Толстой, «смотрел готовую к выставке большую картину знаменитого художника», о разговоре Толстого с этим художником, который изображал «жизнь, не понимая ее смысла».

Из этой рукописи перешло в рукопись № 15–18 лл. с нумерацией 4, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 28, 30, 33–35, 37–40. В рукописи осталось 8 лл. 4° и 6 полос от четвертушек. Начало: «его и составляет». Конец: «И рядовым, в особенности тупым, людям хорошо».

Из данной рукописи извлекается вариант № 7.

6. Копия соответствующих частей рукописей № 5 и № 3 (л. 47) и, повидимому, с отдельных несохранившихся листов двух предшествующих рукописей (№ 4, 5) рукой Е. И. Попова и Т. Л. Толстой.

Поправки Толстого незначительны, по преимуществу стилистического характера. Из этой рукописи было переложено в рукопись № 15–15 лл. 4° с нумерацией 5–7, 9, 12, 14, 16, 18, 36, 41–43, 84–86. В рукописи осталось 1 л. 4° (урезанный сверху) и 1 полоса от четвертушки. Начало: ««всеми этими качествами»». Конец: «описывает рабочий деревенский народ».

7. Автограф. 2 лл. 4°, исписанные с обеих сторон, без полей и заключенные в обложку из белой бумаги с надписью синим карандашом рукой Е. П. Попова: «Мопассан».

Вторая черновая редакция статьи (начало) с авторским заглавием «Мопасан», без нумерации и без даты. Исправления Толстого незначительны.

8. Копия с автографа рукой М. Л. Толстой. 6 лл. 4°, исписанных, кроме одного, с лицевой стороны и заключенных в обложку из белой бумаги с надписью рукой Е. И. Попова черным карандашом: «Мопассан». Листы не нумерованы. Начало: «<Мопасан>. Мопасан родился в 1850 г.»». Конец: «Мопасан говорит». Исправления незначительны. Устраняя по автографу ошибки, допущенные переписчицей, публикуем рукопись со всеми поправками и вставкой Толстого в вариантах под № 2.

9. Копия на французском языке рукой М. Н. Ростовцевой окончания рукописи № 7 – цитаты из предисловия Мопассана к роману «Пьер и Жан» и продолжение статьи рукой автора. 1 л. 4°, заполненный текст Толстого с обеих сторон, и 3 полосы от четвертушек (две заполнены текстом Толстого). Рукопись заключена в обложку из белой бумаги с надписью рукой М. Л. Толстой черными чернилами: «Черновые Мопассана». Начало: «d'élite demandent». Конец: «выбивался из них. Удивительное дело».

Извлекаем варианты №№ 14, 16. Вариант № 16 даем в начальном его тексте, без учета дальнейших поправок и текстовых перестановок Толстого.

10. Копия части предыдущей рукописи и, предполагаем, с несохранившихся в ней листов рукой П. И. Бирюкова и Е. И. Попова. 3 лл. 4°. Рукопись неполная: без начала и конца. Поправки незначительны. Начало: «и может казаться». Конец: «и в особенности в Париже в».

Из данной рукописи извлекаем вариант № 15.

11. Разрозненная копия соответствующих частей рукописи № 9 и, предполагаем, с несохранившихся листов двух предыдущих рукописей рукой М. Н. Ростовцевой, М. Л. Толстой и Е. И. Попова.

Вся рукопись заполнена многочисленными поправками Толстого. Начало: «ких рассказах его». Конец: «Я думаю, что».

Из данной рукописи извлекаются варианты №№ 12, 13, 17.

12. Копия соответствующих частей предыдущей рукописи рукой М. Л. и Т. Л. Толстых и Е. И. Попова, продолжение статьи рукой Толстого.

В этой рукописи (на л. 37) впервые делается Толстым черновой набросок о Ренане, «руководителе молодых поколений». Этот набросок подвергается усиленной правке (проходит не менее пяти редакций).

Из этой рукописи были переложены в рукопись № 15–7 лл. с нумерацией 45–50, 53. В рукописи осталось 10 лл. 4° и 7 полос разного формата от четвертушек. Начало: «каким он представляется». Конец: «и ни [у] одного читателя жизни».

Из данной рукописи извлекается вариант № 18.

13. Копия соответствующих частей рукописи № 12 и отчасти, видимо, с несохранившихся листов предыдущей рукописи рукой М. Л., Т. Л. Толстых и Е. И. Попова. Поправки Толстого сравнительно небольшие. Осталось в рукописи 5 полос разного формата от четвертушек (одна из них с обеих сторон сплошь заполнена текстом Толстого). Начало: «воспроизведения и потому». Конец: «и зенит человеческого образования».

14. Неполная копия со вставки Толстого (о Ренане) в предыдущей рукописи рукой Е. И. Попова и черновик–автограф (из разрозненного материала статьи).

Из этой рукописи переложены в рукопись № 15–2 лл. с нумерацией 64, 65. В рукописи остался черновик–автограф (1 полоса от четвертушки).

15. Сводная рукопись, составившаяся из рукописных материалов первой и второй редакций статьи, заключенная в обложку из белой бумаги с надписью рукой Е. И. Попова черным карандашом: «Мопассан». 86 лл. 4° (многие листы с наклейками). На лицевой стороне последнего листа

(86-го) рукописи – подпись и дата рукой Толстого: «Л. Толстой. 2 апреля. Воронеж». Текст рукописи покрывается текстом первой корректуры, сохранившейся почти полностью. Но в корректуре отсутствует текст двух листов (64, 65) рукописи. С данной рукописи, содержащей многочисленные поправки, вставки Толстого, зачеркивания отдельных частей текста, была сделана копия для набора статьи. Но предварительно эта рукопись была просмотрена Толстым; в нее он внес исправления, видимо очень незначительные, а текст лл. 64, 65 им был отброшен, так как этот текст перебивал критические рассуждения Толстого о взглядах Ренана на искусство на лл. 63 и 66 (см. наши примечания к варианту № 19). Таким образом, наборной рукописью являлась копия с данной, сводной, рукописи после просмотра этой рукописи Толстым. Извлекаем из этой рукописи вариант № 19.

16. Первая корректура (гранки). 10 гранок, 3 полосы от гранок и 2 четвертушки (большого формата), написанные рукой М. Л. Толстой, содержащие перевод французских текстов.

За исключением верхней части 6-й гранки корректура сохранилась полностью. На первой гранке, наверху, черными чернилами рукой Толстого написано: «Предисловие».

Исправления Толстого многочисленны по всей рукописи. Поля большинства гранок заполняются вставками (некоторые из них тут же и зачеркиваются), целые куски текста исключаются, текст 6, 7, 8 и верхней половины 9-й гранок (рассуждения о понятии красоты) вычеркивается полностью. 9-я гранка разрезается именно в том месте, где кончается вычеркнутый текст.

Благодаря таким обширным авторским переделкам текст статьи существенно изменяется.

К 6-й гранке подложена четвертушка, исписанная с одной стороны рукой М. Л. Толстой, содержащая перевод с французского языка отрывка из предисловия Мопассана к роману «Пьер и Жан». На лицевой стороне четвертушки, наверху, рукой М. Л. Толстой помечено: «В выноску». К 9-й гранке (разрезанной на две части) подложена четвертушка, исписанная с обеих сторон рукой М. Л. Толстой, содержащая перевод с французского языка отрывка из сочинения Ренана «Marc Aurèle». На лицевой стороне четвертушки, наверху, рукой М. Л. Толстой помечено: «В выноску».

Из этой рукописи извлекаем вариант № 20.

17. Вторая корректура. 9 гранок и 2 полосы от гранок. Корректура сохранилась полностью.

Вся рукопись испещрена многочисленными авторскими поправками.

18. Рукопись – 23 лл. 4° (1 л. чистый) и 1 полоса от четвертушки. Подкладные листы ко второй корректуре (рук. № 17).

Лл. 2–7 заполнены с лицевой стороны рукой М. В. Сяськовой [?], нумерация рукой Толстого. Полная копия 2-й гранки второй корректуры,

вновь подвергшаяся усиленной авторской правке.

19. Третья неполная корректура (гранки), без начала и конца. 2 гранки с нумерацией 7–8. Начало: «Для того же, чтобы не было сомнения». Конец: «тупым людям хорошо». Первая гранка (7–я) вся испещрена поправками Толстого, вторая (8–я) содержит две небольшие его поправки.

20. Четвертая корректура (верстка). 10 лл. 4°. Авторские поправки многочисленны по всей рукописи.

Из этой рукописи извлекаем вариант № 21.

21. Автограф. 2 лл. 4°. Л. 1 заполнен текстом Толстого с обеих сторон, л. 2 – частично с лицевой стороны (оборот чистый). Оба листа без полей, авторские поправки на них незначительны.

Вставка, которую Толстой включил, взамен прежде написанного им соответствующего текста, в статью о Мопассане уже после напечатания ее «Посредником» в виде предисловия к роману «Монт-Ориоль», М. 1894 (см. статью «История писания и печатания»).

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРИДЦАТОМУ ТОМУ.

Художественное творчество Толстого – вершина в развитии русского и мирового критического реализма. «Этот человек, – говорит о Толстом Горький, – сделал поистине огромное дело: дал итог пережитого за целый век и дал его с изумительной правдивостью, силой и красотой». [142] Главу о Толстом в своей «Истории русской литературы» Горький заканчивает знаменательными словами: «Не зная Толстого – нельзя считать себя знающим свою страну, нельзя считать себя культурным человеком». [143]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В начале 80-х годов определился глубочайший перелом в мировоззрении писателя, подготовившийся всем ходом пореформенной русской жизни. «Острая ломка всех «старых устоев» деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерцания», – пишет В. И. Ленин. [144] Порвав со своей средой, Толстой стал выразителем интересов патриархального крестьянства. Он обрушился с горячей критикой на все современные ему порядки, основанные на порабощении трудящихся.

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

«Горячий протестант, страстный обличитель, великий критик, – пишет Ленин, – обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину...»[145]

При оценке произведений и учения Толстого необходимо помнить ленинское указание о том, что «именно синтеза ни в философских основах своего мирозерцания, ни в своем общественно–политическом учении Толстой не сумел, вернее: не мог найти». [146]

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

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

Из резкого и справедливого обличения современного буржуазного искусства Толстой сделал ложный вывод о ненужности народу целого ряда произведений великого классического искусства, лишенных, по его мнению, морально–нравственной основы. Он был готов отказаться от великих завоеваний культуры на том основании, что дворянско–буржуазная цивилизация выросла на рабстве и эксплуатации народных масс.

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

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

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

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

Толстой начал обличать «господское искусство» задолго до опубликования своего эстетического трактата. Еще в статьях 60-х годов он утверждал, что в буржуазно-дворянском обществе «литература так же, как и откупа, есть только искусная эксплуатация, выгодная только для ее участников и невыгодная для народа». [147]

Десять лет спустя, в известном письме к Н. Н. Страхову, Толстой со всей определенностью говорит о кризисе искусства господствующих классов, указывая на «упадок поэтического творчества всякого рода – музыки, живописи, поэзии». [148] В 80-е годы Толстой посвящает несколько глав обличению современной науки и искусства в трактате «Так что же нам делать?». [149]

Он придавал этим главам большое значение. В вариантах к незаконченной статье «Наука и искусство» он делает следующее важное признание: «Я три года тому назад написал книгу «Что делать?». В этой книге я указал на это ложное и суеверное место, которое занимает в нашем обществе наука и искусство, и хотя это не было главным предметом книги, я посвятил этому предмету несколько глав. Очень может быть, что писание мое было слабо, но вопрос, который я делал, все-таки требовал ответа. Очень может быть, что носители культуры, деятели науки и искусства слишком очевидно знают те основы, на которых зиждется их деятельность, слишком ясны для них их права, очень может быть, но все-таки не мешало ответить мне, – мне, выразителю большего большинства. Между тем, никто из людей науки не ответил мне, ни у нас, ни в Европе. А это нужно было тем более, что вопрос, поставленный мной, очень ясен и прост, и что неотвечание на него равняется признанию своего бессилия...» [150]

Над трактатом «Что такое искусство?» Толстой, как он сам указывает, трудился пятнадцать лет. Первая статья Толстого об искусстве создавалась в форме письма к редактору-издателю «Художественного журнала» Н. А. Александрову и не была закончена. В 1889 году, по просьбе критика В. А. Гольцева, он изложил свои мысли об искусстве в виде тезисов, которые затем попытался развернуть в статью для журнала «Русское богатство». Получив из редакции журнала корректуру статьи, Толстой подверг ее такой большой правке, что возникла новая работа, которой автор дал заглавие: «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» (1889–1890). Вслед за нею создаются две статьи «Наука и искусство» (1890–1891) и «О науке и искусстве» (1891). Во второй половине 1896 года Толстой пишет статью «О том, что называют искусством». Но и она не удовлетворила писателя. Вслед за нею он работает над большим эстетическим трактатом, получившим уже в первой рукописи заглавие «Что такое искусство?».

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

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

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

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

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

«Где та черта, которая отделяет ту науку и искусство, которые нужны и важны и заслуживают уважения, от тех, которые не нужны, не важны, не заслуживают уважения и часто заслуживают презрения, как произведения прямо развращающие? В чем состоит сущность истинной науки и искусства?» – вот вопрос, который постоянно стоял перед Толстым и на который он искал ответа.

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

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

«житейскому» – произведения, объединяющие людей в простых, всем доступных и «безгрешных» чувствах.

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

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

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

Мы говорили выше, с каких позиций обличал и судил Толстой современное ему искусство. Его упадок и разложение он объяснял прежде всего отрывом искусства правящих классов от трудящегося народа. Как только искусство высших классов, говорит Толстой, отделилось от народного искусства и обособилось, оно сбилось с верного пути и все более и более превращалось в пустую забаву праздных людей. «И вот теперь, – констатирует Толстой, – дошло до декадентства». [151] В декадентстве он увидел ярчайшее выражение упадка буржуазной цивилизации, «последнюю степень бессмыслия». [152]

Отделение «господского» искусства от народного произошло, по утверждению Толстого, «с тех пор, как люди высших классов потеряли веру в церковное христианство». [153] Таким образом, «безверие высших классов» он считал главной причиной упадка буржуазно-аристократического искусства, как и всей буржуазной культуры с ее ужасами угнетения и эксплуатации трудового народа.

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

Толстой приводит большое число определений красоты, определений прекрасного как предмета искусства, которые даны были философами и эстетиками разных эпох и разных стран. Он с необычайной настойчивостью стремится найти в книгах по эстетике ответ на вопрос:

«Что такое понятие красоты, на котором основано царствующее учение об искусстве?» Все приведенные им разнообразные определения красоты Толстой сводит к двум основным воззрениям: «Первое – то, что красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного – Идеи, Духа, Воли, Бога и другое – то, что красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды».

Первое определение, которое было принято немецкими философами–идеалистами Фихте, Шеллингом, Гегелем, Шопенгауэром и другими, Толстой справедливо называет «объективно–мистическим определением красоты» и столь же справедливо замечает, что оно было принято «большой половиной образованных людей» его времени. Второе определение принадлежит Канту и его последователям, видевшим в красоте только источник получаемого людьми особого рода бескорыстного наслаждения.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В художественной практике – в своих романах, повестях и рассказах – Толстой изображает не только чувства людей, а и всю их сложную душевную жизнь, их мысли, раздумья о самых важных вопросах жизни. Говоря о романе «Анна Каренина», писатель подчеркнул, что он стремился передать в нем «сцепление мыслей». И каждое художественное произведение Толстого есть образно выраженное «сцепление мыслей» о тех или иных явлениях жизни. Великий писатель–реалист своим художественным творчеством утверждает всю справедливость материалистического определения искусства как мышления в образах. «Л. Толстой, – говорит Ленин, – сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе». [154]

Но и в теоретических высказываниях Толстой, нередко противореча себе, указывал на выражение мыслей как на одну из главных задач

искусства. Так, в статье «О том, что есть и что не есть искусство...» он говорит: «Научное и художественное творчество есть такая духовная деятельность, которая смутно представляющиеся мысль и чувство доводит до такой ясности, что мысль усваивается другими людьми, а чувство также сообщается другим людям». [155] В известном письме к В. А. Гольцеву (1889), посвященном определению сущности и задач искусства, Толстой требовал от художников, чтобы они ставили своей целью «художественное выражение мысли» [156] и для этого старались овладеть мастерством.

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

Толстой неоднократно указывал на то, что истинное произведение искусства, по его мнению, должно отвечать трем обязательным условиям: прежде всего значительности и новизне содержания, затем красоте формы и, наконец, искреннему отношению художника к предмету изображения. Так, например, в предисловии к рассказам крестьянского писателя С. Т. Семенова (1894) он говорит: «Я давно уже составил себе правило судить о всяком художественном произведении с трех сторон:

1) со стороны содержания: насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение искусства тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни; 2) насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения и 3) насколько искренно отношение художника к своему предмету, то есть насколько он верит в то, что изображает».

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

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

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

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

Декаденты поставили условием поэтичности туманность, неопределенность, загадочность смысла произведений. Указывая в

качестве примера на «Маленькие поэмы в прозе» Бодлера, Толстой говорит, что их «надо угадывать как ребусы, большинство которых остаются неразгаданными». Он резко критикует одного из виднейших французских поэтов–декадентов Стефана Малларме, утверждавшего, что «прелесть стихотворения состоит в том, чтобы угадывать его смысл», что «в поэзии должна заключаться загадка, и это – цель литературы».

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

Художники буржуазного общества находятся в полной зависимости от «хозяев жизни», выступающих в качестве заказчиков и меценатов. Эту зависимость буржуазного искусства от «денежного мешка» Толстой ярко выразил в следующих словах: «Как ни страшно это сказать, с искусством нашего круга и времени случилось то, что случается с женщиной, которая свои женские привлекательные свойства, предназначенные для материнства, продает для удовольствия тех, которые льстятся на такие удовольствия. Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей. И это сравнение верно до малейших подробностей. Оно так же не ограничено временем, так же всегда разукрашено, так же всегда продажно, так же заманчиво и губительно...» [157]

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

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

Изошренность и вычурность искусства вовсе не свидетельствуют о его силе. Наоборот, на основании своего громадного творческого опыта Толстой пришел к выводу, что «утонченность и сила искусства почти всегда диаметрально противоположны». [158]

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

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

«сверхчеловеков».

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

Проповедуя обособленность, вычурность, утонченность формы, декаденты вводили искусство от больших, острых вопросов современности. Настоящее же, подлинное искусство, утверждал Толстой, есть всегда современное искусство, искусство своего времени. В Дневнике писателя за 1896 год мы находим следующую знаменательную запись: «Что я думаю об искусстве, это то, что ни в чем не вредит так консерватизм, как в искусстве. Искусство есть одно из проявлений духовной жизни человека... И потому в каждый данный момент оно должно быть современно – искусство нашего времени. Только надо знать, где оно (не в декадентах музыки, поэзии, романа); но искать его надо не в прошедшем, а в настоящем». [159]

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

Только талантливый человек, овладевший высшим для своего времени мирозерцанием, имеющий богатый жизненный опыт, приобретенный им благодаря «участию в общей жизни человечества», может, по убеждению Толстого, создать подлинное произведение искусства. Подчеркивая всю значительность этих высказываний Толстого, мы не должны забывать о том содержании, которое Толстой вкладывал в понятие высшего мирозерцания своего времени. Обновленная христианская религия – вот, по Толстому, высший и единственный критерий искусства. Так, в эстетике великого писателя самый «трезвый реализм» в постановке вопросов о положении современного искусства, в критике «господского искусства» совмещался с проповедью религии в определении задач искусства.

Будучи величайшим новатором в искусстве, Толстой требовал от каждого подлинного художника поисков своих собственных, не проторенных другими путей. «Основное условие произведения искусства, – утверждал Толстой, – есть сознание художником чего-то нового и важного». [160]

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

чем картина Михайлова».

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

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

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

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

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

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

Высмеивая натуралистов, видевших в «списывании с природы» назначение искусства, Толстой говорил: «идет мужик – опишут мужика, лежит свинья – ее опишут и т. д. Но разве это искусство? А где же одухотворяющая мысль, делающая бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца... И как легко дается это писание «с природы»! Набил себе руку – и валяй!» [161]

В эстетических статьях писателя отведено много места критике подделок под искусство. «Предметы, подобные искусству», возникают вследствие того, что «люди высших классов требуют развлечений, за которые хорошо вознаграждают». Удовлетворяя «требованиям людей высших классов», художники выработали такие искусственные приемы, как заимствование, подражательность, занимательность. И в трактате,

и особенно в подготовительных статьях к нему дана меткая критика подобных приемов, едко высмеяны рецепты, по которым механически создаются подделки под искусство. Эти полные остроумия страницы эстетических статей великого писателя и сегодня бьют со всей силой по натурализму и формализму в искусство, по выкрутасам и вывертам современных западных декадентов и их подражателей.

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

А. М. Горький с полным сочувствием рассказывает о том, как критиковал Толстой «новую» русскую литературу. «Я старик, – говорил он Горькому, – и, может, теперешнюю литературу уже не могу понять, но мне все же кажется, что она – не русская. Стали писать какие-то особенные стихи, – я не знаю, почему это стихи и для кого. Надо учиться стихам у Пушкина, Тютчева, Шеншина». [162]

Толстой не раз указывал на подражательный характер русской декадентской поэзии. Трактат «Что такое искусство?» направлен по преимуществу против западно-европейского и американского декадентства. Толстой считал, что русское декадентство – «заморская болезнь», и радовался, что эта болезнь «у нас не прививается». [163] Однако, заканчивая свой трактат об искусстве, он с сожалением констатировал, что и в России появились «художники нового времени» – декаденты и символисты.

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

«Все это декадентство – полное сумасшествие», – сказал Толстой, прочитав в журнале «Вопросы жизни» стихи Брюсова, Белого, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба [164] и др.

«Стихотворения многих современных поэтов я иначе не зову, как «ребусами», – говорил он, не находя в них «ни поэзии, ни смысла» [165]. О стихах К. Бальмонта он, по свидетельству Горького, сказал: «Это не стихи, а шарлатанея ерундистика, как говорили в средние века, – бессмысленное плетение слов». [166]

«Что у них в головах – у Бальмонтов, Брюсовых, Белых?» – с недоумением спрашивал Толстой, отметив в одной из черновых редакций статьи об искусстве однострочное стихотворение В. Брюсова «0, закрой свои бледные ноги». Необходимо отметить, что он выделял у Брюсова реалистические произведения и хвалил их. Так, в разговоре о Брюсове летом 1906 года он сказал: «Некоторые стихи у него недурны». [167] Ему понравились известные стихотворения Брюсова «Каменщик» и «L'ennui de vivre». [168]

Толстого особенно возмущала декадентская поэзия своим демонстративным, нарочитым уходом от острых вопросов современности в

«чистое искусство», а чаще всего в эротику и откровенную порнографию. Толстой был возмущен, прочитав в «какой-то декадентской книжке» строчки:

Вонзим же штопор в упругость пробки,

И взоры женщин не станут робки...

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

Вокруг виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них – упругость пробки!»[169]

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

Родоначалника новой русской литературы, Пушкина, Толстой признавал своим «отцом и учителем»: «Многому я учусь у Пушкина, – он мой отец, и у него надо учиться». [170] О пушкинских «Повестях Белкина» Толстой говорил, что «их надо изучать и изучать каждому писателю». [171]

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

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

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

Суждения Толстого о русской живописи, музыке, театре, как и о русской литературе, еще не собраны воедино и не изучены. Но, даже бегло знакомясь с ними, нельзя не вынести впечатления, что все симпатии Толстого-художника были отданы не модернистам, а корифеям русского реалистического искусства. Так, например, о «новых» композиторах он говорил: «Я их решительно не понимаю... Что же это

за музыка, которая доставляет удовольствие лишь тем, кто ее делает? Я, конечно, не беру на себя смелость судить об этом, но я много слышал, сам играл, занимался, и на меня эта новая музыка не производит ровно никакого впечатления. Глинка – другое дело, здесь и мелодия и всё». [172]

Толстой мечтал о будущем обществе как общезнанию свободных, равноправных тружеников. В таком обществе, говорил он, «художниками, производящими искусство, будут тоже не так, как теперь, только те редкие, выбранные из малой части народа, люди богатых классов или близких к ним, а все те даровитые люди из всего народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности». «Деятельность художника, – мечтал Толстой, – будет тогда доступна для всех людей». Это станет возможным и потому также, что «все будут в первоначальных народных школах обучаться музыке и живописи (пению и рисованию) наравне с грамотой». [173]

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

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

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

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

«Наше утонченное искусство, – писал Толстой, – могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство... Освободите узников капитала, и нельзя будет производить такого утонченного искусства... а сделайте этих рабов потребителями искусства и искусство перестанет быть утонченным, потому что предъявят ему другие требования».

Толстой не сомневался в том, что трудовой народ, освобожденный от капиталистического рабства, отвергнет упадочное буржуазное искусство. Но Толстой не знал настоящих путей освобождения трудящихся. Он, как указывает В. И. Ленин, явно не понял революции и явно от нее отстранился. [174] «Отречение от политики» привело Толстого к созданию таких рецептов спасения человечества, которые приносили самый непосредственный и глубокий вред революционному движению. Его рецепты спасения искусства при помощи обновленной религии содержали в себе также худшие стороны толстовщины.

Страстная мечта великого писателя о демократизации искусства, о его приближении к народу не могла осуществиться при общественном строе, основанном на угнетении и эксплуатации трудящихся. Правящие классы царской России все сделали для того, чтобы народные массы были начисто «ограблены в смысле образования, света и знания». [175]

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

К. Ломунов.

РЕДАКЦИОННЫЕ ПОЯСНЕНИЯ К ТРИДЦАТОМУ ТОМУ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

После слов, в чтении которых редактор сомневается, ставится знак

вопроса в прямых скобках: [?].

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

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

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

Более или менее значительные по размерам места (абзац или несколько абзацев, глава или главы), перечеркнутые (одной чертой или двумя чертами, крест–накрест и т. п.) воспроизводятся не в сноске и ставятся в ломаных < > скобках, но в отдельных случаях допускается воспроизведение и зачеркнутых слов в ломаных скобках в тексте, а не в сноске.

Написанное в скобках воспроизводится в круглых скобках.

Подчеркнутое воспроизводится курсивом.

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

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

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

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

Переводы французских текстов сделаны А. В. Звенигородским.

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

Иллюстрации

Фототипия фотографического портрета Л. Н. Толстого 1897 года – между IV и V стр.

1

[«Дом Телье»]

2

[человек, на которого можно положиться,]

3

[«Подруга Поля»,]

4

[«Поездка за город»,]

5

[«История одной батрачки»,]

6

[«Земля»,]

7

Рассказы Жорж Занд. [«Маленькая Фадетта» и «Чортова лужа»,]

8

[ляжки и груди]

9

[«Папа Симона»]

10

[«На реке».]

11

[«Жизнь»,]

12

[«Отверженные»]

13

[«Милый друг».]

14

[находит удовольствие]

15

[Дюруа,]

16

[злодейка,]

17

[«Монт-Ориоль»]

18

[«Пьер и Жан»,]

19

[«Сильна как смерть»]

20

[«Наше сердце»]

21

[рогоносцы и смешные,]

22

[«Иветта».]

23

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

24

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

Женщина, наряжаясь, исполняет обязанность; она совершает дело

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

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

25

[«Жуарская аббатисса»,]

26

[создать нечто прекрасное,]

27

[«Отшельник»]

28

[«Порт»]

29

[«Маленькая Рок»,]

30

[«Мисс Гарриет»,]

31

[«Господин Паран»,]

32

[«Шкаф»]

33

[«На воде»]

34

[«Развод».]

35

[«Орли»]

36

[«Одиночество».]

37

[Лурд.]

38

[«Дом Теллье»]

39

[человек, на которого можно положиться,]

40

[«Жизнь»,]

41

[Сакре-Кёр (монастырь),]

42

[«Милый друг»]

43

[находит удовольствие]

44

[«Пьер и Жан»]

45

[«Сильна как смерть»,]

46

[смешные,]

47

[«Наше сердце»]

48

[«На воде».]

49

Со слов: В роде того как и до знака сноски в подлиннике обведено чертою с пометой: пр[опустить].

50

[«Маленькая Рок».]

51

[«Развод».]

52

[«Сумасшедший»,]

53

[«Орля»,]

54

В подлиннике: то

55

[«Одиночество».]

56

В подлиннике: выше

57

В подлиннике: место

58

Зачеркнуто: таланта

59

Зачеркнуто: талант был огромный, и человек, обладавший этим талантом, погиб самым ужасным образом; но талант все-таки пробил ту грязную массу, которая душила его, выбился на свет во многих местах блестящими, сильными струями и дал людям, хотя и по всё то, что он мог бы дать при других условиях, по многое важное и нужное людям.

60

В подлиннике: в

61

Зач.: в условиях самых пагубных.

62

Зач.: невероятный рассказ Тургенева

63

[«Загородная прогулка»,]

64

[«Иветта»,]

65

[«Отец» – рассказ из сборника «Contes du jour de la nuit» («Сказки дня и ночи».)]

66

Продолжение не сохранилось.

67

Зачеркнуто: Все подробности были верны, не было лишних, тон легкого комизма был выдержан прекрасно от начала до конца, в описаниях было чувство меры – главный внешний признак таланта, и было что-то новое, особенное в отношении автора к своему предмету, что и составляет, по моему, главный внутренний признак того, что называется талантом.

68

(«La maison Tellier».)

69

Зачеркнуто: Очевидно было, что автор, считающий самым важным и интересным явлением жизни то, что для всякого нравственно здорового человека составляет <представляется>

70

[«Подруга Поля».]

71

[«История одной батрачки»,]

72

[«Une vie»]

73

[«La maison Tellier»,]

74

[«Mont-Oriol»]

75

Зачеркнуто: очень трудно, в особенности в молодости, устоять против них. И Мопасан, я думаю, много пострадал от этого.

76

Зачеркнуто: Если бы судить Мопасана по одним его романам, то «P[ierre] et J[ean]», по-моему, есть зенит его творчества, всё идущее после этого слабее и слабее. В «Une vie», в «Bel ami», в «Mont-Oriol» и в особенности в [«Pierre et Jean»?] весь чувственный разврат, который признается невольно автором самым главным двигателем и самым большим благом в жизни, разврат этот все-таки подчинен другим высшим вопросам жизни. Но в «F[ort] comme la mort» и тем более в «Notre soeur» этот разврат делается уже одним главным, единственным интересом, и потому эти романы – даже и «Fort comme la mort», несмотря на поэтичность этого повторения любим, – прямо отвратительны.

77

В подлиннике: старавшемуся

78

Зачеркнуто: относительно цели автора-романиста

79

В подлиннике: она

80

[Ничего кроме правды и только правду,]

81

В подлиннике: потом

82

[создавать нечто прекрасное,]

83

[Верон]

84

[«Философия прекрасного» Найта,]

85

[Гюйо]

86

[«прекрасное»,]

87

[Каждый создает себе иллюзию о мире, иллюзию поэтическую, сентиментальную, радостную, меланхолическую, грязную или зловещую, в зависимости от своей природы. И у писателя нет другого назначения, кроме того, чтобы точно воспроизводить эту иллюзию... Иллюзию прекрасного, которая является человеческой условностью! Иллюзию безобразного, которая является преходящим представлением! Иллюзию правды, никогда не остающуюся незыблемой! Иллюзию низости, привлекательную для столь многих! Великие художники – это те, которые внушают человечеству свою личную иллюзию.

Не будем же возмущаться ни одной теорией, так как каждая из них – это лишь общее выражение анализирующего себя темперамента.]

88

Со слов: Не стоило бы и до знака сноски Толстым сбоку обведено чертой с пометой: пр[опустить].

89

Продолжение не сохранилось.

90

[«Здесь ясно виден недостаток христианства»,]

91

[«Марк Аврелий»]

92

[восторженным пиетизмом]

93

[«Жуарская аббатисса»,]

94

[«Цветы зла»]

95

Зачеркнуто: писателя.

96

Считаем, что в данной рукописи слова: и общее значение искусства Толстым не были зачеркнуты по недосмотру. Были вычеркнуты им в первой корректуре (рук. № 16, эта часть текста в корректуре не сохранилась), потому что во второй корректуре (рук. № 17) этих слов уже нет.

97

Данная цитата включена Толстым в статью, стр. 15.

98

L'art et la religion d'après Guyau par Alf. Fouillée, 1889, стр. 26.
Алф. Феллье, Искусство и религия по Гюйо.)

99

Зачеркнуто: красоте

100

Так в подлиннике.

101

Зачеркнуто: Я думаю, что не нужно доказывать примерами, что это так. Стоит только просмотреть парижские салоны последнего времени, представления театров, прочесть романы и не только романы, по суждения о значении искусства, чтобы увидеть, что в <понятии француза «le beau» сводится всё почти к женщине> том мире, в котором жил и действовал Мопасан, красота разумелась и разумеется только в этом.

102

[Здесь ясно виден недостаток христианства,]

103

[Оно слишком исключительно нравственно... восторженным пиетизмом.]

104

Текст со слов: Но если красота женщины и общение с нею и до знака

сноски был отброшен и не включен Толстым в наборную рукопись.

105

[«Пьер и Жан», «Сильна как смерть», «Наше сердце».]

106

[«Иветта».]

107

[правды и красоты]

108

В рукописи: не могут

109

Зачеркнуто: высказывал то, что он переживал.

110

Зач.: утонченно образованы.

111

[создавать нечто прекрасное или вызывать иллюзию правды,]

112

В подлиннике: порывы.

113

Зачеркнуто: Он шел по пути освобождения, но не дошел до него.

114

См. Гюи де Мопассан, Полн. собр. соч. под общ. ред. Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского, т. II, стр. 384.

115

Т. 83, стр. 404–406.

116

Т. 49.

117

Т. 86, стр. 151–152.

118

Т. 50.

119

Т. 64.

120

Т. 51.

121

Т. 87, стр. 50–51.

122

Т. 52.

123

Л. П. Никифоров, «Воспоминания о Толстом» – сборник «Лев Николаевич Толстой», Гиз, 1929.

124

Т. 84.

125

Т. 87, стр. 195–196.

126

Т. 52, запись в Дневнике от 14 мая 1893 года.

127

Т. 87, стр. 195–197.

128

Т. 52.

129

Судя по одной отметке, содержащейся в черновых материалах, видно, что Толстой пользовался во время работы над статьей вторым изданием книжки «Дом Теллье», вышедшей в Париже в 1891 году, в которую Мапассан включил девятую новеллу «Плакальщицы» («Les tombales»).

130

Письмо Тургенева к М. М. Стасюлевичу от 9 марта (25 февраля ст. ст.) 1881 года. См. «М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке», Спб. 1912, т. III, стр. 193.

131

«Литературное наследство», М. 1939, 37–38, стр. 425.

132

Т. 84.

133

Статьи: «Религия и нравственность» и «Христианство и патриотизм».

134

Т. 67.

135

Т. 67.

136

Т. 52.

137

Толстой имеет в виду письмо дочери от 24 февраля 1894 года о посещении ею в Париже трех выставок современной французской живописи. Она писала отцу: «Ужасное вынесла... впечатление. Злоба берет, что смеются над публикой, а потом грустно... Искусство куда-то затерялось».

138

[создавать нечто прекрасное. А прекрасное это условное человеческое понятие,]

139

Т. 52.

140

Письмо к жене от 29 апреля 1894 года, т. 84.

141

«Литературное наследство», М. 1939, 37–38, стр. 447.

142

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

143

Там же.

144

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

145

Там же, стр. 295.

146

Там же, стр. 339.

147

Т. 8, стр. 340.

148

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

149

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

150

Стр. 523–524.

151

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

152

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

153

Стр. 74.

154

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

155

Стр. 219.

156

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

157

Стр. 178.

158

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

159

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

160

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

161

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

162

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

163

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

164

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

165

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

166

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

167

Д. П. Маковицкий, «Яснополянские записки», запись от 1 июня 1906 г.
Не опубликовано.

168

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

169

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

170

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

171

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

172

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

173

Стр. 180.

174

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

175

Там же, т. 19, стр. 115.